EDICIÓN DIRIGIDA POR SALVADOR MONTESA

LITERATURA E INTERNET

NUEVOS TEXTOS NUEVOS LECTORES

XX congreso de literatura española contemporánea

LITERATURA E INTERNET
NUEVOS TEXTOS, NUEVOS LECTORES

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

19

LITERATURA E INTERNET
NUEVOS TEXTOS, NUEVOS LECTORES

Edición dirigida por Salvador Montesa

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Actas del XX Congreso de Literatura Española Contemporánea
Universidad de Málaga, 15, 16, 17, 18 y 19 de noviembre de 2010

Comité organizador del Congreso
Director: Salvador Montesa
Comisión científica: Hipólito Esteban Soler, Elena Garcés Molina, Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, María Dolores Gutiérrez Navas, María Isabel Jiménez Morales, José Jiménez Ruiz, Amparo Quiles Faz y María Victoria Utrera Torremocha.

Han colaborado en la celebración de este congreso y en la edición de las presentes actas la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación, la Dirección General del Libro del Ministerio de Cultura, la Dirección General de Universidades de la Junta de Andalucía, y los Vicerrectorados de Investigación, Estudiantes y Cultura de la Universidad de Málaga.

Primera edición: mayo de 2011

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: AEDILE
ISBN: 978-84-937837-0-9
Depósito Legal: MA-1.048-2011
Impresión: Imagraf Impresores. Tel. 952 328 597

Impreso en España – *Printed in Spain*

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES

Presentación del Congreso, por *Salvador Montesa* 9
Del libro impreso a libro electrónico, por *Antonio A. Gómez Yebra* 13

PONENCIAS

La transformación de la sociedad lectora con el impacto tecnológico: el futuro lector, por *Joaquín Mª Aguirre Romero*... 19
Nuevos lectores, nuevos modos de lectura en la era digital, por *Laura Borràs Castanyer*..... 41
La tecnovela del siglo XXI: Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa, por *Teresa Gómez Trueba* 67
Nuevos espacios para la escritura digital, por *Antonio Rodríguez de las Heras*..... 101
Literatura *aumentada*. Intermedialidad/transmedialidad o el Viaje de Alicia a través de las pantallas, por *Domingo Sánchez-Mesa Martínez*..... 109
Espacio....., Ciberespacio..... y..... Literatura...., por *María Teresa Vilariño Picos* 131

SESIÓN DE AUTORES

Historia de una novela multimedia. Del papel a la estructura abierta, por *Doménico Chiappe* 149
Sobre la poesía fluida, por *Eugenio Tiselli*..... 171
El arte de la novela y las nuevas tecnologías, por *Leonardo Valencia* 181

MESA REDONDA

Transformación de las tendencias lectoras ante la evolución de los soportes textuales, por *Raúl Cremades García*.. 199
El futuro del libro y la literatura, por *José Antonio Ruiz de la Torre* 211

COMUNICACIONES

Literatura digital para una nueva experiencia teatral, o en torno a la posibilidad del hipertexto dramático en la escena contemporánea española, por *Sergio Cabrerizo Romero* 217
Aportes de la digitalización hemerográfica a las compilaciones literarias: la poesía inicial de Ramón Pérez de Ayala, por *José Luis Campal Fernández* 229
Nuevos detectives digitales, por *Silviano Carrasco Yelmo*.. 249
E-tertulias, e-vanguardias, e-juglaría. La poesía que se aloja en las bitácoras españolas, por *Ana Lucía Cuquerella Jiménez-Díaz* 263
La construcción del nuevo canon: Internet y comunidades (literarias) de poder. (Última consulta 7/1/2011), por *Raúl Díaz Rosales*..... 279
¿Lectores o náufragos? Sumergirse en la obra digital, por *Oreto Doménech Masià* y *Sandra Hurtado Escobar*..... 293
Credulidad y pacto de ficción en la *blognovela*: nuevas relaciones autor-lector en la narrativa digital, por *Daniel Escandell Montiel* 307
Escritura creativa en las aulas virtuales, por *Pilar García Carcedo* 319

La imagen, el lenguaje formal y el lenguaje literario como formas de producción artística en los videojuegos, por *Joaquín Lameiro Tenreiro* 329
Autoficción y metaficción irónicas en la Red, por *Gonçal López-Pampló* 343
La *blogosfera* en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada?, por *Mario Martín Gijón*... 355
Viaje al parnaso postfranquista: estadística y recepción de la novela española contemporánea a través de un *blog* literario, por *José María Matínez* y *Rubén Baldazo* 367
El lector itinerante: nuevos espacios, nuevos retos, por *Isabel Morales Sánchez* 387
Poesía e hipertextualidad: poéticas digitales en el ciber-espacio, por *David Antonio Muiño Barreiro*..... 403
La narrativa hiperbreve en la Red: nuevos lectores y nuevos escritores, por *Esther Nieto de Diezmas* y *José Luis Castellanos Segura* 413
Escribir/leer: contextos (re)creativos en la era digital, por *Berta Rubio Faus* 425
El comentario de textos como mecanismo educativo en la era digital, por *Vicent Salvador*..... 435
Las nuevas tecnologías en la narrativa de Lorenzo Silva, por *Javier Sánchez Zapatero*..... 445
La crítica infinita: ¿cómo orientarse críticamente en la era virtual?, por *Carmen Urioste Azcorra* 459

PALABRAS INTRODUCTORIAS

PRESENTACIÓN DEL CONGRESO

Salvador Montesa
Universidad de Málaga

Literatura e Internet es el título que acoge los trabajos presentados en este congreso. Dos realidades que hoy pertenecen a la experiencia cotidiana de todos nosotros. La una sólidamente establecida y casi tan antigua como el hombre. La otra dando sus primeros pasos, redefiniéndose continuamente desde su aparición y descubriendo aún sus posibilidades, expandidas día a día y sin una frontera vislumbrable que las limite. El encuentro entre ambas era tan inevitable como inevitables eran las expectativas y las polémicas que se han suscitado. Aunque no tiene por qué sorprendernos: lo mismo sucedió cuando se hizo descansar la memoria en la materialidad de la escritura, cuando se pasó del rollo al códice o del manuscrito al impreso... Así son todas las transiciones: momentos confusos en los que la nueva realidad descabala nuestras seguridades sin ofrecer todavía un marco estable que sustituya la que se pretende desbancar.

Nuestro propósito al convocar en estas jornadas a varios de los mayores expertos en este campo ha sido intentar hacer un somero planteamiento del estado de la cuestión, dar una visión que abarcara algunas, las más importantes, de las múltiples facetas de esa relación, acercarnos a un tema lleno de aristas e intentar encontrar algunas luces, no tanto de lo que sucederá en el futuro, sino de lo que se plantea en el presente, de esa problemática relación.

Los aspectos que se derivan de la confluencia de Internet y las nuevas tecnologías con la Literatura son más complejas de lo que a

primera vista pudiera sospecharse. Muchas veces, el gran público y los medios de comunicación y divulgación fijan más su mirada en los aspectos materiales de la literatura –los extraliterarios como la producción, edición, distribución y venta– que en los propiamente literarios. Se discute sobre el papel que jugarán los agentes industriales y comerciales o sobre los aspectos económicos que afectarán a los autores y a los consumidores. Y sin negar el indudable interés de estas cuestiones, y aceptando que no hay que infravalorar su trascendencia, se posterga e incluso se olvida que lo importante en la comunicación literaria son el lector y el autor o, siendo más precisos, el texto y la lectura, de ahí nuestra alusión en el subtítulo del Congreso a los *nuevos textos, nuevos lectores*. Las estructuras que rodean al mundo del libro se adaptarán a las nuevas realidades, desaparecerá alguna de esas instancias y aparecerán otras.

Pero lo que más impacto está teniendo hoy día, quizás por su mayor visibilidad, es el soporte de lectura, el artilugio donde se encierra la obra literaria, llámese *e-book*, tableta o de cualquier otra manera según vayan evolucionando los aparatos de que ahora disponemos. Que lo harán. Y pronto. Frente a ellos las posturas son muy encontradas: la estructura del libro tradicional tiene demasiados siglos, y nuestra adaptación a él es tan natural que forzosamente ha de producir rechazo cualquier intento de sustitución. El libro de papel parece "más humano" frente a la frialdad de su sustituto tecnológico. Queda demasiado lejano el negativo efecto que causó el libro impreso que sustituía la calidez de una escritura "humana" –de nuevo– por un proceso mecánico e impersonal. Los enfrentamientos entre tecnófobos y tecnófilos se dieron y se siguen dando. Tanto entonces como ahora se reconocen ciertas ventajas de los nuevos sistemas pero se considera que nunca podrán sustituir a los viejos moldes. Muchos escritores estarían de acuerdo con las palabras de Vargas Llosa cuando manifiesta su "desconfianza casi visceral hacia la literatura difundida a través de las pantallas" porque "banalizan" la obra literaria y le quitan la trascendencia que toda obra de arte debe tener: "Escribir para la pantalla es escribir para la actualidad y la gran literatura se hace con una voluntad y una esperanza de permanencia".

Quizás asociar la literatura de prestigio con el papel pudiera condenarla a su desaparición. Pero la realidad se nos impondrá, que-

rámoslo o no, por lo que resulta banal vaticinar cuál será el resultado de estas polémicas. No obstante, los nativos digitales, que desde sus primeros años están familiarizados con los nuevos medios de acceder a la realidad (a toda la realidad, incluida la literatura) y para los que los cambios tecnológicos no son tales porque han nacido con ellos, tendrán la última palabra por mucho que nosotros, los inmigrantes a ese nuevo mundo –"hombres del pasado en nuestro propio tiempo", como agudamente señala Javier Aguirre– pretendamos condicionar su futuro.

La literatura del pasado mantendrá su estatus de obra cerrada, acabada, completa, y podremos leerla secuencialmente como hemos hecho hasta ahora. Aunque no será de extrañar que podamos disfrutar de una lectura enriquecida de esas mismas obras que a unos gustará más y a otros menos. Es más, continuará sin duda una masiva producción de obras que seguirán los modos compositivos con los que estamos familiarizados.

Pero una nueva literatura está experimentando en estos momentos las posibilidades que ofrece la Red. Algunos de esos experimentos serán recordados como un juego intrascendente. Otros, seguramente, irán abriendo nuevas vías a la creación y a la lectura. Si las nuevas tecnologías están cambiando el modo que tenemos de organizar el conocimiento y de acceder a él, sería absurdo pensar que la literatura permanecerá inalterable y ajena a esa realidad. Absurdo y peligroso convertir en arqueología lo que en sí misma es exactamente los contrario: pura creatividad que amplía nuestro mundo, ensancha nuestro espacio y difumina la barrera del tiempo tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

Hay que redefinir tanto lo que entendemos por lectura como lo que entendemos por creación literaria. Frente a la lectura lineal, secuencial que el libro-papel impone en que cada página es la continuidad lógica y necesaria de la anterior (aunque podamos pensar en conocidas excepciones), la lectura actual a través de los medios tecnológicos tiene una estructura reticular, arborescente. Sabemos donde comenzamos pero no a dónde nos va a llevar ese descubrimiento que si antes lo encontrábamos con seguridad en la página o en el capítulo siguiente, ahora nos lleva a "páginas" inesperadas, a finales múltiples y siempre inacabados en que solamente nuestra disponibilidad de tiempo es lo

que les pone límite. Cada obra podría ser una *historia interminable*. Pensar que ese nuevo modo de lectura –que en principio no está necesariamente asociado a la literatura– no va a influir en los nuevos modos de creación, en las estructuras de la obra literaria y en su construcción espacio-temporal, es ignorar que Internet ha propiciado una interactividad instantánea entre autor y lector, y que los gustos y preferencias de este pueden no solamente influir de modo inmediato en aquel condicionando su creación, sino que puede convertirse en co-autor, en agente de un proceso colaborativo.

En fin, es un caleidoscopio complejo y cambiante. Una aventura en terrenos por descubrir sobre los que hablarán estos días los agentes que viven el proceso en primera línea: los académicos, libreros, bibliotecarios, autores, etc. invitados a esta tribuna para ofrecernos sus distintas perspectivas. Estoy seguro de que encontraremos respuestas a algunas cuestiones y enriqueceremos nuestra visión con nuevas interrogantes que ni siquiera habíamos vislumbrado.

DEL LIBRO IMPRESO AL ELECTRÓNICO

Antonio A. Gómez Yebra
Universidad de Málaga

Cuando yo era niño hablaba como niño, pensaba como niño, soñaba como niño, y mis entretenimientos favoritos, además de dar patadas a una pelota, eran oír cuentos de labios de mi tía Juana, o en la radio, y visitar la imprenta de mi tío Luis. Mientras la futbolística era activa, estas últimas eran actividades pasivas aunque bien diferentes: la primera ponía en funcionamiento mi imaginación, y la segunda, mis ojos y mis oídos.

Porque en la imprenta de mi tío Luis respiraba el olor a tinta, caminaba entre montañas de papeles de distintos colores, tamaños y texturas, y saltaba por encima de trozos de cartón desechados, observando, mientras avanzaba por el amplio local, todo el proceso de impresión de libros, etiquetas, cajas y folletos. Fuera de mí, en una especie de trance o éxtasis laico escuchaba el incesante traqueteo de las máquinas y en no pocas ocasiones manchaba por descuido mis ropas al rozar las latas con restos de pintura.

En la imprenta de mi tío Luis me detenía diariamente ante el oficial cajista, un pulpo de dos brazos y mil dedos. Aquel robot humano, a una velocidad de vértigo, y sin equivocarse jamás, colocaba los tipos en el componedor, y formaba un paquete tras otro al tiempo que conversaba conmigo sobre mil y un asuntos. Porque había mecanizado sus movimientos a la perfección y sus manos parecían responder a una zona del cerebro que no competía con el pensamiento y el lenguaje.

El cajista era para mí una especie de mago, y los ágiles movimientos de sus dedos eran juegos de prestidigitación que me hipnotizaban y me convencían de sus poderes.

Veinte años más tarde mi tío me propuso que yo regentara la imprenta: así tendría la posibilidad de retirarse viendo que la obra de su vida no desaparecía cuando él lo hiciese, y yo tendría la ocasión de publicar los libros que quisiera. Pero los tiempos habían cambiado, yo ya no era niño, y había descubierto que los libros salían de las imprentas, pero los publicaban las editoriales, y de esa forma podían encontrarse en cualquier librería del país y del mundo.

Perdí la ocasión de convertirme en un Manuel Altolaguirre del norte de España, pero yo estaba bautizado con tinta de imprenta, confirmado con cola de encuadernar y ordenado con aceites especiales. Sabía cómo se engendraba un libro, cómo crecía poco a poco en las entrañas de la imprenta, cómo era dado a luz y cómo llegaba, con aquel especial aroma de recién nacido, hasta su destinatario.

Ya había alumbrado algunos por entonces, y recibía a cada neonato con miradas de arrobo, con caricias, con hiperbólicas alabanzas, incluso esnifando con deleite el olor a tinta todavía fresca que desprendía.

De modo que yo soy de esos lectores de libros que gozan con el libro en las manos, que disfrutan demorándose mientras tocan sus páginas y sus pastas, incluso las sobrecubiertas, en cualquier lugar del mundo: trenes, autobuses, metros, aviones, estaciones, aeropuertos, playas, pero también en sillas de despacho, sillones de salón, tumbonas de playa y camas de hoteles. Pocas sensaciones hay que puedan equipararse a la de tocar un libro, hojear sus páginas y fagocitar su contenido.

Sin embargo, la revolución tecnológica ha llegado también al libro. Y a la Literatura. Y no porque podamos leer un libro clásico o contemporáneo en el móvil, o porque podamos alquilarlos, o pedirlos prestados en determinadas bibliotecas. Creo que el libro como lo conocemos a estas alturas del siglo XXI no se va a perder, pero también es cierto que en los que se están publicando ahora, las nuevas fórmulas de comunicación ganan terreno.

Y puedo poner ejemplos. No los voy a dar de Literatura para adultos, de la que se hablará, sino de la menos conocida Literatura

Infantil y Juvenil, que también está utilizando los recursos de Internet. Por ejemplo, el libro *Secuestro*[1], de Karen King, donde el joven lector de 8-9 años, cuando encuentra determinado icono, ha de dirigirse a la web www.sehacesaber.org para descargar los *podcasts* correspondientes si pretende completar la trama.

O, en un nivel de lector más avanzado, Skeleton Creek. El diario de Ryan[2], de Patrick Carman, donde el protagonista, con la pierna rota, no puede analizar *in situ* qué ocurre en su localidad, y ha de seguir investigando y convirtiendo sus descubrimientos en un diario basado en las noticias que recibe de su amiga Sarah, quien va colgando vídeos en Internet.

También Fernando Marías, Premio Primavera de este mismo año[3], se ha subido al carro de las nuevas tecnologías con *El silencio se mueve*, según él una novela clásica donde, además, hay un cómic, ilustraciones, un guión de cine, dos páginas web y un *blog* que ayudarán al lector a integrarse en el mundo del protagonista de la novela, Juan Pertierra, quien tiene el don de escuchar el silencio.

En la web aparecen "claves" o "pistas" sobre el personaje central de la novela (www.elsilenciosemueve.com); un *blog*, http://elenigmapertierra.blogspot.com, del dibujante Javier Olivares y un número de teléfono (91/4226192) disponible las 24 horas. Es la manera de hacer copartícipe al lector al tiempo que lo convierte en detective.

Y para hablar de textos más actuales aún, con idéntica relación (literatura e Internet), quiero aportar aquí que tres de los textos finalistas del Concurso de Relatos de la presente edición del Cine Fantástico (Fancine) promovido por la Universidad de Málaga, cuyos ganadores se darán a conocer esta misma tarde, dentro de unas horas, tienen como motivo similar preocupación y temática, siendo uno de ellos el ganador absoluto. Son, por orden alfabético, los titulados "E-mails para Blas", "Holograma andaluz", y "Mi ordenador y yo"[4], donde sus autores demuestran estar al día en esta cuestión que nos ocupa y

1. Karen King, *Las pesquisas de Amy Carter*, Zaragoza, Edelvives, 2009.

2. Patrick Carman, *Skeleton Creek. El diario de Ryan*, Madrid, Bruño, 2010.

3. Con *Todo el amor y casi toda la muerte*, Madrid, Espasa, 2010.

4. "Mi ordenador y yo" fue el vencedor en la categoría UMA: textos escritos por estudiantes de la Universidad de Málaga.

que nos va a reunir durante las tardes de esta semana. El primero de ellos se desarrolla a través de los *e-mails* que Pili envía a Blas y este a Pili. Finalmente descubriremos que Blas había sido devorado por el ordenador, algo que se repetirá con su interlocutora.

El segundo también se basa en textos que aparecen en la bandeja de entrada de Pilar, quien se encuentra en un mundo absolutamente vigilado por cámaras.

El tercero supone una extraña relación del protagonista con su ordenador, al que denomina IAN, acrónimo de **I**nteligencia **A**rtificial originada de forma **N**atural, el cual va cobrando vida propia y acaparando toda la vida del protagonista.

Cuando yo era niño hablaba como niño, pensaba como niño, y leía los libros que los niños teníamos al alcance de la mano, cuando empezaban a aparecer con ilustraciones a color. Puede ser que los niños de finales del siglo XXI no toquen el libro en papel impreso, porque la mayor parte de los libros no estén en ese formato, pero no sé si saldrán ganando con el cambio.

Habrá que esperar, y dar una oportunidad a los editores para que se adapten al cambio que ya tenemos aquí.

Precisamente cuando escribo estas líneas, me llega un anuncio por correo electrónico: el de la aparición, en la isla de Madeira, de la editorial E-Madeira**,** una editorial *exclusivamente* digital, donde las publicaciones se harán a través de una plataforma digital, que contará con un catálogo editorial vasto y diverso, reuniendo a numerosos autores nacionales e internacionales.

Parece que muchos avanzamos en líneas convergentes. Ojalá sea para bien de los lectores.

PONENCIAS

LA TRANSFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD LECTORA CON EL IMPACTO TECNOLÓGICO: EL FUTURO LECTOR

Joaquín Mª Aguirre Romero
Universidad Complutense de Madrid

Para los que hayan leído con atención la propuesta de esta intervención, se habrán dado cuenta de la doble lectura que tiene su final –"el futuro lector"–, ya que pretendo oscilar entre dos ámbitos que considero fundamentales, el futuro de la "lectura" y el futuro del "lector", planos que me parece esencial distinguir y que no siempre se hace.

Es indudable que estamos asistiendo a una transformación de nuestra cultura, a una drástica transformación. El hecho cierto es que la cultura siempre ha estado en transformación, pero lo que ahora percibimos es una transformación acelerada que nos hace ser conscientes de ello. La cultura es un conjunto de discursos, una *semiosfera*, como la denominó Yuri Lotman, un entorno social superpuesto al natural. Esos discursos, que constituyen un flujo de información, están condicionados por otros dos elementos interrelacionados: las prácticas sociales y las tecnologías de transmisión, es decir, hábitos y herramientas.

Estos dos elementos, los hábitos y las herramientas, son las que dan forma a la cultura y posibilitan la producción, la circulación y el consumo social de los discursos. Por otro lado, la cultura es un sistema autorregulado de esos discursos en los que se produce, por tomar otra idea de Lotman, un desplazamiento entre centro y periferia.

Este desplazamiento supone un movimiento más o menos constante, con su ritmo propio en cada momento de la Historia. Esto significa una renovación de los discursos centrales desde la periferia hasta ocupar una posición central en la cultura. La idea de Lotman tiene su paralelismo con la que Thomas S. Kuhn introdujo para explicar el funcionamiento histórico de la Ciencia, es decir, cómo ciertas teorías ocupan un lugar central en el sistema para verse sustituidas por otras nuevas que llegan desde la periferia innovadora.

Recurro a estos dos símiles porque creo que nos pueden ilustrar sobre el funcionamiento del sistema cultural y entrever algo de su futuro, con una precisión previa: no creo en el futuro como un elemento por el que estamos atraídos, sino como algo hacia lo que nos impulsan nuestras propias acciones. Con demasiada frecuencia tenemos una idea del futuro como algo desligado del presente de nuestras acciones, como algo de lo que no somos responsables. El futuro nunca es inesperado; siempre es resultado de una lógica aplastante, por más que podamos estar ciegos ante ella. Lo único que esto significa es nuestra incapacidad manifiesta para comprender la consecuencia de muchas de nuestras acciones y sus repercusiones sistémicas sobre el conjunto. Todo tiene consecuencias, nos guste o no. Las decisiones que se toman en un sector repercuten en otro y así se configuran los movimientos de la sociedad. A veces, parece que nos sigue gustando pensar en un destino escrito, por más que descubramos que somos nosotros mismos los que lo escribimos. Otra cosa es que seamos conscientes de lo que escribimos porque, y ahí está gran parte del problema, el futuro se escribe casi siempre con letra pequeña. Tiene, pues, sentido preocuparse por las transformaciones que nosotros mismos introducimos y tratar de compensar los efectos negativos que siempre se producen. De no ser así, corremos el riesgo de tomar decisiones erróneas ante lo que podemos considerar una de las transformaciones de modelo cultural más intensas de nuestra historia.

Cuando Elizabeth Eisenstein[1] se planteó porqué era importante la aparición de la imprenta, se encontró con que era algo que todo

1. Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994 [1983[1]].

el mundo daba por descontado pero que nadie se había molestado en analizar con detalle. El enfoque que Eisenstein le dio a su trabajo era novedoso y se podía emparentar con los trabajos de Marshall McLuhan y de la denominada "escuela canadiense". El enfoque era tratar de explorar los fenómenos culturales vinculados a la tecnología que les servía de soporte en la medida en que esos cambios provocan unos procesos en cadena. Eisenstein se ocupó de explicar las transformaciones que la imprenta había producido en los sectores estratégicos de la cultura, entre ellos, como es bien sabido, la Ciencia o los Transportes.

La idea de que la cultura se ve condicionada por la velocidad de los intercambios, por la estabilidad de los mensajes y por la capacidad de preservarlos –algunos de los elementos básicos señalados por Eisenstein– es de gran importancia porque no se preocupaba de los contenidos como elementos autónomos, sino como de algo cuya eficacia está determinada por la tecnología de las comunicaciones empleada. La imprenta permitía lograr una extensión mayor de los textos en la medida en que superaba la capacidad de producción del sistema de los manuscritos; permitía que las copias fueran idénticas frente a la variabilidad de los errores de los copistas; y, por último, la nueva tecnología de la imprenta permitió una mejor conservación de los textos al garantizar una mayor número de ejemplares en circulación.

La revolución de las comunicaciones que estamos viviendo no nos puede hacer ignorar cómo aquella otra revolución de la imprenta o, anteriormente, la de la escritura modificaron su tiempo cambiando las condiciones de la comunicación, los hábitos de consumo cultural y reorganizaron las estructuras de transmisión. El efecto de la aceleración histórica es que el futuro está aquí, lo que ha dejado de ser un eslogan retórico y se ha convertido en una traumática realidad. El futuro no es ya lo que está por venir, sino, por el contrario, el presente inadecuado, el presente para el que no estamos preparados. Es decir, el futuro es un presente inadecuado e incontrolado, un presente en el que se van amontonando desajustes. Y lo es en gran medida no solo porque el tiempo se acelere, sino porque nosotros mismos nos retrasamos.

El efecto de la aceleración provocada por la tecnología de las comunicaciones y, a su vez, la aceleración misma nos están convirtiendo en hombres del pasado en nuestro propio tiempo. Nuestra vida se alarga en su duración, pero se acorta en el tiempo que podemos llamar "nuestro". "Nuestro tiempo" es una expresión que carece de sentido porque nos formamos en algo que cambia forzosamente cada vez más de prisa. Ahora, en este mismo espacio, hay conviviendo personas que pertenecen a distintas épocas como consideramos que las personas que viven en muchas partes del mundo viven en épocas distintas. La cronología nos engaña haciéndonos pensar que vivimos todos en el mismo tiempo, pero no es así y basta para que cojamos un avión para aterrizar en lugares a los que no han llegado al siglo XX o al XXI. Somos restos a la deriva de las tecnologías en las que nos educaron. Mi consideración del futuro de la lectura y del futuro del lector parte de esta constatación.

El problema que les quiero plantear aquí es un drama cultural que se resume en lo siguiente: la velocidad con la que hemos *entrado* en la Sociedad de la Información está creando una especie de tierra de nadie, una discontinuidad, entre pasado y presente; está creando una distancia que, fruto de la aceleración que la tecnología imprime, pronto será complicado superar. "Entrar" es una metáfora, evidentemente, que parece indicarnos que nos estaba aguardando a la vuelta de alguna esquina, acechando a la espera de abalanzarse sobre nosotros. Uno de los aspectos más relevantes de esta situación tiene que ver precisamente con la lectura, ya que "lectura" y "texto" son las formas complementarias sobre la que se ha construido nuestra Cultura hasta el momento.

No es mi intención ser *apocalíptico* en absoluto, pero sí me gustaría dejar aquí constancia de algo que llevo tiempo señalando. El sistema educativo se está quedando absolutamente desfasado en cuanto a la sociedad que le rodea. Y es en el sistema educativo donde se adquieren las habilidades necesarias para la lectura y, sobre todo, la capacidad de integración dentro de una cultura a la que se accede, en gran parte, a través de ella.

La lectura no es más que una de las múltiples puertas hacia la cultura común, el acceso al depósito de la tradición. El problema que

se plantea ahora es que, como nos están señalando distintos científicos sociales, el modelo de transmisión cultural que nos ha caracterizado como sociedad letrada o lectora en los últimos siglos se está modificando sin que se tomen las medidas necesarias para garantizar las mejores condiciones en el tránsito.

Desde distintos ámbitos de la Ciencias Sociales –psicólogos, sociólogos, antropólogos…– coinciden, con sus diferencias de enfoques y terminologías, en la constatación de un cambio de modelo de situación cultural. En la medida en que una cultura es un repertorio actualizable, la pregunta es entonces: ¿qué hacer con dos mil quinientos años de cultura letrada centrada en los textos, de cultura elaborada desde unas formas de pensamiento determinadas por los mecanismos derivados de la propia escritura y, su correlato, la lectura?

De lo que se trata es de hacer compatible el legado informativo generado por el modelo de cultura del que nos estamos alejando por el propio impulso derivado del cambio tecnológico. Se trata de nuestra relación con la tradición. Entiendo por "tradición" el depósito de información acumulado del que las generaciones van disponiendo para resolver sus situaciones en el presente. La tradición es una cuestión práctica, pero es también una cuestión *identitaria*. Nuestro depósito de informaciones, el repertorio cultural, nos define porque en ellos están nuestros modelos, nuestras referencias para poder seguir construyendo hacia el futuro.

Lo que apenas se está estudiando o teniendo en cuenta es el efecto sobre aspectos que están ligados entre el fondo y la forma del desarrollo tecnológico. La teoría está ahí desde hace tiempo, pero no se tiene en cuenta, es decir, no se perciben sus efectos directos.

Señala el neurólogo Antonio Damasio:

> Todo un siglo de cine ha dejado su huella en el sujeto humano, al igual que el espectáculo de las sociedades globalizadas que actualmente se difunde de manera generalizada a través de los medios de comunicación electrónicos. En lo que se refiere al impacto de la revolución digital, solo se está empezando a apreciar[2].

2. Antonio Damasio, *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona, Destino, págs. 33-34.

La afirmación de Damasio debe entenderse desde la relación sistémica que se establece entre Cultura, Tecnologías de las comunicaciones y conciencia. Si entendemos que nuestra conciencia es el resultado de la interacción mediada entre el mundo y una forma que lo representa a través de unos lenguajes determinados, el elemento mediador resulta esencial en la medida en que es el que determina la forma de la conciencia. Por decirlo llanamente: *escribir* y *leer* nos han configurado la mente y, por ende, nuestra configuración del mundo. Escribir y leer son tecnologías del intelecto con las que, a través de unas operaciones físicas y mentales, de forma automatizada, accedemos a una parte importante de nuestro universo. La lectura y la escritura han establecido ciertos límites y formas expresivas que hoy se ven modificados por la llegada de unas nuevas tecnologías que también actúan, como señala con acierto Damasio, sobre los sujetos y, por extensión, sobre el conjunto de la Cultura en la medida en que esta se forma por las producciones de los sujetos, que actúan como productores y selectores. La conciencia crea, pero también *filtra*, elimina aquellos elementos que le dejan de ser asequibles. Y al igual que lo hace la conciencia, lo hace la Cultura, que es la memoria colectiva. Todos los tránsitos culturales han estado marcados por estas labores de filtrado y depuración.

Como admitimos teóricamente desde hace unas décadas, existe una relación, por ejemplo, entre los romances y las formas orales de comunicación, y una relación entre la novela y la imprenta. Todos nuestros estudiosos están de acuerdo en que es imposible la "novela oral", que su forma está desarrollada desde una mente que se ha formado y es capaz de pensar en fórmulas estéticas y estructurales desde una forma específica y diferencial surgida desde el documento escrito.

La oralidad produce unas formas características y la escritura otras propias. Sabemos que nuestra nueva cultura se está construyendo desde unos nuevos postulados "lectores" a los que solo nos referimos por fórmulas analógicas. La comprensión de los mecanismos comunicativos (en un sentido profundo y extenso que integre a la conciencia y a la Cultura como extremos) de la nueva sociedad es algo esencial para poder preservar la tradición cultural. Si no comprendemos las

características esenciales del mundo que estamos construyendo, difícilmente podremos llevar su control y avanzaremos a expensas de procesos que, una vez desencadenados, serán difíciles de rectificar.

Se hace necesario, pues, tratar de comprender el alcance que un cambio de tecnología tendrá sobre el cuerpo de una sociedad que ha estructurado una parte importante de sus conocimientos, es decir, de experiencia acumulada y compartida, sobre una organización textual de la información dentro del formato libro o códice. Desde un plano teórico es necesario distinguir los cambios de soportes (elementos materiales) de los elementos estructurales (formatos). Muchas veces los cambios de los soportes implican menos cambios que los elementos estructurales. El cambio de soporte puede condicionar o no las estructuras informativas, que son las que requieren cambios en el procesamiento de la información, es decir, en las formas de cognición. Las nuevas tecnologías han traído un cambio de soporte y un cambio de estructura. También un cambio en la conciencia y en la cultura. Igual que admitimos que el mundo se reordenó con la llegada del formato códice modelando la cultura y el imaginario social, hoy también estamos cambiando de modelo. Nuestro nuevo modelo/metáfora es la *Red*, que es el que subyace simultáneamente en Internet (elemento material, canal, soportes, dispositivos de acceso), en los modelos hipertextuales (formatos, estructuras) y en las nuevas conciencias nacidas de su uso.

Probablemente, la primera cuestión que haya que plantearse en este nuevo contexto cultural sea qué significa "leer". "Leer" significa cerrar perceptivamente un acto cuyo inicio ha sido la estructuración textual de una información determinada. *Leemos* porque alguien ha preparado unos textos, de una determinada forma, para ser leídos. Esto implica toda una serie de decisiones previas al hecho de la lectura, decisiones formales y estructurales, de las que *leer* es el acto final. Leer requiere unos actos preparatorios que permitan el acople del lector con el texto. No basta con crear textos; hay que formar lectores competentes para ese tipo de textos. El desajuste se produce si nos entrenamos en el acceso a una serie de estructuras informativas y luego debemos enfrentarnos a otras distintas. El acople va siendo cada vez más dificultoso, la lectura más degradada, menos competente.

Por más que nos parezca "natural", leer es un acto complejo que requiere un gran esfuerzo, físico e intelectual. Se lee con la memoria, apelando permanentemente a los conocimientos almacenados –gramaticales, léxicos, culturales, genéricos…–, creando un contexto que permita la contextualización e interpretación de los signos recibidos.

Los procesos de transformación

Quisiera centrar la atención en algunos de los puntos que me parecen de capital importancia. Nos centraremos en los aspectos esenciales y en la deriva de sus consecuencias.

1. Lo primero que debemos tener en cuenta es la *desmaterialización de la cultura*. Estamos pasando de una cultura de objetos a una cultura de información virtual. Lo virtual es un estado intermedio entre lo real y lo ficticio. Entre lo que tiene consistencia y lo que tiene apariencia, lo virtual no es un ente tangible, sino solo procesable. Lo virtual es lo representado por la información. Estamos pasando a una cultura digital, que no necesita de la materialidad para ser simultáneamente percibida en cualquier lugar del globo. En las primeras décadas del siglo XX, Walter Benjamin reflexionó sobre la pérdida del "aura" del objeto reproducido mecánicamente. Hoy nuestros objetos no son siquiera reproducidos de forma mecánica. No existe muchas veces un objeto original y una reproducción, sino que los objetos son directamente virtuales, el resultado del proceso de la información.

La Literatura actuaba como un instrumento de mediación entre la realidad y la imaginación. El texto apelaba a nuestra imaginación para recrear sus propios escenarios. Hoy, esos mundos son virtuales y no necesitan de los procesos de identificación ya que se viven directamente los procesos a través de las narrativas de inmersión. No es necesario imaginar; la imagen ha sustituido a la necesidad de imaginarla. El proceso narrativo que comenzó con el cine concluye ahora con las narrativas virtuales e interactivas. Resulta interesante repasar, desde nuestro presente, los debates estéticos que se suscitaron en los años 20 que ponían en relación contrapuesta "imagen"

e “imaginación” con la articulación mediadora de la palabra. Fue también una innovación tecnológica, la llegada del cine sonoro, la que aceleró el debate al verse invadido el terreno de la palabra, ahora incorporado a la imagen en movimiento. Aquella tecnología todavía apelaba a la participación del espectador a través de los mecanismos de identificación.

Las nuevas tecnologías narrativas ya no apelan a la identificación, sino a la participación activa. El texto ya no es algo estable a lo que se accede, sino algo maleable que se reconstruye por la participación activa de aquel que ya no es posible llamar en el sentido anterior “espectador” o “lector”. La idea de interacción implica una relación nueva entre los sujetos y los objetos estéticos en la que los objetos se ven transformados literalmente. La interacción inmersiva deja muy atrás las especulaciones tradicionales de la Teoría Literaria sobre la participación del lector en el texto. Existe una gran diferencia entre “decidir” e “imaginar”, o entre “inmersión” e “identificación”, por mencionar solo dos de los procesos modificados.

A la pregunta anterior sobre el fin del “aura”, siguen las preguntas sobre el fin de la “forma”, concepto esencial en la experiencia y conceptualización estética. Ya no se trata del problema de la reproductibilidad, sino de algo muy distinto. Es indudable que estamos ante una nueva experiencia de *lectura*, de operaciones lectoras, y, por tanto, en este tipo de narrativas, de una experiencia diferente a la que una novela o un poema puedan producir. Conforme estas nuevas formas van logrando su independencia de los modelos anteriores, las experiencias que producen se diferencian en mayor grado. Lo “nuevo” necesita partir de procesos próximos a lo viejo para poder desarrollarse alejándose de su dependencia. Lo radicalmente nuevo, casi nunca funciona. Necesitamos entender lo nuevo en términos de lo viejo hasta su sustitución o, como señaló McLuhan, avanzamos hacia el futuro mirando el pasado por el retrovisor.

Lo importante de este nuevo proceso es que, convirtiéndose en experiencia cotidiana y envolvente, se está transfiriendo a los demás tipos de experiencia transformándolos. Es necesario incidir en el aspecto cognitivo de la experiencia estética. Desde hace décadas aceptamos –desde el plano teórico– que el arte es una forma de aprendizaje

cognitivo, que supone un refinamiento de la experiencia en la medida en que reorganiza la experiencia sensorial (educa los sentidos), causal (nos educa en forma de conectar y ordenar las experiencias) y nos sirve de patrón para evaluar e interpretar lo que llamamos "realidad". La experiencia estética es transformadora de nuestras experiencias, reestructura nuestra forma de percibir el mundo. No me refiero a los *significados*; me refiero directamente a las estructuras de organización: esencialmente, al tiempo y al espacio, junto con los ritmos, que son elementos que surgen de la relación entre ambos. Las nuevas formas estéticas nos hacen relacionarnos de forma diferente con nuestras percepciones del tiempo, del espacio y del ritmo.

En este contexto de variación cognitiva, la lectura del texto impreso comienza a presentarse como una experiencia ligada a una forma de percepción del mundo, con su propia reconstrucción espacio-temporal a través de la palabra y con su propio ritmo de procesamiento. Los que estamos en el mundo de la enseñanza sabemos desde hace tiempo –otra cosa es cómo lo interpretemos– que algo ha cambiado. Repartimos las responsabilidades, incluso las culpas, entre diversos agentes sin asumir algo evidente: el mundo ha cambiado porque hemos cambiado el mundo. Si aceptamos que la escritura cambió nuestra forma de percibir el mundo reordenándolo, que la lectura es su correlato, ¿por qué no consideramos los cambios que se producen en el marco del nuevo cambio tecnológico? ¿No nos parece suficientemente *radical*?

Por encima de los dispositivos tecnológicos específicos, de las modalidades, lo que se ha producido es una nueva forma de acceso a la información, una nueva forma de procesamiento que produce variaciones respecto al modelo cultural anterior y, como consecuencia, un malestar en la *nueva* cultura.

El proceso se ha invertido y la traducción del mundo a la palabra para poder imaginar y operar con mundos a partir de ellos, se ha sustituido por los mundos virtuales en los que la experiencia es ya multisensorial, envolvente. En el campo de la ficción, ya no se nos pide que seamos espectadores, sino *protagonistas*; ya no se nos pide que sigamos un guión preestablecido, sino que lo escribamos mientras lo vivimos.

Este proceso de gran intensidad, de gran viveza, compite con los procesos imaginativos desencadenados por la palabra oral y escrita. Si la palabra oral era comunal y la escrita nos permitía aislarnos en nuestros mundos privados, ahora se nos pide participar en mundos colectivos, en ensoñaciones prefijadas comunales, tal como se nos muestra esa magnífica película que es *Origen* (Ch. Nolan, 2010). De nuevo el proceso de individualización que la palabra escrita había producido, se ve transformado en un nuevo estado tribal. Debemos resaltar que este concepto de *tribalización social* se explica desde esa intensificación de lo colectivo frente al proceso individualizador creado por la letra impresa. La *lectura* es un acto individual y reflexivo, mientras que la "escucha" es un acto colectivo y sujeto a elementos emocionales aportados a la letra por la voz, el gesto, etc. El juego, la danza, el rito…, son fenómenos colectivos, tribales, que favorecen la unión en la comunidad; la lectura –es lo que nos han repetido todos los teóricos– es un acto que separa en la medida que individualiza; el lector queda absorto en su lectura, concentrado –ensimismado en su propia imaginación–, frente a la inmersión en lo colectivo que representa el ritual o la danza.

A las preguntas sobre el futuro del libro que nos hacíamos hace poco más de una década, siguen las que nos hacemos hoy sobre el futuro de la "lectura". Es decir, hemos pasado del dispositivo de almacenamiento y de acceso, del libro, al contenido de esos libros o a la acción de leer, que necesariamente tiene que ser redefinida. ¿Ocurrirá con nuestras novelas y poemas como ha ocurrido, por ejemplo, con la ópera, que pasó de ser un espectáculo público popular a ser hoy algo minoritario y esencialmente arqueológico, o como con el teatro en verso? Es el destino de muchas otras formas artísticas que han sido barridas por la aparición de nuevas formas ligadas a tecnologías emergentes; ¿lo será también de la Literatura?

Sé que estas preguntas nos hacen movernos inquietos en nuestros asientos, que son preguntas que nos incomodan, pero que la visión histórica del desarrollo de las artes y de las formas culturales nos obliga a hacernos. Como miembros de la academia, del sistema educativo, nuestra tarea es la conservación y reactualización de nuestra tradición cultural, sin embargo, la distancia entre lo que conservamos y lo

que se produce tiende a aumentar aceleradamente, lo que convierte nuestra tarea en dificultosa.

Si no nos tomáramos a broma acciones como el coloreado de las películas de blanco y negro o las superposiciones de percusión a las sinfonías de Mozart, por ejemplo, comprenderíamos que son movimientos que reflejan de forma indirecta los cambios de los tiempos, las discordancias entre pasado y presente, entre purismo y actualización. Las películas en color hacen que nuestros jóvenes se sientan a disgusto culturalmente hablando con el legado en blanco y negro, por no hablar del legado del cine mudo. De la misma forma, la introducción actual de la tecnología 3D, cuando se imponga, dificultará la percepción de las películas en dos dimensiones, y establecerá una distinción que se resolverá en una distancia. Lo mismo ocurre en muchos otros campos, lo nuevo transforma lo viejo y, en ocasiones, lo hace desaparecer. Podemos heredar los objetos, pero no podemos heredar la forma de mirarlos, que es propia de cada tiempo.

El problema cultural que se plantea es de grandes dimensiones. Nuestra concepción de legado y patrimonio es reciente. La sensación de que el pasado es algo que hay que conservar y en el que hay que instruir es también peculiar respecto a la idea del pasado que tuvieron épocas anteriores. Desde la Revolución Francesa y la revolución romántica, lo que se pone en cuestión es la Autoridad y se apuesta por la renovación constante, por la necesidad de la justificación de los valores que mantienen erguidas nuestras suposiciones. A la idea de *tradición*, homeostática, le sigue nuestra idea –diferente– de *patrimonio*. Conservamos precisamente porque las cosas desaparecen; creamos museos porque tenemos la sensación de que son elementos del pasado, de otra época, que necesitamos realizar acciones para evitar que desaparezcan. De la misma forma, los románticos se sintieron en la necesidad de recoger y conservar las tradiciones populares porque estaban ya en trance de desaparición, pertenecían a una sociedad rural que estaba siendo desplazada por la revolución industrial y el auge de la cultura urbana. Aquella revolución trajo la expansión de una cultura urbana y lectora, con la alfabetización rápida y el aumento de velocidad que supuso la aparición de la prensa, cambio aprovechado para la expansión de las nuevas formas literarias. Se pasó de

la República de las letras a la sociedad letrada; de la literatura de las elites, a la literatura popular. Fue un cambio importante cimentado en los cambios tecnológicos y en las transformaciones del espacio rural. Hoy estamos ante un cambio de igual calibre, una transformación en las tecnologías de las comunicaciones, del almacenamiento y de la estructuración de la información. En la medida en que estos procesos afectan a la formas, las distancias tecnológicas son también, en mayor o menor grado, cambios que afectan a nuestros hábitos de relación con ellas. Nuestras viejas formas se van haciendo más incómodas –*extrañas*, en un sentido brechtiano del término– y, en este sentido, más distantes, menos transparentes.

2. El segundo aspecto que quiero desarrollar es *la velocidad de los cambios tecnológicos* y cómo esto está afectando a la dinámica cultural.

Es un hecho observable que la velocidad en las tecnologías de las comunicaciones es un valor que tiene un efecto doble: además de este aumento, las comunicaciones aceleran el cambio social al aumentar e intensificar las interacciones.

Desde la Segunda Guerra Mundial –aunque podríamos señalar momentos previos–, tenemos la sensación de la *aceleración del tiempo*, de cambio acelerado. Esta sensación tiene que ver con los cambios culturales en la medida en que la cultura se ha convertido en un elemento de consumo y se adapta a los mecanismos de la *moda*, es decir, a la renovación permanente. De esta manera, nos alejamos de forma constante de los objetos que configuran nuestro entorno o, para ser más precisos, son ellos los que se alejan de nosotros desplazados por la siguiente remesa, por la nueva moda.

En este flujo constante, las tecnologías de las comunicaciones son esenciales porque nos mantienen en un cambiante entorno informativo, en una forma envolvente, que podemos calificar como "sociedad mediática". Gran parte de nuestras experiencias han sido sustituidas por experiencias informativas, es decir, accedemos a ellas a través de mediaciones. Una parte importante de nuestras interacciones sociales se realizan ya de forma mediática.

La máxima aceleración y la máxima interacción es la que se ha logrado con Internet y con las denominadas "redes sociales", resultado

humano de la tecnología-red. Esta posibilidad de actuación a través de la cohesión que da la tecnología es nueva y supera a los medios denominados "de masas", que caracterizaron los tres primeros cuartos del siglo pasado. Esta tecnología es tan potente que ha absorbido a todas las demás mediante el proceso de convergencia digital y a través de sus canales es posible redistribuir lo que antes circulaba por sus propios canales específicos –la música, la prensa, la radio, el cine, la televisión, etc.– circulan hoy a través de un mismo sistema de distribución, un sistema unificado, el digital. Siguen manteniéndose algunos otros, pero, según todas las evidencias y tendencias que podemos observar, el proceso de convergencia mediática es imparable.

No entenderemos bien los procesos sociales si solo nos fijamos en el aspecto tecnológico (los canales y los tipos de mensajes que circulan por ellos) y descuidamos los efectos sociales y la transformación de la cultura. El hecho es que el uso de estas tecnologías está transformando nuestra organización informacional, tal como el libro reorganizó la estructura del conocimiento en la sociedad de su tiempo imponiendo un tipo de orden.

Es la combinación de estos factores socioculturales lo que es necesario estudiar y comprender porque los efectos están siendo tan acelerados que la brecha cultural y generacional se ha acrecentado. Las diferencias de edad pasan a ser relevantes porque son las que marcan los cortes y los distanciamientos, las fracturas y las diferencias de lenguajes y referentes sobre los que construir las interacciones sociales.

La brecha entre unas generaciones y otras es apreciable cuando estudiamos las diferencias culturales que cada una de ellas encarna. Las generaciones o grupos de edad se *compactan* culturalmente, es decir, se constituyen compartiendo unas formas que son las que los identifican como grupos culturales diferenciados. Hoy conviven en un mismo espacio diversas mentalidades en el sentido que le da la antropología cultural, diversas visiones del mundo, cuyas diferencias son debidas en una parte importante a los diferentes mundos a los que acceden a través de la tecnología. Son mentalidades distintas, con *tempos* internos distintos y cogniciones diferentes provocadas por la disparidad de tecnologías usadas para organizar y acceder al conocimiento.

En este sentido, se plantea un conflicto entre el sistema educativo, estructurado conforme a una mentalidad centrada en el libro y su orden propio, y una deriva social hacia otras formas de mayor dinamismo. Esto se ha observado ya y constituye un ámbito de trabajo necesario para poder dirigir el cambio y no dejarse llevar por él. Muchas instancias no lo han entendido o no han entendido su alcance.

3. El tercer punto que quiero plantear es el *cambio de las operaciones socioculturales* que el cambio tecnológico está produciendo, entre ellas en lo literario.

Nuestro cambio tecnológico está dirigido y acelerado desde los preceptos de una sociedad de consumo. Le doy al término "consumo" un alcance y un sentido que excede el campo de lo meramente comercial. Hoy la mentalidad del consumo se adentra en ámbitos que van más allá de lo económico. Por "consumo" entiendo un sistema social que se encuentra permanentemente excitado a través de estímulos para dirigir su acción. Este sistema se caracteriza precisamente por el papel que los medios, como canalizadores de los estímulos, juegan en él. Por eso es necesario un entorno mediático, para poder envolver de forma constante a los sujetos. El desarrollo tecnológico permite la creación de un ecosistema informativo, estimulante y envolvente, en el que los sujetos se encuentran permanentemente dirigidos hacia unas propuestas que se canalizan mediáticamente. La significativa frase "lo que no aparece en los medios no existe", que habrán escuchado en más de una ocasión, refleja esa necesidad del ver mediático por encima del ver real. El filósofo francés Jean Baudrillard lo representó como la precedencia del simulacro sobre una realidad finalmente escamoteada y, lo que es peor, ya innecesaria. Con el simulacro es suficiente.

El elemento que se sitúa en el centro del modelo de consumo pasa a ser la red social que se superpone a la red mediática tecnologizada. Una red tecnológica sirve de sustento a la red social. De esta forma, se aseguran los flujos de información que pueden ser dirigidos hacia los objetivos del consumo. Hay diferencias importantes respecto la modelo de comunicación de masas anterior, pero sería excesivo entrar en el desarrollo de las diferencias aquí. Bástenos señalar que

el modelo que surge de esta doble red, la social y la tecnológica, es un modelo retroalimentado, que se apoya fuertemente en las interacciones sociales como generador de dinámicas de consumo y mantiene un ritmo constante de sustitución de los elementos que circulan en su interior.

El descubrimiento de la mercadotecnia contemporánea es el aprovechamiento de las fuerzas sociales para el fortalecimiento del consumo. No se trata tanto de imponer un objeto externamente, sino hacerlo desde el interior de los propios flujos sociales. Son los usuarios de las redes los que actúan como fuentes de energía de la difusión. Eso nos explica el auge de la "recomendación", de los "favoritos", del peso de los "más visitados", etc. como fuente de orientación del resto de los usuarios de una red. Las técnicas "virales" parten del principio de que son los usuarios los que realizan las acciones necesarias. Se trata de darles las herramientas y crearles los espacios para que se relacionen entre ellos.

Desde estos principios virales, basados en la interacción social, se ha diseñado una forma de cultura que se basa en el aprovechamiento de las inercias y de las sinergias, principios ambos necesarios para el funcionamiento. Inercias y sinergias significan, como principios culturales, la creación de flujos principales a los que se suman otros flujos aumentando la densidad y eficacia de los caudales del consumo.

La Literatura se ve afectada de gran manera por esta técnica viral. A las tradicionales recomendaciones verticales del *experto*, sea maestro, profesor o crítico, se le superponen las horizontales o pseudo-horizontales. Esto lleva a generar una distancia cada vez mayor entre el gusto como resultado de la acción vertical (el sistema educativo, por simplificarlo) y el gusto como resultado de la acción horizontal. La constatación más evidente de este hecho es la introducción progresiva y sin pausa de todas las instituciones en las redes sociales, es decir, el intento de entrar en el espacio socio-cibernético de las interacciones como forma de visibilidad (supervivencia) social.

La polarización del campo literario que Pierre Bourdieu había descrito entre un polo de elite y un polo popular, se ve acrecentada y acelerada por el efecto de las redes sociales. El nuevo sistema de segmentación de mercados, también favorecido por una tecnología

que permite simultáneamente producciones en masa y producciones bajo demanda de los objetos culturales, hace que se mantengan ciertos productos mientras exista demanda, si bien convirtiéndose en minoritarios y, muchas veces, en objetos de lujo. Esto no es óbice para que la apuesta de los grandes grupos que controlan la producción cultural sea por la dirección y control del gusto horizontal a través de las estrategias virales.

Todos estos elementos nos deberían enseñar lo débiles que pueden ser los hábitos culturales, lo dependientes que pueden ser de factores externos. Estamos asistiendo en poco más de una década a una transformación del funcionamiento del sistema de producción cultural. En este sentido, la debilidad del sistema educativo, como garante de un gusto dirigido hacia lo mejor de la producción histórica cultural, se está manifestando de forma constante. El deterioro es evidente y progresivo. Observamos día a día la pérdida de referencias culturales, prueba evidente de la sustitución de una forma cultural basada en la transmisión de la tradición y de una valoración institucional, por un nuevo sistema en el que el gusto es dirigido desde la producción y satisfecho desde un mecanismo viral. El principio es claro porque nos lo repiten siempre: al público se le da lo que pide. En lo que no se insiste tanto es en que el efecto redundante de este sistema hace que ese público esté cada vez más limitado en sus peticiones; que estas sean cada vez más repetitivas, menos ricas y, especialmente, que surjan de la estimulación antes señalada, en la que la potencia de los nuevos medios, más próximos, más basados en el compartir social, es decisiva. El movimiento es cada vez más centrípeto, al contrario de lo que debería ser, centrífugo, es decir, permitir la expansión cultural. Se nos habla de ampliación de la "oferta", pero se nos esconde el reduccionismo que supone el sistema. La cultura es cada vez más un hecho ligado al presente (de la estimulación) y menos a la tradición y transmisión intergeneracional.

En este sentido, socialmente se favorece el fenómeno del *fan*, es decir, de la persona que tiende a relacionarse con una serie de objetos de los que hace el centro de su atención y que rigen su mundo personal. El fenómeno *fan* es precisamente el de la reducción, el de la concentración en un punto de la totalidad de la atención, el pensamiento y

el deseo; el fenómeno en el que el objeto se impone al sujeto. Las largas colas de personas esperando para que se abran las librerías, en la medianoche, para adquirir su ejemplar del libro de la serie de la que son seguidores, es un ejemplo claro de este mecanismo de producción y difusión. Las redes sociales reafirman este sentimiento mediante las interacciones, los contactos, que la tecnología permite a través de foros, *chats*, etc.

No debemos pensar que este es un fenómeno negativo. Es negativo el uso cultural que la industria, centrada en los aspectos más comerciales, hace de productos triviales convirtiéndolos en fenómenos culturales de gran alcance y ocultando muchos otros mucho más valiosos. Se nos dirá que la industria hace lo que debe, *vender*, y que son las demás instituciones, las educativas, las que deben configurar el gusto selectivo. Estamos de acuerdo, pero es ahí en donde se está perdiendo la batalla.

Las redes, en la parte positiva, están sirviendo también para que se formen las minorías que la propia industria desprecia e ignora. Hoy las redes son también el foco de resistencia para tratar de mantener viva una cultura que desaparece a gran velocidad. Es una cultura de resistencia. Está ocurriendo con todos los campos de la cultura que la industria abandona o recalifica. Sin embargo, no se puede ocultar el hecho de la desproporción y, sobre todo, de la tendencia que refleja: la desaparición de los fenómenos culturales tradicionalmente valiosos en beneficio de un concepto puramente económico del valor cultural.

El otro aspecto importante de la transformación tecnológica es el que afecta al tipo de los dispositivos de lectura. Es evidente que la Literatura no son los libros, pero también es importante resaltar que las interacciones entre los soportes y los formatos posibles condicionan la organización y la forma de la información.

Desde el punto de vista tecnológico, el libro, el soporte y formato que ha permanecido unido a nuestro concepto de lo literario, es un dispositivo de lectura. Los nuevos dispositivos electrónicos lectores permiten nuevas posibilidades expresivas y organizativas al ser capaces de permitir nuevas operaciones del intelecto. Como hemos señalado anteriormente, es necesario redefinir el término “leer” y “lectura” al hilo de las nuevas transformaciones y situaciones.

El hecho es que la Literatura ha mantenido una resistencia importante a la desmaterialización, es decir, a la separación de su soporte. Sería más cierto decir que son los lectores los que han mantenido esa resistencia. Sin embargo, la instrucción y educación en otro tipo de dispositivos y formas de acceso a la información durante las últimas dos décadas, ha servido para que el hábito de la relación con el libro se haya debilitado en gran medida. Hay ya formas específicas de información en las que el libro prácticamente ha desaparecido o ha quedado reducido a un papel minoritario.

El ordenador pasó de ser un dispositivo de introducción de información (una máquina de escribir sofisticada) a ser un dispositivo lector, es decir, un rival y sustituto del libro. La publicación digital es la constatación de ello. Desde todas las instancias, los elementos basados en el formato *codex* están siendo sustituidos por los nuevos formatos digitales. El hábito lector del dispositivo *codex*, por tanto, se va debilitando. Lo que era una tecnología habitual, se va convirtiendo en una tecnología cada vez más extraña, residual.

El ordenador, hasta el momento, convivía con el libro en un reparto de funciones: escribimos con el ordenador, pero leemos en el papel. La introducción del *e-book* plantea otro tipo de consideraciones. El *e-book* es un equivalente a la consola en el terreno de los videojuegos, es decir, es un dispositivo de uso específico, por más que se le puedan añadir funciones complementarias, como la posibilidad de escuchar música.

Durante años, el mundo editorial ha vivido una lucha interna respecto a la sustitución del negocio de los libros por el de los *e-books*. Tenían en mente el ejemplo de las consecuencias que había tenido para la industria musical la digitalización. En la última década las iniciativas por introducir *e-books* en el mercado no han sido más que tímidos intentos. El libro es un rival muy serio, tecnológicamente hablando. Es también alta tecnología y una ergonomía probada a lo largo de los siglos.

Sin embargo, las transiciones del modelo cultural, la pérdida de los hábitos lectores –tal como hemos visto– han hecho modificar la estrategia y, en apenas dos años, el negocio de los *e-books* se ha puesto en marcha. El modelo de referencia ha sido el rescate del mercado de

la música a través de la Red: la posibilidad de vender a través de la Red unidades de lectura tal como se ha hecho con los discos.

No podemos desdeñar el factor de la crisis económica mundial y sus repercusiones en el mercado editorial. Los lectores tradicionales, por el simple hecho generacional, se van concentrando en los extremos en dos formas: los lectores jóvenes, formados en el modelo que estamos analizando, el de los dispositivos digitales y las redes sociales, y los lectores situados en el otro extremo de edades, los formados en el dispositivo "libro".

Curiosamente, estamos encontrando lectores mayores que abandonan el libro tradicional, el libro en papel, y se incorporan a un dispositivo que busca parecerse al que utilizaron a lo largo de su vida. Las causas son varias y no tienen mucho que ver con el entusiasmo tecnológico. La primera es interesante: el dispositivo electrónico permite el aumento de los tamaños de las letras y eso es importante para gente que ve mermadas sus condiciones visuales por el paso de la edad; en segundo lugar, acceden a libros que no son novedades, sino clásicos disponibles en la Red; en tercer lugar, muchos son gratuitos; y por último, no ocupan espacio, algo importante para personas que viven en espacios pequeños o en residencias. Ya es frecuente ver a personas de avanzada edad con sus *e-books*.

En el otro extremo generacional, el libro electrónico se está convirtiendo en un dispositivo que permite el ahorro de dinero y espacio para todos aquellos, estudiantes esencialmente, que pueden utilizar las redes para descargar copias digitales de los documentos. La proliferación de los campus virtuales está haciendo que cada vez se digitalicen más textos o que se decante por la bibliografía accesible *on line* antes que por la que les supone la lucha por conseguir puesto de lectura en una biblioteca. Las redes mismas favorecen el intercambio de los documentos digitales y son un recurso inmenso de información. Por este lado, el *e-book* también está empezando a penetrar entre los diversos públicos.

Finalmente, el último campo de batalla en el que se está planteando la introducción del *e-book* es como sustituto del libro de texto. El libro de texto tiene una función muy distinta al de otros tipos de libros. En primer lugar, se da en las edades de formación, es decir,

no solo aprendemos lo que los libros nos transmiten sino que, como Marshall McLuhan señaló, *el medio es* (también) *el mensaje*. Aprendemos lo que los libros nos cuentan y aprendemos a usar el libro como dispositivo del conocimiento. La conversión progresiva desde hace décadas de los libros en instrumentos predominantemente visuales, querámoslo o no, está vinculado con la pérdida conceptual y léxica que percibimos hoy en muchos de nuestros alumnos, a los que se les ha instruido en una forma específica de manejar la información durante su proceso de aprendizaje. Recogemos lo que sembramos.

La introducción de los libros electrónicos en el ámbito escolar llevará a la configuración cognitiva que esos dispositivos generan y al extrañamiento de otros. Esto es una obviedad que sorprende tener que decirla, pero se han ignorado sus consecuencias prácticas en el medio y largo plazo.

Para finalizar, lo que llamamos Literatura tiene un vínculo muy importante con los dispositivos tecnológicos que actuaban sobre la producción (modernamente la imprenta) y sobre el acceso a la información. Pensar que no hay vínculo entre los dispositivos y la configuración de sus usuarios es tan ingenuo como pensar que la introducción del color o el sonido en el cine no modificaron la forma de percibir el propio cine por los espectadores.

Creo que es importante –y así lo llevo tiempo diciéndo en distintos foros– que las personas que estamos involucradas en la educación, es decir, en la transmisión del legado cultural a las nuevas generaciones, pensemos en todos estos aspectos y en su influencia sobre el conjunto de la sociedad. Corremos el peligro –creo que lo estamos padeciendo– de perder en una generación lo que ha costado muchas acumular y valorar.

Una sociedad emocional y acrítica, desconocedora de su patrimonio cultural, no debería ser nuestro objetivo final, sino por el contrario una sociedad de individuos más cultos, más críticos y mejor conocedores de su pasado para poder manejarse mejor en su presente. La Humanidades –no solo la Literatura– se están convirtiendo en una simple mercancía cuya supervivencia está en función de su rentabilidad económica o pragmática. Evidentemente ni la Literatura, ni la Filosofía, ni la Historia, etc. han buscado nunca una rentabilidad sino

la formación de las personas para su propio fin, el de seres maduros capaces de valorar sus legados y transmitirlos.

En una generación, las personas que han quedado desconectadas de una forma de cultura literaria y letrada serán recibidas en las instituciones educativas por una generación que ya dejó atrás estas formas.

Mi preocupación –y es la que he tratado de transmitirles– no es por los dispositivos electrónicos de lectura o por las redes sociales, sino por nuestra propia ceguera o incapacidad para evaluar el alcance de estos fenómenos. Espero haberlos convencido al menos de la necesidad de debatir y repensar todas estas situaciones porque lo que al menos está claro es que nada sucede sin consecuencias.

Tratar de anticipar los posibles efectos de nuestras acciones presentes sobre el futuro y ver si estos realmente son los que queremos, debería ser nuestra obligación permanente. Creo que no lo estamos haciendo, cegados por un sistema que cambia tan rápido como para producir vértigo.

El futuro lector y el lector del futuro son dos incógnitas vinculadas ya que el uno depende del otro. El futuro de la lectura será el que fije nuestra capacidad de mantener la formación de lectores que, viviendo su propio tiempo, sean capaces de acceder al legado cultural de épocas anteriores. Sabemos que la supervivencia de ese legado está vinculada a las formas y estas a las mentalidades que surgen, por los hábitos educativos, de las interacciones con nuestras tecnologías del conocimiento. No basta con preguntarse por el futuro lector: hay que preocuparse por su capacidad y competencia lectoras. Todo planteamiento cultural que excluya la pregunta por la calidad lectora no está enfocando ni el origen ni las consecuencias del problema. La pregunta final debe ser ¿qué estamos capacitados para entender? o, si se prefiere, ¿qué tipo de textos hemos sacrificado por el camino?

NUEVOS LECTORES, NUEVOS MODOS DE LECTURA EN LA ERA DIGITAL

Laura Borràs Castanyer
Universitat de Barcelona / Hermeneia

> ... cada día constatamos nuevas reconciliaciones entre nuestros métodos y objetivos artísticos y los requerimientos y restricciones de las máquinas con las que trabajamos. Con un poco de distancia crítica, nos daremos cuenta de que estamos moldeando nuestras prácticas artísticas para acomodarnos a un nuevo juego de herramientas.
>
> Simon Penny

Esta cita de Simon Penny[1], profesor de arte y robótica en el Carnegie Mellon, con la que he querido empezar este artículo revela la intención última de mis palabras: mostrar cómo la aparición de distintas herramientas que los creadores utilizan con una finalidad artística está reconfigurando sus prácticas artísticas, a la vez que nuestros hábitos de lectura que, progresivamente, se adaptan a la nueva realidad. En su viaje de la página impresa hacia la pantalla (y no solo me refiero a la pantalla del ordenador, sino a todo tipo de pantallas en las que "consumimos" textos hoy en día: *smartphones, tablets, iPods, iPads, netbooks, e-readers*, etc.); la literatura ha experimentado un cambio en la forma que debemos evaluar hasta qué punto también comporta un cambio del contenido y, consecuentemente, de nuestro modo de lectura. Para hacerlo voy a destacar algunos de los conceptos a los que hace referencia Penny –"reconciliaciones", "objetivos artísticos",

1. Simon Penny, "The Virtualization of Art Practice. Body Knowledge and the Engineering View", *CAA Art Journal*, Fall 1997. (Trad. de la a.).

"requisitos", "restricciones" y "remodelaciones"– que espero me sirvan de hilo conductor para ejemplificar algunas prácticas lectoras en la era digital.

Reconciliaciones

Todo es presencia, todos los siglos son este presente.
Octavio Paz

La alianza entre las palabras y las máquinas supone la combinación –no exenta de polémica– de dos mundos tradicionalmente alejados que, sin embargo, los distintos formatos o soportes que han vehiculado la escritura literaria desmienten, puesto que los cambios o evoluciones se fundamentan en los avances tecnológicos de cada era. La relación metonímica actual entre libro y literatura oscurece cuando no invisibiliza una larga historia de evolución textual que, desde el paso de la oralidad a la escritura hasta el salto del códice a la imprenta y el más reciente acomodo de la cultura escrita a la era de Internet, nos habla de una historia de continuidades y rupturas. Continuidades, por una parte, en cuanto a la consecución de objetos y herramientas que permiten la transmisión del conocimiento y la cultura de manera más compleja y sofisticada. Rupturas, porque cada transformación suscita incomodidad y, a veces como consecuencia directa de esta, rechazo.

La aparición de la escritura, que fue recibida con prevención y sensación de pérdida, comportó un despliegue de medios que, hasta nuestros días, no ha dejado de evolucionar, pese a que –desde la invención de una máquina de producción de símbolos tan potente como la imprenta– la asimilación de lo textual al soporte libro sea tal que parezcan inseparables. Pese a ello, no hay que olvidar que la literatura no está necesariamente sujeta a la cultura textual y, por lo tanto, otras formas expresivas como la oralidad resultan de una importancia capital que no cabe desatender. La textualidad electrónica, por contraste, permite darse cuenta de hasta qué punto la confusión del medio "libro" con el modo expresivo "literatura" es tremendamente reduccionista. Al fin y al cabo ha existido una retahíla de modalidades expresivas

que han ido sofisticando nuestra relación con los textos y con los modos de descodificación de los mismos. Desde la pictografía –en los albores de la escritura–, cuando se trató de llenar la distancia entre el grafema y la forma física del objeto referido con un dibujo, con una forma que era, a un tiempo, palabra e imagen, discurso y explicación hasta la nueva oralidad de la Red y el apogeo de lo audiovisual. Siempre me ha fascinado el significado en francés antiguo del verbo *escrire*, que tanto significa "dibujar" o "pintar" como "trazar letras", o sea, "escribir". En toda evolución se pierde y gana algo, aunque cuando una novedad se acaba imponiendo el balance final tiende a ser positivo y la sensación general es que se gana más de lo que se pierde. Así, el modo de vida del Mediterráneo de dos mil años antes de Cristo, el ajetreo de aquel período y el tiempo de que precisaban aquellas producciones textuales compuestas de texto e imagen, hizo necesario el abandono de la imagen ante la imperiosa necesidad de comunicar con mayor celeridad y simplicidad los distintos grafemas con los que podemos articular el lenguaje en su dimensión escrita: el alfabeto, puro territorio abstracto.

Esta expulsión de la imagen no se ve compensada hasta la introducción de la ilustración en el códice de pergamino[2], puesto que aunque el rollo de papiro ya permite la ilustración más simple, su estructura formal y su modo de uso la convertían en algo sumamente frágil. Los códices medievales representan un momento de máximo esplendor entre la escritura y la imagen. La miniaturas de los manuscritos, las capitales ilustradas, adquieren la categoría de textos que hay que descodificar de manera coordinada para que sea

2. En cuanto al material utilizado, no directamente a la forma, hay que tener en cuenta que la progresiva substitución del papiro por el pergamino tiene un origen de cariz económico, puesto que el pergamino era mucho menos costoso y era altamente manejable. Incluso parece que fue adoptado por los primeros cristianos de manera pionera debido, precisamente, a la comodidad de su formato, que lo convertía en fácilmente desplazable y también resultaba más fácil de esconder mientras duró su persecución y asedio. Sin embargo, la curia romana, y en general hasta el siglo XI, siguió utilizando el papiro como muestra de poder económico y político. El papel, por su parte, no llega a introducirse hasta que la imprenta lo convierte en su materia prima por excelencia debido a su porosidad y capacidad para absorber las tintas empleadas en el proceso de impresión.

efectiva la comprensión global de la "obra". La página adquiere una importancia estructural en esta nueva disposición textual de la palabra y de la imagen. La página resulta ser un nuevo orden para el texto y para su recuperación y lectura, denostada por los usuarios del rollo precisamente porque delimitaba un espacio cerrado, discontinuo, más rígido y que oculta información que está en otras páginas y limita la extensión de superficie escrita a los ojos del lector. No obstante, con la página aparecieron las mayúsculas o capitales, los párrafos, capítulos, renglones, signos de puntuación, etc. Los íncipit, por ejemplo, que inauguran un texto, constituyen un ejemplo de énfasis artístico por la riqueza cromática y la belleza artística de las ilustraciones, pero la miniatura aquí forma parte directa del texto en tanto que pedazo textual del mismo, parte integrante del flujo textual. Lo que ocurre es que, desde el punto de vista del receptor, el énfasis perceptivo se pone en la letra individualizada como digna de merecer una atención particular. Cumple un efecto decorativo, sin duda, un recurso estético que de algún modo mantiene escindidos escritura e imagen. Sin embargo, progresivamente se va dando entrada –ya sea en el ámbito destinado a la inicial, ya sea en los márgenes de los manuscritos o de manera estrechamente relacionada con el texto– a una "traducción icónica" del texto escrito, lo que permite al lector ver *en figura* aquello que el texto narra o describe mediante palabras. Dicho de otro modo: las imágenes empiezan a actuar de elemento de soporte hermenéutico para el texto escrito en la medida que permiten la visualización de aquello que queda enunciado en el lenguaje escrito, tratando de mostrarlo más claramente.

El códice miniado es leído como un libro; se da, pues, un componente perceptivo fundamental y básico en relación a su naturaleza secuencial. La relación entre texto e imagen es de tal efectividad compositiva que permite establecer jerarquías de valores (arriba, abajo, dentro fuera, centro, periferia…), que anticipa o posterga unidades de sentido, que puede preparar mejor al lector, crearle expectativas, esclarecer el sentido de lo que ha leído, etc.; en definitiva, que ofrece distintas posibilidades de comunicación estética produciendo una escritura visual de carácter metapoético en la medida en que existe una interacción de dos tipos de escritura que no se imponen la una

sobre la otra, sino que crean una composición que ofrece al receptor un espacio para la consideración de los múltiples usos de la escritura.

Hay quien piensa que ha sido necesaria la llegada de Internet como nuevo gran soporte, que a su vez es un medio de medios, para repensar otros órdenes de almacenaje y lectura. Colette Sirat, estudiosa del libro medieval, sin ir más lejos, afirma que han sido necesarios veinte siglos para que nos demos cuenta de que la importancia primordial del códice para nuestra civilización ha sido la de permitir la lectura selectiva, no continua, "contribuyendo así a la elaboración de estructuras mentales donde el texto escrito está disociado de la palabra y de su ritmo"[3] [tr. del a.]. Los discursos de la resistencia cultural que acostumbran a asirse con desesperación a cualquier idea que les sirva en su obstinación y en su lucha –que es en los términos en los que a menudo se plantea la situación– hacen acopio de razones para su catálogo a fin de conseguir –a cualquier precio– una lista lo más abultada posible de argumentos. Bien, pues resulta que la tan cacareada fragmentariedad y no linealidad que parecería que preconiza Internet y su forma paradigmática, el hipertexto, ya era una condición que distinguía al códice del rollo, donde la recuperación de la información era mucho menos ágil y rápida.

Como todavía estamos bajo el epígrafe de "reconciliaciones", querría resaltar que la lectura de cualquier página de un manuscrito ilustrado permite una aproximación compleja al objeto "libro". Por un lado la del ojo que sigue –letra tras letra, palabra tras palabra, página tras página– el fluir del texto, en un recorrido obligado de arriba abajo y de izquierda a derecha en nuestra cultura occidental. Pero también el acceso del ojo libre que se aproxima a la totalidad de la página o del encuadre de la doble página, como si de un cuadro se tratara, o se detiene a escoger cualquier elemento para encontrar, poco a poco y a partir de una observación minuciosa, sus distintos niveles de significado. Esta mirada panorámica, que acostumbra a ser nuestra mirada hacia estos textos del pasado, se desvincula del trazado lineal y organiza nuevas formas de acceder al significado, complementarias

3. Colette Sirat, "Du rouleau au codex", en *Le livre au Moyen Age*, París, Presses du CNRS, 1988, pág. 21.

sin duda de la derivada del acercamiento lineal. En este caso se produce lo que en mucha poesía experimental o electrónica: se invierte el orden de significación, privilegiando la percepción directa y la emoción estética antes que la conceptualización, el descubrimiento del significado. O sea que, después de todo, tal vez no haya tantas diferencias o, cuando menos, podamos bucear en nuestro pasado textual y encontrar modos de lectura que nos sirvan en las nuevas andaduras digitales de la palabra en nuestro tiempo.

Objetivos artísticos

> En las aparatosas instalaciones que comporta aquella maquinaria primitiva [los calculadores electrónicos de los años 40], hoy no sabemos reconocer dónde terminaba la máquina y dónde empezaba el mobiliario, ni dónde residía el umbral entre las funciones automatizadas y las del populoso personal que entraba y extraía instrucciones y datos.
>
> Eugeni Bonet[4]

La literatura, como ya señalara Maurice Blanchot, está en continuo proceso de cambio: "la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo"[5]. Empezando por escapar de toda determinación física, la literatura ha establecido relaciones con el espacio, con el sonido, también con el silencio. Sin embargo, con el libro códice –la forma más duradera de vinculación entre literatura y soporte–, la experimentación literaria desde las vanguardias no aspiró a traspasar el espacio que venía impuesto por el formato. Por ello las posibilidades de la literatura en la era digital son múltiples y diversas, porque en gran medida están determinadas por las potencialidades del medio:

---

4. *El cine calculado*. Ciclo de Cine. Itinerante por Zaragoza, Granada, Madrid, Barcelona y Bilbao. Años 1999 y 2001. Comisariado por Eugeni Bonet.

5. Maurice Blanchot, "La desaparición de la literatura", en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pág. 225.

el soporte digital. La traslación del lenguaje a la digitalidad abre un nuevo espacio de trabajo: el código de la programación, el lenguaje de la máquina; pero también abre nuevas posibilidades al lector, quien tiene que realizar operaciones para obtener el texto que debe leer y, cuando lo tiene ante sí, quizás tendrá que descodificarlo de manera multidimensional. El escritor digital construye su lenguaje dialogando con el ordenador y, potencialmente, dialogando también (de manera directa e inmediata) con sus lectores que, en algunos casos, pueden incluso llegar a participar con un nuevo texto dentro de la obra. La literatura producida en alianza con los lenguajes de computación, pues, sigue siendo una literatura mecánica como lo es la literatura producida por la imprenta, lo que cambia es la mecánica, que es nueva y revolucionaria y es lo que ahora genera tanta desconfianza. El hecho de habernos visto instalados en una especie de novedad perpetua promovida por la obsolescencia y la evolución acelerada, que son rasgos determinantes del nuevo paradigma, sumados a la constante modificación del *modus operandi* constituye en este momento el principal escollo. De hecho ya es una realidad que gran parte de nuestras vidas transcurre entre pantallas, que hemos aprendido a relacionarnos con ellas leyendo, mirando, viendo, ignorando elementos visuales que nos estorban en nuestro propósito, tocando, escuchando... O sea que puede que leer en digital, con un verdadero aprovechamiento de las posibilidades del medio represente, en función de los objetivos artísticos, leer más.

Las muestras de traslación del papel a la pantalla que permiten reflexionar sobre la intermedialidad nos han ofrecido algún ejemplo valioso de hasta qué punto se produce un incremento hermenéutico en estos trasvases. El caso del poema de Todd Alcott, "Television", constituye un ejemplo paradigmático de esta operación[6]. Pero voy a centrarme ahora en la obra de Rui Torres *Poemas no meio do caminho*

6. He reflexionado sobre estas cuestiones, en general, y sobre el poema "Television", en particular en el artículo "Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones" del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 14, 2010. Consultable en http://azjhcs.coh.arizona.edu/Arizona_Journal_of_Hispanic_Cultural_Studies/v._14.html.

para analizar un modo de lectura en la que la disolución de la función autorial y del mismo concepto de obra pasan por la intervención del lector (de los lectores) sobre el texto. Consideremos brevemente qué tipo de lector y de práctica lectora requiere un hipertexto, un texto digital, que contiene enlaces que pueden ser de texto, audio o vídeo, que nace desde la segmentación, desde la dispersión o el rizoma, y que requiere un tipo de lectura fragmentada y secuencial. Retomemos ahora la cuestión de la autoría en la literatura digital que contrapone la doble textualidad implícita en la obra: la textualidad binaria, el código informático, y la lingüístico-alfabética, el lenguaje humano. Por último, recuperemos el concepto de cibertexto como un texto con un lenguaje de programación –informático o no– y el de textualidad ergódica, a partir de los vocablos griegos *ergon* y *hodos* que significan "obra" y "camino" para referirse a las creaciones literarias que exigen un esfuerzo nada trivial que permita al lector atravesar el texto, penetrar en su sentido. La obra de Rui Torres es de una audacia compositiva tal que permite establecer un vínculo entre textos, hipertextos y cibertextos, e incluso entre la textualidad analógica y la textualidad digital, porque estamos ante un fluir textual que oscila entre la pantalla (el modo web de lectura) y la página (o, mejor, el *volumen*, en el *blog*). El motor textual digital que genera *Poemas no meio do caminho,* una cascada textual potencialmente infinita de poemas, constituye un gran cibertexto textual ergódico que, sin embargo, enlaza con el concepto de lectura que surge de la galaxia Gutenberg.

Si tomamos en consideración el concepto *ciber* desde su etimología griega *kybernétes*, y su significado original de "guía", "piloto" o "timonel", y le sumamos la carga semántica derivada de la ciencia o disciplina a la que el libro de Wiener *Cybernetics* dio origen –y que se ocupa de hacer eficaz la acción después de haber revisado los mecanismos de control y de comunicación en los seres vivos y en las máquinas–, entonces podremos concluir que *Poemas no meio do caminho* es una obra moderna y tradicionalmente cibernética en el doble sentido del término: el que nos guía hacia la configuración final del texto poético (la máquina como escritora) y el que hace eficaz la acción (el lector como escritor). Toda una proeza cuando se está

estigmatizando la literatura digital con la pirotecnia informática, con la escasa actividad de lectura que supuestamente reclama de sus "usuarios", con la casi imposibilidad de la crítica cuando no existe un texto fijo, sino textos móviles, variables, colaborativos, etc. Rui Torres nos presenta una obra simplemente compleja, sin efectos especiales que enturbien el acto de lectura, tan solo texto y sonido, el eco verbal que las palabras generan: una nueva muestra de la dimensión holística, oral y escrita, del concepto "literatura".

Sin embargo, ¿cómo releer un texto digital aleatorio generado por cada usuario en la intimidad de su pantalla?, ¿cómo incorporar la crítica literaria a un escenario textual mutante y potencialmente infinito? Uno de los aspectos más inquietantes de la textualidad electrónica es, precisamente, la obsolescencia misma del texto, su fragilidad extrema, su volatilidad. En *Poemas no meio do caminho*, la lectura es un proceso doble de escritura poética en la pantalla digital y de fijación y relectura de las palabras ajenas, de los poemas ajenos, de la textualidad digital acumulada que se fija y almacena en el *blog* que forma parte de la obra como en un *volumen* o rollo y que permite desplegar sus múltiples procesos de escritura a partir de la lectura.

La interpretación es, siempre, un diálogo entre las expectativas del significado contrapuestas a lo que el texto significa "de otra forma"; en este caso la interpretación es un proceso en permanente construcción y utópicamente inalcanzable, o alcanzable solo desde la fragmentariedad. Si Gadamer desplazó el *locus* del sentido, de la interpretación, desde el autor hacia algún lugar indeterminado entre el texto y el lector, Rui Torres ha desplazado la idea misma de obra digital ofreciéndonos el trance entre un poemario robotizado que el lector contribuye a escribir, a fijar, para poder leer, pero que al mismo tiempo dinamita uno de los principios que parecían constitutivos de algunas muestras de textualidad electrónica como era la fugacidad del mismo texto en el acto de lectura para ofrecernos una idea de lectura como diálogo entre lectores. Pero si para el autor de *Poema y diálogo* la interpretación no debe ser solamente la técnica para llegar a la posesión del texto, como aspira a conseguir la crítica tradicional, sino el propio objeto de la investigación literaria, entonces queda claro que el objeto literario nunca se resuelve, sino que es un proceso que

no se agota y que constantemente se renueva. Rui Torres renueva esta certeza ontológica y lo hace creativamente. En un modo muy parecido al que Jauss propugna para la estética de la recepción, Rui Torres introduce en esta obra al lector como núcleo de la reflexión. El lector, una pieza que en la era digital recupera una parte del protagonismo perdido, eclipsado por la potencia de los discursos sobre la figura del autor o bajo la losa del propio texto como espacio privilegiado de análisis e incluso enrarecido por las brumas de lo contextual. Pero no lo hace solamente amparándose en el concepto de *escrilectura,* antes bien, desplegando un efecto de Jano bifronte para sus *Poemas* que –en un doble eje– nos ofrecen los poemas susceptibles de ser "escritos" por el lector, mientras que en el otro recupera, para el lector, todos los poemas que han sido escritos por *n* lectores. Lectura individual *versus* lectura colectiva. El efecto de contraste de múltiples escrituras y la potencia evocadora de la lectura de la otredad en la mismidad de la matriz compositiva es formidable.

Poemas no meio do caminho[7*]

7. *Poemas no meio do caminho*, de Rui Torres (idea y textos), Nuno F. Ferreira (*programming*), Luís Aly (*sound*), Nuno M. Cardoso (*voice*) and Luís Carlos Petry (*3D images*). Obra ganadora del 4º "Premi Internacional Ciutat de Vinaròs de Literatura digital" (2009).

Poemas no meio do caminho admite un doble análisis crítico: de carácter sincrónico y diacrónico, individual y colectivo. Sincrónico e individual porque permite desentrañar el efecto estético de la obra sobre su lector actual en la lectura epifánica y fragmentaria de la pantalla que solo termina cuando el lector deja de "escribir" (*clicar*); y diacrónico y colectivo porque permite repasar una historia de las lecturas efectuadas mediante ese mismo proceso, aunando en ambos gestos las lógicas de lectura digital y analógica, respectivamente.

Es posible que Iser sea uno de los grandes damnificados teóricos de esta operación, puesto que ya no se puede suponer una "lectura ideal" proyectada por un "lector ideal", alejados ambos de la realidad o de la lectura empírica. Los procesos de lectura en la era digital ya no tienen lugar en la encrucijada entre el lector implícito reclamado por el texto y el lector empírico. El proceso de lectura es un fluir continuo que solo es recuperable a partir de la relectura y del contraste, de la suma, de la novedad y del olvido. De esta tensión emana mi idea del lector como testimonio, como testigo de un acontecer poético *no meio do caminho*. Una praxis que se opone al subjetivismo absoluto que se desprende de las afirmaciones de Eric D. Hirsch alrededor de la validez y la objetividad de la interpretación en dos niveles, el de la defensa de la intención autorial como punto de referencia último de la interpretación de los textos literarios, y el de la crítica del subjetivismo hermenéutico como criterio epistemológico desorientador. La legitimidad de la lectura ya no proviene ni solo del autor y el mensaje que ha "depositado" en el texto ni solo del lector.

Requisitos

> Si el estudio de la literatura quiere convertirse en una ciencia,
> debe reconocer en el dispositivo a su único héroe[8].
> Jakobson

8. Citado en P. N. Medvedev y M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship: An Introduction the Sociological Poetics*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1978, pág. 117.

Llegados a este punto podríamos preguntarnos: ¿puede la literatura adoptar el adjetivo digital y seguir siendo literatura? ¿De qué precisa? ¿Qué se necesita? La cultura literaria moderna nos resulta particularmente útil para tratar de responder a estas cuestiones en la medida en que a lo largo del siglo XX la literatura se ha visto atravesada por la reflexión acerca de su propia consistencia o legitimidad. Daniel Link piensa que el siglo XX enfrentó la literatura al límite de su propio nombre, a la extenuación y a la fatiga de la unidad que alguna vez la había constituido y a una apertura insospechada de sus alcances y potencias.

Los formalistas rusos empezaron el siglo preguntándose por la especificidad de lo literario, tratando de hallar aquella propiedad por la que un texto se convertía en un texto literario, pensando que era posible encontrar el misterio que hacía que la literatura fuera literatura. Ante esta dificultad ontológica, tal vez les quedaba la posibilidad de percibir con mayor nitidez lo que no entraba en sus límites disciplinarios. Las vanguardias artísticas, por su parte, flirtearon con la supresión de toda norma. Al establecer que todo era susceptible de ser arte se impone la comparación inmediata: ¿todo es susceptible de ser literatura? Es decir, ¿toda escritura es un texto literario y todo sujeto escribiente es un escritor, un autor? Los discursos en el límite permiten vislumbrar la permeabilidad extrema y la posible disolución incluso de las fronteras disciplinares. La condición digital de los textos es un nuevo límite que seguramente es más difícil de traspasar porque el concepto occidental de literatura –como nos recuerda Walter Ong– está profundamente ligado a una forma muy concreta de actualización de la obra literaria, la del lector, y la del lector que surge a partir de la invención de la imprenta. Nuestra posición como lectores y nuestros hábitos de lectura todavía hoy nos parecen "naturales", indiscutibles. Manuel Castells, que explica que lo que caracteriza al nuevo sistema de comunicación, basado en la integración digitalizada e interconectada de múltiples modos de comunicación, es su capacidad de incluir y abarcar todas las expresiones culturales, insiste en la necesidad de buscar y comprender la especificidad de estas nuevas expresiones culturales, "su libertad ideológica y tecnológica para explorar el planeta y toda la humanidad, y para integrar, y mezclar,

en el supertexto cualquier signo de cualquier lugar”[9]. Enrique Vila-Matas afirmaba en el discurso de agradecimiento tras la concesión del premio Internacional de novela Rómulo Gallegos:

> Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera […] Una literatura sin género, en estado puro, consciente, paradójicamente, de su imposibilidad, y que haga de la exposición de dicha imposibilidad su cuestión fundamental[10].

La literatura digital es una literatura acorde con el espíritu del tiempo y a menudo ha reflexionado si no sobre su imposibilidad, sí sobre su autoconsciencia paradójica. El poema de Deena Larsen “I’m simply saying”[11] que yo propuse como ejercicio de traducción para una mejor comprensión del mismo a los estudiantes del máster en Literatura en la era digital de la UB y el Grupo 62[12] (Postgrado de literatura digital) puede servirnos para ejemplificar esta meta-reflexión literaria en forma de poema.

9. Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, (3 vols.), Madrid, Alianza Editorial, 1997, vol. 1, pág. 407 (Traducción de *The rise of the network society. Information age*, Malden, Mass., Blackwell Publishers, 1996).

10. Se puede consultar su discurso completo en http://www.analitica.com/BITBLIO/vila_matas/romulo_gallegos.asp

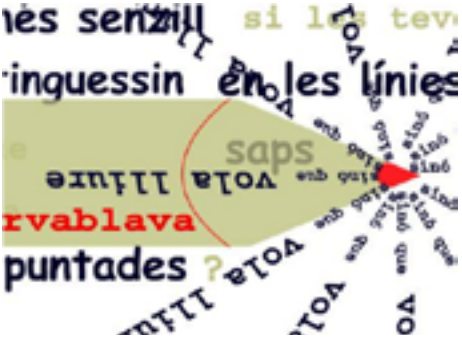
11. Consultar en http://www.canberra.edu.au/centres/inflect/02/larsen/simply7.html

12. La traducción literaria fue un proyecto colectivo de: O. Doménech, S. Hurtado, B. Rubio, A. Grabolosa, Ll. Vila, J. Turón, R. Olvera, R. Castañeda, C. Vilardebó, J. Cercós, C. Casals, J. Ribera, J. Adell & L. Borràs; mientras que la implementación en Flash fue obra de Berta Rubio e Isaías Herrero.

Los lectores que para leer esta obra tienen que tocar, escuchar, abrir el texto, hacer que aparezca con su interacción, acariciarlo... se convirtieron, a su vez, en traductores de su lectura, un ejercicio formativo de primera magnitud. Hablar desde un determinado bagaje cultural, implica ver, entender y comunicar la realidad que nos rodea y hacerlo a través del lenguaje. Por ello la traducción representa una transacción no solo lingüística, sino cultural de primera magnitud. Una actividad delicada y voraz a un tiempo, donde tiene lugar la fagotización, la antropofagia o el canibalismo textual que representa alimentarse de textos de otros para generar el propio texto, pero también el acto de dar a luz, de crear, de inventar (en su acepción etimológica del *invenire* latín). Los traductores son, en cierta manera, caníbales que devoran al tiempo que asimilan los textos foráneos con el fin de ofrecer el resultado de su "masticación". La traducción como adaptación. Como creación. También como reescritura. Traducir palabras significa, de manera inmediata, la traducción de la cultura y de la experiencia mediante una forma textual. Traducir siempre pone en contacto dos culturas y añade al texto de partida los ingredientes de la cultura de llegada. Toda traducción, pues, es la reescritura de un original extranjero según los valores culturales de la comunidad receptora donde, deberíamos añadir, la figura del traductor juega un peso determinante. En efecto, la cocina de la traducción pone en juego la subjetividad del investigador en el inmersión en la realidad que se quiere estudiar para entender "desde dentro" su sentido. Un proceso, este, complicado por la acción de múltiples subjetividades y de constricciones políticas y culturales que a veces escapan al control del escritor.

Sea como fuere, la traducción siempre es un producto cultural híbrido, en construcción y también en conflicto. A menudo las traducciones permiten observar cómo tiene lugar la construcción de las representaciones identitarias y su autenticidad en la mediación poética de dimensiones políticas de la traducción como disciplina. La actividad de la representación transcultural que en el fondo está siempre detrás de cualquier acto de traducción es un tema de máximo interés. Porque traducir no es una actividad neutra. No hay traducciones inocentes. De una u otra manera la persona que traduce,

consciente o inconscientemente, deja su huella y puede que, porque nosotros estábamos traduciendo el poema desde la perspectiva de la literatura digital, esa huella haya quedado más marcada en la versión final. Como traductores, trazamos mapas de la interconexión legible, de la legibilidad interconectada. Buscamos los complejos caminos por los que el texto es, se despliega, se contrae, se ilustra, se vuelve imagen o sonido, movimiento, secreto... Y se produce una extraña combinación de ausencia y presencia –en el acto de traducción– para que en el texto final siempre esté, de alguna manera, el texto original, siendo –irremediablemente– otro texto. "Leemos para saber que no estamos solos", pensaba Clarice Lispector. De un modo similar podríamos decir que traducimos para compartir el sentido y la humanidad, una bonita forma de canibalismo creativo el resultado de la cual es consultable en: http://www.elevenkosmos.net/tallerFlash/senzill33/



Captura de pantalla de la traducción catalana

Restricciones

No toda mirada está cerca […]
No todo castillo es viejo.
Theo Lutz

He empezado este artículo haciendo referencia a una duplicidad de mundos percibidos como ajenos el uno al otro que ahora, sin embargo, encuentran estrategias creativas compartidas que permiten utilizar

las máquinas en una dimensión literaria y que, a su vez, convierten a la literatura en una especie de máquina textual. En la literatura experimental de vanguardia se gestó la idea de una poesía artificial que podría ser definida al mismo tiempo como poesía sintética, tecnológica. Adjetivos, todos –artificial, sintética y tecnológica– que se contraponen a la supuesta naturalidad de la creación poética.

Como describe Chris Funkhouser en su *Prehistoric Digital Poetry*[13], en 1959, Theo Lutz introdujo dieciséis fragmentos de *El Castillo* de Kafka en una base de datos que programó para poder recombinar en frases construidas en base a una estructura gramatical mínima. Hasta hoy, ello convierte a Lutz en el primer practicante conocido de la poesía digital más contemporánea, la que se genera mediante un "calculador" (venerable antepasado del ordenador) del Centro de Cálculo de la Escuela Técnica Superior de Stuttgart. Como ha explicado Max Bense, en este programa primerizo que se utilizó para la producción de textos estocásticos, los números de azar indican las variables lógicas que se establecen antes del sustantivo seleccionado[14]. Por último, mediante el programa se produce también la rotación gramatical de la partícula lógica del género del sustantivo. Parece que uno de los textos que se consiguieron fue el siguiente:

No toda mirada está cerca. Ninguna aldea está tarde.
Un castillo está libre y todo campesino está lejos.
Todo forastero está lejos. Un día es tarde.
Toda casa está oscura. Un ojo es profundo.
No todo castillo es viejo. Todo día es viejo.

Cincuenta años después de que aparecieran publicados en la revista *Augenblick* [15], las simulaciones poéticas, la producción automática de textos, siguen resultando ajenas a la idea de literatura por

13. *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms 1959-1995*, University of Alabama Press, 2007.

14. Max Bense, *Estética de la información*, Madrid, Alberto Corazón, 1972, págs. 183-186.

15. IV, l, 1959.

parte del mundo de la literatura, que se fundamenta en las palabras y en las reglas de composición, por supuesto, pero detrás de las cuales se sigue considerando importante que exista una voluntad, una intencionalidad a la hora de componer un texto destinado a ser comprendido. Obras como *Grammatron* de Mark Amerika[16] nos confrontan con esta corriente de pensamiento. Cuando accedemos a la obra se nos ofrecen algunas asistencias teóricas (presentadas en forma de hipertexto en todos los casos, lo cual dificulta enormemente la descodificación del discurso) que dinamitan las posibilidades de acceso y lectura a quien no esté familiarizado con el hipertexto como género literario. Hipertextual es la creación, hipertextual también la reflexión. Estamos ante la figura del lectoescritor que para leer inscribe su propio itinerario textual, uno de los rasgos diferenciales de la literatura hipertextual.

Pero en *Grammatron*[17], un clásico de la literatura hipertextual (1997), de hecho quien nos habla es una máquina ("I'm a machine. A writing-machine") a la que oímos, vemos en el conjunto de imágenes que despliega para nosotros y leemos, todo de manera simultánea. La influencia de la deconstrucción como teoría paradigmática de lo post es evidente. En un momento determinado nos espeta:

> Esto son tonterías. Has estado leyendo a demasiados filósofos franceses. Tu cabeza está siempre fija en el pasado, perdiendo de vista el presente, soñando con la oportunidad de ayudarle a sobrevivir en el futuro. Tú eres GRAMMATRON. Esto es lo que haces. ¿Qué crees que has estado escribiendo últimamente?

La ironía es clara. Quisiera resaltar ahora el paralelismo conceptual que existe entre la literatura en papel y la digital. Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía* afirma que "ya que se han perdido

16. http://www.grammatron.com/index2.html.

17. Se puede consultar su descripción en el Electronic Literature Directory en http://directory.eliterature.org/node/455.

todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reinventar nuestros propios medios de representación"[18]. Una idea que concuerda casi literalmente con la "condición postmoderna", con el abandono de todo intento de entender el mundo desde un discurso totalizador. La literatura hipertextual no deja de ser una respuesta creativa que reacciona ante el descrédito contemporáneo de las grandes narrativas. Fundamentada en la fragmentación y basándose en la idea de azar que conlleva la lectura secuencial y escogida aleatoriamente por el lector, deconstruye la realidad, la narrativa y se encierra y repliega en el lenguaje. Tal vez por ello, el gran tema de la literatura postmoderna –en papel o en digital– sea el de las posibilidades y condiciones de su propia producción.

Textos como *Grammatron* nos desafían profundamente y nos causan una importante sensación de zozobra que, por otra parte, ha resultado ser un meme cultural que parece que llevamos incorporado y que se manifiesta a cada cambio substancial de soporte, ante cualquier novedad transformadora. Y es que en el mundo digital los memes siguen existiendo, y además se difunden viralmente. De ahí la contaminación de la polémica respecto a la literatura en tiempos de Internet. Un debate a menudo polarizado entre tecnofílicos y tecnofóbicos que se quedan en la superficie de la cuestión, sin llegar a sumergirse en la raíz del tema y que lo vinculan, inexorablemente, a la también recurrente controversia sobre el futuro del libro cuando seguramente deberíamos estar más preocupados por la pervivencia de la lectura, más que en uno u otro soporte. El debate no creo que sea de orden tecnológico (como mínimo en la lógica de substitución de una tecnología por otra), sino más bien se trata de una problemática de fondo, de valores. Denise Murray afirmaba en el año 2000:

> La introducción de la escritura no reemplazó la comunicación oral; la llegada de la imprenta no reemplazó la escritura; la comunicación electrónica no ha reemplazado la impresa [aquí podríamos discrepar, puesto que después de una década, la substitución

18. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, pág. 169.

de revistas, boletines, etc. en papel por sus correspondientes correlatos digitales sí que ha tenido lugar]. Cada una existe como parte de la complejidad de las formas de comunicación disponibles para uso de los seres humanos y sujetas al contexto del acto de comunicación[19].

La literatura digital es una de esas formas

También en el año 2000 lancé la distinción entre los conceptos de "literatura digital" y "literatura digitalizada" precisamente para poder concentrarme en cada una de ellas y en sus especificidades y, de este modo, no teñir el debate de confusión. Hablamos de literatura digitalizada cuando nos encontramos en formato digital con obras literarias publicadas en formato papel que han experimentado un proceso de adaptación, generalmente el escaneo, el pdf, pero también cualquier otro tipo de tratamiento de texto digital que facilita el acceso a la pantalla (HTML, XML, ePub, etc.) En cambio, denominaremos "literatura digital" a aquellas formas de creación literaria que son creadas a partir de un lenguaje de programación o *software* y que solo pueden ser consumidas en este medio. Esta simple distinción permite ordenar mucho mejor el tipo de operaciones de descodificación que, como lectores, debemos realizar en cada uno de estos textos. La digitalización contribuye al archivo, a la perduración y, por esta misma regla, se trata al texto como un documento que, llevado al formato digital, permite la búsqueda, ordenación e indexación de la información que contiene. La literatura digital, sin embargo, es una forma de la literatura experimental, la más contemporánea de las mismas. Debido a la novedad del soporte, una parte de la literatura digital se centra en el proceso de producción. Un proceso híbrido y mutante en el que los nuevos dispositivos son utilizados para explorar, potencialmente, sus posibilidades expresivas. Ya no podemos establecer si una novela debe ser, como afirmaba E.M. Forster, "una ficción en prosa cuya extensión no debe ser menos a las cincuenta

19. Denise E. Murray, "Changing Technologies, Changing Literacy Communities?", *Language Learning & Technology,* 4, 3, 2000, págs. 43-58.

mil palabras"[20]. No estamos ante formas convencionales de escritura. Las *Twitter-novelas*, por ejemplo, están compuestas por "capítulos" de 140 caracteres, como *Serial Chicken* de Jordi Cervera, la primera *Twitter-novela* negra europea.

Remodelaciones

> El diario a diario
>
> Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde desciende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que un muchacho lo ve, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis[21].
>
> Julio Cortázar

Recientemente un reportaje del suplemento "Ciberp@aís"[22] ofrecía este titular: "Estados Unidos está viviendo una de las mayores transformaciones que ha experimentado el mercado editorial en décadas, tal vez siglos". Y proseguía el artículo diciendo: "La imprenta está quedando poco a poco obsoleta. Hasta la fecha, los libros habían quedado al margen de la profunda metamorfosis que han vivido los sectores de la música y el vídeo desde el auge de Internet". Efectiva-

---

20. E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983 (1927[1]).

21. Julio Cortázar, *Manual de cronopios*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992, págs. 48-49.

22. http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/biblioteca/publica/une/libro/electronico/elpepirtv/20110226elpepirtv_2/Tes, 26/2/2011.

mente, el libro impreso se enfrenta a una transformación importante, que allí se vive antes pero que sin duda nos afectará por igual. Y no va a ser por un cambio tecnológico, sino por una nueva percepción social, una nueva forma de interpretar nuestra vida que va a exigir del texto nuevas capacidades que el libro impreso no siempre puede ofrecer, que ya está modificando la manera como nos informamos y que está transformando el periodismo digital, por poner un ejemplo mucho más "normalizado" en cuanto a usos y costumbres.

Se habla constantemente de metamorfosis, también en el cuento de Cortázar que me sirve de divisa en este apartado. Por supuesto la diferencia entre forma y contenido es importante y de algún modo determina el uso de los objetos que los vehiculan y la literatura digital nos ofrece ejemplos bien representativos. De un modo muy breve, pero contundentemente explícito, Cortázar plantea tres cuestiones fundamentales que resultan de máximo interés: la importancia del contenido, de los signos y significados que el texto implica (escritura), por encima del continente (periódico); en segundo lugar, la necesidad de la existencia de un lector ante este contenido (lector como usuario) y, *last but not least*, la transformación que el texto sufre con cada lectura (las metamorfosis del texto en función de su usuario, lector). Tal vez, después de la muerte del autor y la hegemonía del texto estemos ante la era del lector. Por lo pronto, en cualquier ejemplo de literatura ergódica –particularmente en la digital– el papel del lector es fundamental porque sin su actuación en el texto a menudo no hay obra. De manera que su protagonismo –y al mismo tiempo su nivel de responsabilidad– es máximo.

La aparición de Internet y su capacidad transformadora de roles ha provocado una determinada reelaboración del sistema literario que, de manera un poco torpe, según Carla Hesse, reconceptualiza "las instituciones clave de la moderna cultura literaria: el libro, el autor, el lector y la biblioteca en términos de tiempo, movimiento y modos de acción, en lugar de en términos de espacio, objetos y actores"[23]. Me parece que este cuento ilustra perfectamente la entidad del texto

23. Carla Hesse, "Los libros en el tiempo", en *El futuro del libro: ¿esto matará eso?*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 35.

como un contenido expresado de maneras distintas –escrita, sonora, visual, etc.–, que es actualizado por cada momento histórico y por cada lector –que de hecho es, cada vez más, un intérprete en un sentido cuasi musical, de ejecutador de una determinada partitura– desde sus referentes, su horizonte de expectativas. Se ha modificado, pues, la idea de autor –que cede en ocasiones una parte de sus atribuciones al lector o a otros autores (que pueden ser, por ejemplo, programadores, etc.)–; también la idea de lector, como hemos apuntado, pero substancialmente estamos ante una nueva idea de texto, de obra. Inmaterial, interconectada, desplegable, compleja, multisensorial… los ejemplos de literatura digital son tan variados que potencialmente nos exponen a una nueva concepción de "obra" y de "texto" en cada momento, lo cual conlleva, lógicamente, un nuevo "modo de lectura" que también evoluciona de la mano del sistema, soporte o disposición del texto en el espacio digital y que, en su momento, definí como una erótica de la lectura[24].

Recuperemos una miniatura medieval que reproduce los cinco sentidos humanos extraída del libro de Aristóteles *De sensu et sensato*[25] que representa cada uno de los sentidos como un acto cognitivo individual realizado por un sujeto humano y masculino.

Los sentidos de la vista y el tacto son "superiores" y por eso están ubicados en la parte superior de la capital, siendo el mundo medieval tan dado a representar visualmente las jerarquías según unas coordenadas espaciales bien claras. Arriba y a la izquierda está el sentido de la vista (hombre que enseña y mira un espejo), el más preeminente de los cinco sentidos de acuerdo con el texto aristotélico. Después, a su derecha, hallamos un individuo que toca el arpa con delicados movimientos efectuados con sus dedos. Representa el sentido del tacto. El verbo francés *toucher* es lo que marca la diferencia de esta representación iconográfica respecto del sentido del oído, represen-

---

24. Laura Borràs, "Textualitats electròniques. Cap a una eròtica de la lectura", en AA.VV., *L'escriptura i el llibre en l'era digital,* Barcelona, KRTU, 2006, págs. 195-212 y "Lector in machina", en A. Sanz & D. Romero, *Literatures in the Digital Era. Theory and Praxis*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, págs. 123-149.

25. Ginebra, Biblioteca Pública y Universitaria, ms. 175, fol. 327.

tado en la parte central de la zona inferior de la letra capital. Porque significa "palpar" tanto como "tocar un instrumento". La asociación del sentido del tacto a aquellos órganos corporales sensitivos por excelencia, las manos, es tradicional. Lo que sorprende es que la iconografía dé preeminencia al sentido del tacto por encima del oído, que para Aristóteles es el más importante después de la vista para la mente y la sabiduría. En cualquier caso, es probable que como en *De anima* el mismo Aristóteles describe el tacto como la facultad más elemental, aquí se haya optado por esta disposición gráfica en función de esta intertextualidad que visualizamos mediante la iconografía. Después vendría el oído que está representado por un individuo que toca dos instrumentos musicales, unas campanillas con una mano y la flauta con la otra. Está ubicado en la parte central de la capital y está flanqueado por la representación del sentido del gusto (un hombre comiendo), a la izquierda, y el del olfato (un hombre oliendo una flor) a la derecha. Hay que destacar que este intento por marcar la diferencia proviene, en parte, de que los otros dos sentidos en francés quedan agrupados por el verbo sentir, que tanto puede significar "oler" como "sentir" en un sentido más general, implicando otros sentidos y una dimensión emocional más compleja.

Veamos cómo podemos trasladar este discurso sobre los sentidos a la lectura digital. Una de las últimas creaciones de Erik Loyer, *Strange rain* (diciembre de 2010), ha sido creada para ser leída en un *iPad*. Estamos ante una obra que transforma el dispositivo en un cielo lluvioso y en el que nuestras actuaciones en la pantalla van a determinar la evolución del flujo narrativo. Presentada inspirándose sin duda en dos conocidas aplicaciones de *iPad*: *Gravitarium* y *Draw stars*; esta extraña lluvia nos permite generar caligramas al más puro estilo del "Il pleut" de Apollinaire, pero en una dimensión sensorial más completa, porque no solo tenemos la dimensión logo-icónica, sino también el sonido, la visión de la lluvia que empaña el dispositivo y las sensaciones que la lluvia provoca en la historia que nos es contada. Tuve ocasión de hacer un ejercicio de *close-reading* de la obra en el seminario de doctorado internacional Interzones que coordino para la Universidad de Barcelona (Bergamo, 19 y 20 de enero de 2011), en el encuentro OLE (Oficina de Letteratura Elettronica) realizado en

el PAN de Nápoles los días 20 y 21 de enero de 2011 e incluso en el I Congreso Internacional de la Asociación de profesores de Teoría de la Literatura (ASETEL, Granada 27 de enero de 2011). Solo traigo a colación este ejemplo por su novedad y por su dimensión estructuralmente sinestésica, en la que, como lectores, hacemos de intérpretes y coreógrafos de una particular melodía táctil y, cual zahoríes a la búsqueda de la lluvia, la atraemos a nuestros dedos y la utilizamos para contar una historia. Las posibilidades multisensoriales de esta literatura, por lo tanto, son una realidad que va en aumento.

A modo de conclusión

> La realidad no se forma si no es en la memoria. Las flores que me son mostradas hoy por primera vez no me parecen flores verdaderas.
> Marcel Proust, *Du coté de chez Swann*

La literatura digital constituye una forma de presente literario, experimental y vinculado a las características, tendencias y objetos del presente. De ahí su alteridad radical. La memoria, como sabe Proust perfectamente, permite mantener la identidad a través del cambio. Después de dos antologías de la *Electronic Literature Organization*, la segunda recién aparecida (febrero de 2011: http://collection.eliterature.org/2/) con obras en lengua española y catalana, tenemos razones para proporcionar *inputs* suficientes a nuestra memoria, que actualiza constantemente su información.

L. Borràs, T. Memmot, R. Raley & B.K. Stefans, Electronic literature collection, vol. 2.

Ante tantos augurios de desaparición (del libro, de la narrativa, de la literatura) creo que hay buenos motivos para el optimismo. La literatura no solo no tiende a desaparecer sino que avanza con estimulantes conquistas de libertad. Vila-Matas piensa que la novela, por ejemplo, no solo no ha muerto sino que evoluciona de forma atractiva: "cada vez descansa más en una sucesión de rebeliones y emancipaciones gracias a las cuales los escritores están logrando las condiciones de una literatura autónoma, pura, liberada del funcionalismo político"[26]. No tiene en mente la narrativa digital, pero sus palabras podrían serle aplicadas. Alguien como Agustín Fernández Mallo, que sí está convencido de que los nuevos soportes y la literatura están condenados a entenderse, acaba de publicar *El hacedor (de Borges). Remake*[27], una reescritura de un clásico en letras mayúsculas aderezándolo con elementos técnicos que el propio Borges nunca llegó a conocer. La lectura de la obra deja de ser únicamente lineal, puesto que tiene llamadas a vídeos que están colgados en Youtube, también capturas de Google Earth, fotografías hechas por el propio autor con su *iPhone* o incluso una versión alternativa para *iPad*. Fernández Mallo amplía el espectro de posibilidades expresivas y lectoras, leyendo y

26. Enrique Vila-Matas, discurso citado, ver en http://www.analitica.com/BITBLIO/vila_matas/romulo_gallegos.asp

27. Alfaguara, febrero de 2011.

escribiendo al más puro estilo de *Pierre Menard autor del Quijote*, también de Borges. Su libro, como él mismo afirma, es una prueba de convivencia tranquila y bien avenida entre los distintos soportes. Un libro híbrido, de su tiempo, que viaja entre la página y la pantalla, haciendo uso de todas las posibilidades expresivas que cada uno de estos soportes le permite para poder contar una historia.

Abandono el artículo, porque el debate y la reflexión no han concluído. Pero quiero hacerlo con una cita de Antonio Gamoneda respecto de la poesía que considero que podemos aplicar perfectamente al ámbito de la poesía –de la literatura– digital: "Será un signo legible, aunque permanezca indescifrable, es decir, un enigma. Y el enigma es una suplencia eficacísima, una significación plenaria, infinitamente abierta, ante la que nos manifestamos intensamente receptivos"[28].

28. Antonio Gamoneda, "Lectura parcial de José María Navascués", *Los Cuadernos del Norte*, nº 0, enero-febrero de 1980, págs. 34-41.

LA TECNOVELA DEL SIGLO XXI: INTERNET COMO MODELO INSPIRADOR DE NUEVAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS DE LA NOVELA IMPRESA

Teresa Gómez Trueba
Universidad de Valladolid

Ese es el problema de tender las redes
cuando no se tiene condición de araña:
acaba uno enredado, o en.red.ando[1].
Vicente Luis Mora

Hace ya más de una década que el debate en torno a las relaciones entre la literatura y las nuevas tecnologías y, más concretamente, en torno al futuro del libro, ocupa congresos científicos y todo tipo de encuentros más o menos mediáticos. No hay revista de divulgación o suplemento cultural que no haya planteado el asunto, con la correspondiente entrevista acerca del mismo a algún que otro escritor de éxito. Asimismo el binomio "Literatura-Internet" es ya una línea de investigación y estudio consolidada en el ámbito universitario, pudiéndose casi considerar como una especialidad a la que se le dedican tesis y trabajos de investigación, cursos de doctorado, e incluso, en algunas universidades, alguna asignatura de la licenciatura. Naturalmente, como consecuencia de todo lo dicho, la bibliografía existente sobre esta materia ha crecido y sigue creciendo a velocidad vertiginosa. En esa bibliografía abundan artículos de divulgación o, casi cabría decir, de circunstancias, que repiten cansinamente una serie de tópicos hasta la saciedad y que tienden a plantear el asunto

1. Vicente Luis Mora, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 224.

como mero enfrentamiento entre "apocalípticos e integrados" ante los imparables avances de la tecnología. Pero, al mismo tiempo, este tema ha generado una interesantísima y profunda reflexión, que más allá de lanzar vaticinios acerca del aspecto o la capacidad que tendrán los libros en el futuro, ahonda en cuestiones de mucho mayor calado, como es el del viejo, y no por ello agotado, asunto de los límites de la literatura (o la ficción) con respecto a lo real, del principio y fin de la obra literaria, su posible expansión y pervivencia más allá de los límites materiales del libro, o la recepción del texto o el papel del lector en la construcción del mismo. Cuestiones todas ellas que remiten a las mayores preocupaciones de la vanguardia literaria de nuestros días. Es decir, la necesaria adaptación de la literatura a las incesantes innovaciones de la tecnología ha servido como fuerte revulsivo de una ciencia, la Teoría de la Literatura, que empezaba a correr el riesgo de convertirse en un intrincado y hermético meta-discurso absolutamente ajeno a la práctica literaria. Asimismo, hay que recordar que el fenómeno al que hacemos referencia ha suscitado también un enorme interés hacia la búsqueda de posibles antecedentes o precursores de lo hipertextual en obras canónicas de la Historia de la Literatura Universal (pienso en Mallarmé, Borges, Calvino, Perec…), que aún habiendo sido concebidas para su transmisión en un libro impreso nos proponían ya hace muchos años de forma metafórica todas las posibilidades del hipertexto.

He de reconocer que, a mi modo de ver, hoy por hoy, la reflexión en torno a la relación entre la Literatura y las Nuevas tecnologías ha dado resultados bastante más interesantes que la propia adaptación de la creación literaria a los nuevos soportes electrónicos. Aunque, por supuesto, en esta materia encontramos un amplísimo abanico de posibilidades que no deben ser confundidas, así como muy diferentes resultados en cuanto al nivel de exigencia estética. Cuando hablamos de la relación entre la literatura y las nuevas tecnologías se abarcan fenómenos diversos que no siempre se delimitan debidamente. Ambos ámbitos confluyen en la actualidad de diversas maneras y en muy diferentes grados de interés estético o experimental.

Pus bien, partiendo de una necesaria tipología de los fenómenos implicados en las relaciones entre Literatura e Internet, hay que

advertir que la mayor parte de la bibliografía existente ha tratado el tema de la presencia de la Literatura en Internet y, fundamentalmente y como es lógico, el de los experimentos de creación literaria en un soporte electrónico (hipertextos, creaciones colectivas, *blognovelas*…). Mucha menor atención se ha prestado al fenómeno de la influencia en sentido inverso, es decir, a la presencia o huella que Internet y en general las nuevas tecnologías dejan en la literatura impresa. Es a este segundo fenómeno al que dedicaré mi intervención.

La influencia en sentido inverso: la huella de Internet en la literatura impresa

1. *Las nuevas tecnologías como referente temático*

Cuando hablamos de la presencia de Internet en la literatura impresa, hemos de recordar en primer término la tendencia cada vez más acusada de la narrativa contemporánea a utilizar el mundo de las tecnologías como referente temático. Me refiero a aquellas obras que, publicadas en un formato impreso y difundidas por los medios tradicionales de comercialización del libro, incluyen de alguna manera en sus argumentos –a veces en forma de ciencia ficción, otras de descripción realista– el protagonismo que las nuevas tecnologías tienen en nuestras vidas cotidianas. De cita inexcusable son algunos autores anglonorteamericanos consagrados –Thomas Pynchon, Philip K. Dick, Kart Vonnegut, Don DeLillo, William Burroughs, J. G. Ballard…–, que ya desde los años 70 reflexionaron acerca de cómo los imparables avances científicos y tecnológicos de nuestra era podían cambiar nuestra percepción de la realidad. Esa nueva y mucho más exigente novela de ciencia ficción fue asimismo continuada en los ochenta por el llamado movimiento Ciberpunk, corriente artística de carácter contracultural, asociada a una generación de artistas para los que las nuevas tecnologías no eran elementos exóticos, sino parte importante de su experiencia cotidiana. Novelas de culto como *Neuromante* (1984), del aclamado William Gibson, junto a películas tan taquilleras como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, o *Matrix* (1999), de los Hermanos Wachowski, han contribuido de

forma singular a popularizar un género de historias en las que se fabula acerca de la similitud entre el cerebro humano y la máquina, con todas las especulaciones, incluso apocalípticas, que esa sospecha pueda acarrear: ¿qué aspecto de la humanidad nos hace humanos?, ¿qué distingue exactamente lo natural de lo artificial?

Pero además del mundo ciberpunk, de inmensa repercusión popular y con numerosas huellas tanto en la literatura como en el cine o el cómic de las últimas décadas, hay que señalar también el extraordinario éxito de lo que podríamos considerar un subgénero de *best-seller* que se inspira en la investigación policíaca a través de la Red, con recientes y muy populares ejemplos, como podría ser la famosa trilogía *Millennium* (2005-2007) de Stieg Larsson. Se trata de un tipo de novela que, por lo general, carece de las implícitas reflexiones de índole filosófica que sí subyacían en las obras y autores que acabo de mencionar, pero que cada vez cuenta con un mayor número de adeptos. En el contexto de la novela española, un buen ejemplo sería la novela de Pérez Reverte, *La piel del tambor* (1995) (en la que aparece un pirata informático que se infiltra en el Vaticano), algunas de las novelas policíacas de Lorenzo Silva, como *El blog del inquisidor* (2008), que reconstruye un proceso inquisitorial del siglo XVII, pero a partir del sorprendente descubrimiento que una historiadora hace en Internet, o la reciente *Clara dice* (2009), de Carlos Roncero, donde un comisario investiga el asesinato de una joven a partir de las huellas y pistas que sus relaciones sociales han dejado en Internet. Asimismo podríamos hablar de otro subgénero de *best-seller* que nutre sus argumentos a partir del nuevo tipo de relaciones personales y afectivas generadas a través de Internet, los *chats*, las redes sociales o la telefonía móvil. Novelas como *El amor en los tiempos del ch@t* de Palma Infantes (1999), *Sueños digitales* (2000) de Edmundo Paz Soldán, o la recopilación de relatos de varias autoras *Al otro lado un extraño* (2001), podrían servirnos de ejemplo en el ámbito de la literatura en lengua española. Sin duda, como evidencia la propaganda comercial de todas estas obras, el mundo de las nuevas tecnologías utilizado como argumento es gancho seguro entre un público lector joven.

2. *Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa*

2.1. *Blogs* auténticos convertidos en novelas impresas

Cada vez es más frecuentes que en la solapas de un libro impreso se advierta al lector de que aquello que va a leer en papel existió previamente en un formato electrónico. Es decir, si en los últimos tiempos hemos visto cómo miles de obras clásicas de la literatura universal se digitalizaban para ser transmitidas a través de la Red y con ello hacerlas accesibles a un mayor número de lectores, nos encontramos ahora con el fenómeno inverso (lo que da cuenta de las compleja relación que el mundo de la literatura establece con las nuevas tecnologías[2]). Algunas casas editoriales han optado por captar en Internet páginas muy visitadas y que se han hecho, por uno u otro motivo, populares entre un elevado número de internautas, y han decidido publicar su contenido en el tradicional formato del libro impreso. El retorno del texto electrónico al ámbito de lo impreso parece responder a la voluntad de otorgar a aquel un prestigio que todavía hoy en día muchos asocian exclusivamente a este último, y quizás también al deseo de hacer llegar el texto a un buen número de potenciales lectores que todavía se resisten a leer a través de la pantalla.

Sea como fuere, el caso es que existen en el mercado algunas novelas impresas cuyo origen es un *blog*. La popular *blognovela* del escritor argentino Hernán Casciari, "Weblog de una mujer gorda", iniciada en Internet en el 2003, fue dos años después publicada como novela impresa con el título de *Más respeto que soy tu madre*[3]. En el contexto de la literatura española un ejemplo interesante de la conversión de un *blog* en una novela sería la obra de Alberto Olmos, *Trenes*

---

2. Dicha complejidad se acrecienta si advertimos que aunque el producto final sea un libro impreso, el proceso de producción actual de cualquier obra literaria es originalmente digital.

3. Hernán Caciari, *Más respeto que soy tu madre*, Barcelona, Debolsillo, 2005. Lo mismo ocurrió con otras *blognovelas* que recibieron numerosas visitas en Internet, como por ejemplo *Días de cambio. Blog de un negro de gabinete* (2005), de Fernando Castro de Isidro, o *Belle de Jour*. http://belledejour-uk.blogspot.com.

hacia Tokio[4]. Lo que cabe preguntarse es si el *blog* o la *blognovela*, al ser trasladado al formato tradicional del libro impreso, conserva algún rasgo distintivo que nos haga pensar que estamos ante un producto literario diferente o si, por el contrario, se convierte de inmediato en una novela convencional. Personalmente, yo leí la versión impresa de *Más respeto que soy tu madre*, antes de conocer la versión *on-line*, y tengo que decir que, si desconocemos el origen de este libro, nada hay en él que nos permitiera distinguirlo de muchas otras novelas más o menos convencionales escritas en primera persona. El caso de *Trenes hacia Tokio* quizás sea algo distinto. En una reseña de esta obra[5], Javier Moreno establecía una curiosa comparación entre la misma y otra novela que en los últimos tiempos ha dado mucho que hablar (hasta el punto de haberse considerado como el estandarte de una nueva generación de novelistas españoles), *Nocilla dream* (2007) de Agustín Fernández Mallo. Aunque a diferencia de la de Alberto Olmos esta no fue previamente concebida como un *blog*, lo cierto es que en una y otra los breves e inconexos fragmentos que las conforman recuerdan mucho al habitual estilo de los *post* de los *blog*. Me interesa destacar de momento esa sugerente comparación de cara a los libros que voy a analizar en las páginas siguientes.

Pero en este mismo apartado aún hemos de citar otro libro del mismo Alberto Olmos, que en este caso cumple más el papel de editor que el de autor real del libro. Me refiero a *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder*[6], donde recoge una miscelánea de textos mayoritariamente ajenos de origen digital: *posts* de *blogs*, *e-mails*, *sms*…. En la "Nota" escrita por Olmos para explicar la finalidad de este proyecto, leemos:

> *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder* es una obra colectiva fruto de una impresión personal. En un principio, la

4. Alberto Olmos, *Trenes hacia Tokio,* Madrid, Lengua de Trapo, 2007.

5. Puede leerse en http://www.deriva.org/articulos/articulos.php?ID=328&PHPSESSID=c5981173e00abc4851aa3fec2e98ee01.

6. Alberto Olmos, *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder,* Barcelona, Caballo de Troya, 2009.

> idea apuntaba exclusivamente a los *blogs*, esos *sites* donde tantos y tantos aspirantes a escritor cuelgan sus creaciones para darles mayor difusión y batirse un poco con la opinión ajena. Sin embargo, analizados más en detenimiento, estos *blogs* netamente literarios me resultaron casi antiinternautas: no había mucha diferencia entre su contenido y el que, tradicionalmente, esperaba su oportunidad (en forma de manuscrito o mecanoscrito) en el cajón de un joven letraherido. Primeramente, me di cuenta de que para realizar una novela a partir de Internet habría que privilegiar los textos que tuvieran más de documento que de literatura, y que la literatura que haríamos con ellos sería una literatura *que no se sabe tal*. Era más jugoso el testimonio del hoy (apelaciones a la tecnología y las nuevas formas de comunicación, jeremiadas y quejas sociales varias) que la calidad literaria (cuentos correctos inéditos hay muchos en la Red). Después, comprendí que antologar *posts* interesantes era demasiado simple, y que una obra que quisiera reflejar "lo que pasa en Internet" tenía que seguir las reglas del medio e incluir todo el paratexto con que habitualmente nos tropezamos al navegar: *mails*, *spam*, mensajería instantánea, avisos robóticos. En esta novela, por tanto, hemos simulado navegar por Internet. Y para ello he recurrido a un gusto instintivo, caprichoso, secuencial a veces y otras arbitrario, en el que se mezclan piezas de *blogs* y *sites* que visito a menudo[7].

La aclaración de Olmos es interesante. En primer lugar por esa voluntad de otorgar estatus literario precisamente a aquello "que no se sabe tal". En segundo lugar, nótese que en todo momento califica a este libro de "novela". Dicha novela, si es que podemos considerarla como tal, sería una obra "de creación individual" hecha a partir del procedimiento de *corta y pega*, es decir a partir de la apropiación de textos escritos por otros autores, que son substraídos de su contexto original y natural (la Red) e incorporados ahora en un nuevo medio, que por supuesto, les confiere también otro significado. Estaríamos ante una novela, por tanto, que mucho tiene que ver con la vieja

7. *Ibid*., págs. 297-298.

técnica pictórica del *collage*. Asimismo, el experimento literario de Olmos nos conduce de inmediato a la posmoderna consideración de toda creación como plagio y de todo texto como una red de intertextualidades infinitas. A partir de esa certeza hubiera sido deseable que Olmos hubiese llevado más lejos su experimento atreviéndose a quitar la aclaración "edición de" que precede a su nombre en la portada[8].

Otro curioso caso de proyecto digital que acaba editado en papel lo encontramos en el libro *Canciones en Braille* (edición de la autora), según reza en la contraportada: "un proyecto colectivo llevado a cabo en línea en torno a la descripción de una serie de falsos recuerdos entrelazados". Y, efectivamente, se recoge aquí la edición impresa del proyecto llevado a cabo durante los años 2007 y 2008 en el *blog* http://ememinuscula.blogspot.com, de Mercedes Díaz Villarías, quien posteriormente se encargó de organizar y editar el resultado. Según esta nos informa, el proyecto surgió espontáneamente cuando un comentarista del *blog* envió un fragmento que conectaba tangencialmente con uno publicado por ella, quien tomó la idea y propuso a los asistentes a su *blog* participar. El resultado en un conglomerado de breves fragmentos de diferente autoría, pero cuyos personajes, ambientes y motivos establecen entre sí veladas conexiones. Asimismo, la misma Mercedes Díaz Villarías se encargó de acompañar cada una de las entradas de fotografías propias, que a su vez son recogidas en el libro. Resulta muy interesante la idea que subyace en el proyecto de esos "falsos recuerdos" que son compartidos por una colectividad y que, sin duda, tiene mucho que ver con la sociedad tecnológica y mediática de la que surge este proyecto, pero hay que reconocer que la conversión de la obra a un formato impreso no aporta nada, más bien resta, a su capacidad comunicativa.

2.2. Nuevas estructuras narrativas inspiradas en Internet

Y llegamos ya al fenómeno al que en realidad quiero dedicar esta ponencia: el de las novelas (de autor individual) que se conciben para su publicación en formato impreso, pero cuya estructura se inspira

8. Acerca de la idea de la literatura como plagio, puede verse todo el número de la revista *Quimera*, 322, septiembre 2010.

claramente en el sistema hipertextual de Internet. A diferencia de lo que ocurre en los casos anteriores, ya no se trataría de apropiarse de textos propios o ajenos que han nacido en el entorno electrónico para publicarlos en formato impreso, sino de textos escritos originalmente para su publicación en libro impreso pero que, de alguna manera, emulan el formato del texto digital.

Vicente Luis Mora ha acuñado el término de *pangeica* para referirse a un tipo de literatura actual caracterizada según sus palabras por la:

> Presencia *estructural* de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, adopción de la imagen […] como un elemento *más* del discurso narrativo, asunción del texto *como* propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas del montaje de textos como el *blog*, el *chat* o el *e-mail* conservando sus fórmulas estructurales y digitales originarias, *traducidas* al texto escrito[9].

El fenómeno, tal y como Mora lo describe, promete ser interesante y digno de estudio, pero una vez más hemos de reconocer que también existe una gradación y distintos niveles de exigencia estética cuando hablamos de la influencia estructural de los recursos expresivos visuales de los medios de comunicación electrónica en la creación literaria impresa. Son frecuentes las meras incorporaciones al texto de una novela impresa de capítulos que simulan ser *e-mails* o *post* de *blog*, pero que más allá de darle a la obra cierto aire de actualidad, no confieren nada sustancial a una estructura narrativa que por lo demás es absolutamente tradicional. Se han publicado, por ejemplo, novelas que podríamos clasificar dentro del tradicional género de la novela epistolar, pero donde la carta es únicamente sustituida por el correo

9. Vicente Luis Mora, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice, 2007, pág. 73. Sobre la relación entre la narrativa contemporánea y las nuevas tecnologías acaba de escribir Jara Calles un magnífico ensayo todavía inédito: *XXI no es 21: crítica lateral en torno a la literatura de las nuevas tecnologías* (en prensa).

electrónico. Un ejemplo de este uso estructural un tanto superficial de las nuevas tecnologías podríamos encontrarlo en la novela *El corazón de Voltaire* (2005), del escritor puertorriqueño Luis López Nieves, construida efectivamente a partir de los correos electrónicos que se cruzan los personajes. A este respecto es curioso que la definición que Wikipedia ofrece de la "novela epistolar", termine con el siguiente comentario:

> Un nuevo tipo de novela correos electrónicos, se hace posible gracias al surgimiento de Internet. […] A diferencia de la novela epistolar tradicional, el uso de correos electrónicos hace posible una trama más rápida, dinámica y amplia, ya que Internet permite enviar un mensaje a cualquier parte del planeta en cuestión de breves segundos[10].

Es decir, lo único que habría aportado la utilización del correo electrónico (valga también el *post*, o cualquier otro formato propio de la comunicación digital) es dinamismo a la trama de las novelas. La explicación es realmente absurda. El uso del correo electrónico puede acelerar las comunicaciones, pero en ningún caso el ritmo de las novelas. Afortunadamente, la incorporación al texto impreso de fórmulas estructurales de origen digital ha respondido también a motivaciones mucho más ambiciosas.

Evidentemente, el fenómeno literario del que vamos a hablar no es privativo de nuestra literatura, pero de cara a delimitar el corpus de análisis, me ceñiré a unos pocos ejemplos entresacados de la narrativa en lengua española de los últimos cinco años. En primer lugar, de cita inexcusable son algunos de los autores que la crítica ha identificado con la recientemente bautizada como Generación *Nocilla* o *Mutante*. Recordemos que desde que Agustín Fernández Mallo publicara la primera novela de su trilogía *Nocilla* (*Nocilla Dream*, 2007), algunos críticos y suplementos culturales vienen hablando de un relevo generacional en la narrativa española contemporánea. La

10. http://es.wikipedia.org/wiki/Novela_epistolar.

supuesta generación *Nocilla* se consolidó asimismo con la publicación de una antología titulada *Mutantes. Narrativa española de última generación*[11] en la que Julio Ortega y Juan Francisco Ferré reunían, tras un interesante prólogo que hace las veces de manifiesto estético, una serie de relatos y fragmentos de novelas que pretendían pasar por representativos de una nueva manera de ver el mundo y de narrarlo. Pues bien, uno de los rasgos distintivos más destacados de esta nueva generación de narradores es, a decir de la crítica y de sus propios componentes, la impronta que las nuevas tecnologías dejan en sus obras[12]. No en balde, nótese que en el título de la citada antología no se habla exactamente de "última generación de narrativa" sino de "narrativa de última generación"; es decir, de una narrativa que, como algunos ordenadores y otros aparatos tecnológicos, presume de estar a la última. La mayoría de sus integrantes son habituales de los *blogs* literarios (compaginando incluso su labor literaria con la creación de uno propio) y colaboradores asiduos de revistas como *Quimera*, que no casualmente ha dedicado varios de sus últimos números al tema de la literatura y las nuevas tecnologías[13]. En varias reseñas que se escribieron a raíz de la publicación de la primera novela de Agustín Fernández Mallo se habló de la semejanza que los breves e inconexos fragmentos que la constituyen pudieran tener con los *post* de un *blog*, llegándose a hablar incluso de una nueva *estética del blog* en la novela contemporánea[14]. Dicha propuesta crítica fue rápidamente denunciada por algunos escépticos como burda estrategia de *marke-*

---

11. Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (eds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007.

12. *Vid*. Antonio Gil, "Microrrelatos para una exposición... Analogías para pensar *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo", *Ínsula*, 730, octubre de 2007; o del mismo autor, "¿Hacia una narrativa del siglo XXI? El mutante relato del 2007", *Siglo XXI,* 6, diciembre de 2008, págs. 79-97.

13. *Dossier*: "Nuevas tecnologías narrativas", *Quimera*, 290, enero 2008. *Dossier*: "Las formas del libro", *Quimera*, 305, abril 2009.

14. *Vid*. José María Pozuelo Yvancos, "Llega la estética del *Blog*", *ABC De las Artes y las Letras,* sábado, 6 de enero de 2007; J. Ors, "Sueños poéticos de la estética *blog*", *La Razón*, 9 de marzo de 2007; Joan Cabot, "El zapping llega a la novela", *Mondo Sonoro*, mayo de 2007. Fernández Mallo por su parte prefiere hablar de una "estética de *zapping*" para referirse a sus obras.

ting instigada por empresas editoriales deseosas de un siempre bien recibido relevo generacional que animara el mercado[15]. Ahora bien, sin negar la existencia de oscuros intereses de carácter mediático, lo cierto es que la susodicha comparación no es descabellada si recordamos que lo que encontramos en muchas novelas que se publican en la actualidad, lejos de contener un argumento lineal y unitario, responden a una estructura sumamente fragmentaria, a un *collage* de breves textos de diverso origen y género, que aunque aparentemente no guardan relación entre sí, esconden conexiones, que como los *link* de una página web, nos permiten enlazarlos.

Volviendo al proyecto *Nocilla*[16] de Fernández Mallo, efectivamente muchos de sus fragmentos son textos narrativos apenas enlazados entre sí que muestran retazos de vidas de varios personajes tan dispares como insólitos y que también transcurren en alejados y dispares punto del planeta. Esos breves textos narrativos sugieren varias líneas narrativas simultáneas, que solo en algunos casos se cruzan. Otros de esos retazos de vidas no establecen conexión con el resto de manera que asemejan ser cabos sueltos en medio de una *red* de historias enlazadas. Asimismo, mientras que algunas de estas historias parecen concluir, otras se van desdibujando sin que intuyamos qué ha sido de sus protagonistas. Pero quizás lo más interesante en la propuesta estructural de Fernández Mallo es que los textos de carácter narrativo están intercalados con otros textos que resultan ser citas ajenas de muy diversa procedencia (alguno está sacado de alguna página de Internet), en algunos casos reproducidos literalmente y en otros distorsionadas a través de ese procedimiento que el autor ha llamado "docuficción". Sus libros se ofrecen así como una especie de mapa intertextual cargado de referencias culturales, no solo literarias, sino también y sobre todo cinematográficas, musicales o científicas, en una suerte de hibridismo genérico que tiende a difuminar cualquier tipo de frontera. En la última novela de la trilogía, *Nocilla Lab* (por otro lado, la menos fragmentaria de las tres), se incrementa

15. Miguel Ángel Muñoz, "¿Gene(r)(n)ación Blog?", *El Síndrome Chéjov*, 26 de enero de 2007.

16. Formado por las novelas: *Nocilla Dream*, Barcelona, Candaya, 2007; *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008; *Nocilla Lab,* Madrid, Alfaguara, 2009.

además la diversidad tipográfica entre los diferentes textos, llegándose incluso a cerrar la novela con un cómic. Por otra parte, las novelas de Fernández Mallo, como la de tantos narradores actuales, rezuman cosmopolitismo y nos trasladan a un planeta globalizado, donde ya no hay centro y periferia, un mundo en el que una historia que transcurre en un pequeño pueblo de La Coruña está al mismo nivel que aquella otra que simultáneamente tiene lugar en Manhattan. Cada uno de los fragmentos (que aparecen numerados pero sin título) son susceptibles de ser cambiados, sustituidos o desplazados. El orden propuesto es solo uno de entre los infinitos órdenes posibles y solo el azar parece regir una estructura narrativa que precisamente parece proponernos una reflexión acerca de la necesidad de la novela contemporánea de romper con una estructura convencionalmente aceptada que ya no funciona en relación con nuestra actual percepción de la realidad, del tiempo y del espacio y que, obviamente, mucho tiene que ver con nuestro actual hábito cotidiano de relacionarnos, comunicarnos e informarnos de lo que ocurre en el mundo a través de Internet. En relación con todo esto, no resultan casuales los títulos de las diferentes secciones que dividen la tercera novela de la trilogía: "Motor automático de búsqueda", "Motor automático", "Motor (Fragmentos encontrados)"

Pero lo cierto es que si queremos encontrar una muestra aún más evidente de lo que Vicente Luis Mora ha llamado "literatura pangeica" en el panorama literario español actual debemos acudir a sus propias novelas. Pues sin duda es este autor (casi más conocido por su faceta de crítico literario y la calidad de su *blog*[17], que por sus propias creaciones) quien más se ha esforzado en construir una novela que de cuenta de estos cambios de paradigma que la revolución digital trae irremediablemente acarreados. En el año 2007 publicó su novela *Circular 07. Las afueras*[18], que en realidad era una reedición ampliada de *Circular*[19]. Según explicación del autor, la reedición ampliada de *Circular* debía comprender dos libros: *Circular 07. Las Afueras* –que es el que ahora vamos a comentar–, y *Circular*

17. *Diario de Lecturas*. http://vicenteluismora.blogspot.com/.
18. *Circular 07. Las afueras,* Córdoba, Berenice, 2007.
19. *Circular,* Plurabelle, Córdoba, 2003.

08. Centro, cuya salida fue anunciada para el 2008 pero que, por el momento, sigue sin ver la luz. En cualquier caso, lo interesante, para el tema que nos ocupa, es que el libro se subtitula "Obra en marcha" y parece concebirse como un vehículo o soporte en el que poder ir engarzando y dando a conocer al público los textos dispersos que el autor vaya sucesivamente escribiendo y, quizás, publicando en otros medios. Es decir, como una *blognovela* cuya temporalidad queda solamente limitada por el recipiente, se trata de un libro móvil, no estable, en permanente estado de construcción. Mora ensarta en esta novela en marcha una amplia diversidad de textos heterogéneos, algunos de origen impreso y otros digital: breves relatos, poemas, supuestos informes policiales, breves anotaciones circunstanciales o diarísticas, citas ajenas, greguerías, reproducciones fragmentarias de conversaciones, *e-mails*, cartas, mensajes o *post* extraídos de supuestos *blogs* o foros de Internet, mensajes de móvil, notas manuscritas, trascripción de noticias escuchadas en la radio, una sopa de letras, anuncios distorsionados extraídos de las páginas de un periódico, extractos de clases impartidas en una universidad de Madrid, fragmentos de un hipertexto, reproducción de conversaciones telefónicas y hasta alguna que otra página en blanco. El libro, como el de Fernández Mallo, presenta además una gran diversidad tipográfica que pretende emular los diversos orígenes y subgéneros de discursos que han sido agrupados. Por supuesto, ninguna trama, entendiendo el término en el sentido tradicional, se desprende de tan caótico conglomerado. De nuevo el azar parece ser la única ley que rige el orden de los diversos fragmentos. De entre las muchas citas ajenas que utiliza para encabezar sus textos, reproduzco una procedente del libro *La vida como azar* de José Jiménez, que nos ahorra cualquier intento de explicación acerca de las motivaciones del autor a la hora de echar mano a una fragmentación tan extrema y desconcertante: "Más allá de la vida como inmediatez o simultaneidad representacional, en nuestra época se dan las condiciones para asumir creativamente la fragmentación, para alcanzar desde ella una universalidad antropológica que integre también la pluralidad, la diferencia"[20].

20. Vicente Luis Mora, *Circular 07*, *op. cit.*, pág. 91

Pero novelas con estructura sumamente fragmentaria y un discurso híbrido entre la ficción y lo ensayístico hay muchas, si me detengo ahora en esta es porque creo que el modelo estructural que sigue Mora en este libro se inspira de forma muy obvia y transparente en la gran Red de redes que es Internet. Y, por supuesto, en este caso (como en el de Fernández Mallo) esa influencia va más allá del mero hecho de que algunos de los textos que se insertan tengan una supuesta procedencia digital. Cada capitulillo o sección que conforman *Circular* lleva como título el nombre de una calle o lugar real de Madrid (el título de toda la obra alude a su vez a la línea de Metro "Circular" de Madrid), de tal manera que el conjunto se asemeja a una especie de callejero de la ciudad. En definitiva, la metáfora que Mora utiliza para representar la pluralidad del mundo actual es la de la ciudad de Madrid y, en su sentido más general, la de la gran metrópoli moderna. Pues bien, en su ensayo *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* ha reflexionado Mora acerca de la similitud entre la ciudad y la World Wide Web[21]. Si es cierto que existen numerosas metáforas para referirse a esta: *malla*, *red*, *autopistas de la información, ciberespacio, matriz, sexto continente*, etc., Mora destaca especialmente el término de *telépolis*, acuñado por Javier Echevarría[22], a partir de la similitud que podría encontrarse entre las direcciones de Internet y las calles de la ciudad. Pero sobre todo lo que las puede hacer comparables es la semejanza que existe entre los esquemas funcionales de ambos: mientras que el campo "nos hace", la ciudad, al igual que Internet (donde la información circula siempre en doble dirección), "se hace" con nuestras aportaciones a la misma, de tal manera que su extensión no es otra que la de aquel que habita en ella. Vicente Luis Mora cita a su vez a Mario Perinola, quien ya estableció una sugerente comparación entre la gran ciudad, la metrópolis moderna, y la gran ciudad que es Internet. La ciudad, dice Perinola, es el espacio de lo artificial, "un pulular de imágenes que se superponen, se reproducen y se repiten sin remitir a ningún

21. Vicente Luis Mora, *Pangea…*, *op. cit.*, 27.
22. En el número 27-28 de *El paseante* (1998) y después en un libro homónimo.

significado, un simulacro que oculta un vacío"[23] (idea que subyace en muchos de los textos que constituyen la novela de Mora). Asimismo en Internet se superponen, sin remitir a significado alguno, millones de páginas inútiles que nunca tendrán destinatario. En el fondo, una y otra, la ciudad e Internet, remiten a ese hábito consumista de las modernas sociedades capitalistas que se agota en sí mismo[24]. Pero todavía se podrían establecer más similitudes: si los habitantes de las grandes ciudades sufren un consabido "desarraigo territorial", también este término se ha aplicado al espacio virtual que ocupa Internet. Así Mora cita a autores como Ortiz que habla de una "territorialidad desarraigada" de los internautas de la Red, a William Gibson quien decía que esta ocupaba "un espacio posgeográfico" o a Ulrico Beck quien hablaba de "ausencia *in situ*"[25]. Sin duda, ese "desarraigo territorial", innato tanto a la gran metrópoli como a Internet, mucho tiene que ver con la "descontextualización" de los textos que conforman *Circular*.

Una de las más importantes propiedades que Marie-Laure Ryan señala para la narrativa digital es la "Modularidad":

> el ordenador facilita tanto la posibilidad de reproducir datos, que las obras digitales tienden a estar formadas por distintos objetos autónomos que pueden ser utilizados en distintos contextos y combinaciones y sufrir distintas transformaciones durante el desarrollo de la obra[26].

Es fácil detectar la huella de esa "modularidad" innata a la creación digital en esta fructífera oleada contemporánea de novelas *collage*, hechas a base de un procedimiento estético de *apropiacionismo* o, para decirlo con una expresión más afín a los entornos digitales,

---

23. Cit. por Vicente Luis Mora, en *Pangea…*, *op. cit*., págs. 27-28.
24. *Ibid*., pág. 28.
25. *Ibid*., pág. 230.
26. Marie-Laure Ryan, "Will New Media Produce New Narratives?", en *Narrative across Media,* University of Nebraska, pág. 338 (cit. por Laura Borrás, "Lit[art]ure. La literatura en tiempos de Internet", *Quimera*, 290, enero 2008, pág. 28).

con una estética de *corta y pega*, entre las que, sin lugar a dudas, hay que situar *Circular* de Vicente Luis Mora o la trilogía *Nocilla* de Fernández Mallo.

Pero tras esta desconcertante novela, Vicente Luis Mora ha publicado otra, titulada *Alba Cromm*[27], no menos sorprendente que la anterior, y que aún evidencia de manera mucho más explícita el fenómeno del que estoy hablando, por lo que me van a permitir que me detenga especialmente en ella. La estructura inusual sigue siendo el ingrediente más llamativo de esta nueva propuesta literaria y la fragmentación extrema continúa funcionando como principal norma estética del proyecto. La novela adquiere ahora el formato y aspecto de una supuesta revista impresa, titulada *Upman,* publicada en fechas posteriores al año 2014, destinada en exclusiva a los hombres y con un escandaloso y provocativo contenido machista. Los sucesivos capítulos emulan las diferentes secciones en las que aparece dividida una publicación de estas características: un editorial, un *dossier* que ocupa la mayor parte de la publicación, cartas enviadas por los lectores, anuncios publicitarios… En cualquier caso, la mayor parte de la novela está ocupada por el *dossier* de la revista, centrado en la narración del caso Alba Cromm, subcomisaria de policía, famosa por sus logros en la investigación de casos de pederastia en la Red. En el *dossier* de prensa se informa acerca del caso que últimamente ha acrecentado su popularidad, la investigación y final detención de un peligroso pederasta y, a su vez, experto *hacker* informático que ha tenido en vilo a la policía de media Europa. El *dossier*, como anuncia su autor, el periodista Luis Ramírez, intenta reproducir el caso sin obviar la complejidad del mismo, y para ello opta por construir un relato fragmentario y discontinuo formado a base de retazos de textos de diferente autoría, y no a la narración convencional que supone un único punto de vista y una ordenación lógica y cronológica de los hechos, evitando con ello dar una visión parcial y por tanto ficticia de la realidad de la historia contada. De esta manera, el caso Alba Cromm está narrado a través de un mosaico de textos diversos: diarios de la

27. Vicente Luis Mora, *Alba Cromm,* Barcelona, Seix Barral, 2010. En adelante las citas a esta obra se incluirán en el texto.

misma Alba Cromm, *posts* de su *blog*, cuadernos de notas de Ezequiel Martínez Cerva, periodista que a su vez investigó los hechos y que mantuvo una relación amorosa con su protagonista, diarios de Elena Cortés, la mejor amiga de Alba, informes policiales, trascripciones de conversaciones en *chats* de algunos de los protagonistas de la historia, noticias y reportajes publicados sobre el asunto, transcripciones de conversaciones entre los protagonistas que fueron grabadas para tal fin. A pesar de la fragmentación y discontinuidad absoluta del discurso, se logra crear unos personajes muy convincentes y, aunque pueda resultar paradójico teniendo en cuenta las premisas estéticas de las que parece partir el mismo Mora, una novela que, como todas las buenas novelas policíacas, logra introducir al lector en un clímax y tensión dramática que solamente quedan resueltos al final, con el sorpresivo descubrimiento de la identidad del *culpable*.

Pero si en la reelaboración paródica de tradicionales esquemas genéricos, Mora nos recuerda a algunos narradores posmodernos ya consolidados, en otros aspectos su nueva novela nos remite a otro tipo de literatura mucho más novedosa y actual. Como otros muchos escritores contemporáneos, Mora sitúa su historia en un futuro próximo (en el que la publicación de libros impresos ha sido prohibida por motivos ecológicos), de tal forma que la misma adquiere cierto aire de fabulación apocalíptica que nos advierte del grado de soledad y deshumanización al que puede llevarnos el aceleradísimo ritmo de los avances tecnológicos. Los personajes de *Alba Cromm*, incapaces de comunicarse entre sí, recurren, casi a modo de necesaria catarsis, al *blog*, el *chat* y las redes sociales de Internet. Pero como se dice en uno de los textos del libro "En Internet siempre es de noche" (pág. 144). Si en su novela anterior, *Circular*, era la ciudad, también un sistema de sistemas que se expanden hasta el infinito, la que atrapaba al hombre, aquí es Internet la que simboliza a la perfección esa sensación inherente al hombre contemporáneo de vivir inmerso en una especie de mundo simulado que entre todos hemos ido construyendo en las entrañas del mundo real. Uno de los personajes anota en su diario:

> Cada vez más, la sensación de red sin término, de sistema complejo (no caótico, ni ordenado del todo; ni abierto simplemen-

> te, ni cerrado) me abruma; aunque se detenga a una presunta red, la Red general sigue, con independencia del comportamiento de sus nódulos particular.es (pág. 34).

Asimismo, si el mensaje trasmitido en la novela conecta con el de toda una nueva generación de escritores fascinados por los extraños perfiles que la realidad adquiere en el mundo contemporáneo, por la virtualidad, el simulacro y el *no lugar*, no menos novedosa es su propuesta formal. En este sentido, es necesario advertir que *Alba Cromm*, con un obvio planteamiento metaliterario, parece responder a un plan muy bien diseñado en el que ninguno de sus ingredientes parece injustificado. Vicente Luis Mora presenta en su *blog* (http://vicenteluismora.blogspot.com/) su última novela y lanza una pregunta a sus críticos que tiene que ver con la estructura autorial del relato, con su conformación narratológica: "¿quién es el narrador de *Alba Cromm*?" Efectivamente creo que uno de los elementos más audaces de este libro es el de la ausencia de una voz narradora fácilmente reconocible y fiable. Pero conviene explicar este asunto, pues la simultaneidad de puntos de vista, la multiplicación de diversas voces narradoras es un invento muy viejo en literatura como para que nos llame la atención a estas alturas. Lo que encontramos en la novela de Mora es algo de otra índole: las diversas voces que se expresan en la novela son tan anónimas o carentes de identidad como lo son las infinitas voces que cada día hablan y dialogan en Internet ocultas bajo el anonimato. Bien es sabido que la comunicación en Internet favorece de continuo un desdoblamiento autoficcional, pero recuérdese también que la "autoficción" es uno de los elementos más interesantes y llamativos de la novela contemporánea. En Internet no todos son quienes dicen ser, y si la voz narradora está puesta bajo sospecha, también lo está la verdad que narra. Las numerosas voces que narran el caso Alba Cromm cuentan versiones contradictorias que nos hacen dudar a cada página. Asimismo la excepcionalidad de lo narrado por aquellos que se esconden bajo el anonimato que favorece Internet hace que de continuo se traspase el límite de lo verosímil. A partir de un bien urdido artificio metaficcional esta novela nos habla en el fondo de la indeterminación de la Verdad en esta era posmoderna

supertecnológica y mediática en la que todos estamos inmersos. En un momento del libro se dice:

> otra de las peculiaridades en la comunicación virtual es la ausencia del contexto. No existen referentes externos, no hay nada que oír, nada que ver o tocar, todo lo que hay son palabras que deben servir tanto para definir como para representar. La ausencia de un marco compartido y las características impersonales de la escritura como medio de comunicación hacen de la identidad de sus participantes una incógnita (págs. 119-120).

Pienso que la incógnita que Vicente Luis Mora plantea a los posibles lectores y críticos de esta novela tiene que ver con esta otra de la que se habla en el libro. El pederasta perseguido por Alba Cromm pretende burlar a la policía a través del habitual procedimiento de *corta y pega*, "escribiendo *con* la Red, utilizando el material colgado en el ciberespacio, como aquellos asesinos del siglo pasado que escribían sus cartas con letras recortadas de los periódicos" (pág. 178). Esa y no otra parece ser también la ley compositiva que rige la original configuración de esta novela.

Pero aún nos plantea Mora otro acertijo con respecto a su último libro: "¿dónde acaba esta novela? ¿Está toda la novela *contenida* en el volumen publicado? ¿Qué efectos tendría una respuesta negativa para el concepto tradicional de crítica, sostenido en el puro texto?" Creo que la continuidad fuera del límite de la propia novela impresa a la que alude Mora tiene que ver una vez más con esa inmensa Red de redes en la que todo y todos vivimos inmersos, y tal vez atrapados, y por supuesto también la novela *Alba Cromm*, que no tardará en generar toda una red de comentarios, críticas y elogios, que se expandirán a través de Internet. Por otro lado, al leer una novela como *Alba Cromm* (en la que, al igual que ocurre en otras muchas obras contemporáneas, el argumento y los personajes ficticios, mezclados y confundidos con otros reales, nos remiten a un mundo muy actual y conocido), el lector siente la urgente tentación de documentarse en Google acerca de la posible dimensión real de los hechos y personajes que aparecen en el libro, como si la mera presencia de los mismos en

páginas de Internet garantizara de por sí su supuesta realidad. Y en este caso, el lector que caiga en esa habitual tentación de husmear en la Red va a dar con un sorprendente hallazgo. Desde el 2005 (¡cinco años antes de que la novela se publicara!) puede leerse en Internet el *blog* personal de Alba Cromm (http://albacromm.bitacora.com). Quien pruebe la satisfactoria experiencia de leer la novela *Alba Cromm*, sin renunciar al consabido curioseo por Internet acerca de la misma, notará que no estamos solamente ante un mero fenómeno de *blognovela* trasladada al formato impreso; nos encontramos más bien ante un inteligente y bien urdido experimento creativo que de manera eficaz y novedosa nos desmonta el concepto tradicional de *novela* (como mundo ficticio encerrado en los límites materiales del libro), difuminando los lindes que supuestamente nos delimitan lo real de lo literario.

Jorge Carrión, narrador español identificado por la crítica con el mismo grupo generacional y estético al que supuestamente pertenecen Vicente Luis Mora o Agustín Fernández Mallo, publicó en la ya citada antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* un relato titulado "Búsquedas para un viaje futuro a Andalucía"[28] que esconde en realidad otro interesante experimento narrativo. Todo el relato reproduce de forma supuestamente literal el resultado de la búsqueda en Google de los términos: "CATALUNYA ANDALUCÍA LITERATURA MIGRACIÓN". Se ofrece así una reflexión acerca de la clase social de "los charnegos" en Cataluña, pero a partir de un *collage* de fragmentos de diversa autoría, género y procedencia, entre los que abundan textos entresacados de la página web del mismo autor. Obviamente, a partir de la propuesta literaria de Carrión la visión conjunta del problema es absolutamente plural y contradictoria, viniendo a simbolizar ese axioma de la posmodernidad que asegura que ya no existe una Verdad única y absoluta sino muchas versiones de la verdad. Por otro lado, lo que convencionalmente sería un ensayo personal y subjetivo del problema expuesto por el autor en primera persona se ha sustituido por la reproducción del resultado de una opción de búsqueda en

28. Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (eds.), *Mutantes…, op, cit*., págs. 267-274.

Internet. El relato de Carrión incide así en esa idea que ya hemos visto en la última novela de Mora: nuestro pensamiento y nuestro discurso responden cada vez más a un texto conformado a partir del procedimiento de *corta y pega*.

El mismo autor acaba de publicar una interesante novela, *Los muertos*[29], donde la huella dejada por Internet y su estructura en red, resulta todavía más sugerente. Como en el caso de Mora, Carrión nos ofrece una estructura desconcertante y sumamente fragmentaria. El contenido de *Los muertos* simula la primera y segunda entrega de una famosa serie televisiva titulada a su vez "Los muertos". El argumento de la misma nos remite al género de la ciencia ficción y, muy especialmente, a populares referentes del *ciberpunk* norteamericano tanto literario como cinematográfico (en la propia novela se citan como algunas de sus fuentes las taquilleras *Blade Runner* o *Matrix*). El escenario en el que transcurren los hechos es el de una ciudad post-apocalíptica que se compara en numerosas ocasiones con "una maqueta tridimensional, una imagen satelial, un videojuego urbano"[30], "pura irrealidad metropolitana"[31]. Al final de la segunda entrega de "Los muertos", el último habitante del planeta observa por la pantalla de un televisor la desaparición del penúltimo hombre en desaparecer antes que él. Ya solo queda uno. Suponemos que desaparecerá pronto, él también lo intuye, cuando alguien apague la televisión y deje de verlo a través de la pantalla. No en vano, esta novela termina con un emblemático "Fundido en negro". "Una red infinita de pantallas: eso es nuestro mundo", "Una red sin centro y, por tanto, sin Dios" "Una red horizontal, un auténtico colador…"[32], asegura medio en bromas uno de los personajes de la novela. En consonancia con el mensaje que se intenta transmitir, la técnica literaria, una narración sumamente discontinua (escenas sueltas que se van alternando hasta construir una historia), simula la técnica de fragmentación y montaje propias de los medios visuales o, quizás mejor, las "interferencias" también propias de este medio.

---

29. Jorge Carrión, *Los muertos,* Barcelona, Mondadori, 2010.
30. Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (eds.), *Mutantes…, op, cit*., pág. 94.
31. *Ibid*., pág. 121.
32. Jorge Carrión, *Los muertos…, op.cit*., pág. 135.

Pero la audacia estructural y la complejidad metaficcional de esta interesante novela no terminan ahí. Al final de la primera entrega se incorpora un texto, ajeno a la trama, precedido de la indicación "Reacciones" y titulado "Nuestro dolor. Algunas reflexiones sobre *Los muertos*", firmado por Martha H. de Santis y, según indica una nota a pie de página, publicado previamente en *The New Yorker,* el 1 de agosto de 2011 (recuérdese que la novela de Carrión se ha publicado en el 2010). El artículo reflexiona sobre el impresionante impacto de la famosa serie televisiva y sobre la inaudita red de reacciones que provocó en Internet, a través de *blogs*, foros y páginas web, un sinfín de material desperdigado por el ciberespacio. Y concretamente habla de MYpain.com, donde los usuarios se relacionan en torno a su identificación con los personajes de ficción, un mundo virtual que abre infinitas posibilidades de desarrollo argumental, más allá de lo fijado por sus creadores, guionistas y codirectores de la teleserie. Tras la segunda entrega de la teleserie, va un Apéndice en el que se recoge otro ensayo, titulado "*Los muertos* o la literatura postraumática", firmado por Jordi Batlló y Javier Pérez, y fechado, según informa de nuevo una nota a pie de página, en 2015. En él continúa la reflexión sobre los intentos de prolongar más allá de los límites de la ficción el mundo de la famosa teleserie, así como sobre el afán de sus creadores por preservar su hermetismo. Se alude especialmente a la imposibilidad, aunque algunos lo hayan intentado, de trasladar "Los muertos" al lenguaje literario (la novela *Los muertos* alude así a sí misma). Se cita incluso una página que pretende poner en evidencia la ineficacia como artefacto literario de lo que sí funcionaba extraordinariamente bien en la pantalla. Tras el apéndice, todavía aparece otro texto, un fragmento de una entrevista realizada en el año 2012 a los creadores de la teleserie.

Los ficticios textos críticos, surgidos como reacción y comentario a la ficción (y que a su vez en este caso hablan de la expansión de la ficción fuera de la ficción), pasan a formar parte de la ficción, en un juego metaliterario de cajas chinas. Estamos de esta forma ante una nueva y sugerente metaficción, que al igual que *Alba Cromm*, reflexiona acerca de cómo Internet ha favorecido e intensificado algo que en realidad es mucho más viejo que el propio Internet: el

desbordamiento de la ficción fuera de los límites de la obra artística[33], el difuminado de los límites entre la realidad y la ficción, entre el texto y el paratexto, una vez que ambos pasan a formar parte de una misma red que los engulle[34]. Pero, sobre todo, *Los muertos* nos invita a pensar que, como uno de los personajes se encarga de recordar, todo aquello que ocurre en una pantalla es realidad[35]. O, lo que vendría a ser lo mismo, que lo que no sale en la pantalla cuando tecleamos su nombre en Google, no existe.

Desde luego, no son estos los únicos casos de literatura *pangeica* en la reciente narrativa en lengua española. Resulta interesante analizar también la huella de la que podríamos calificar "paranoia tecnológica" en otros escritores ajenos al tinglado mediático de la generación *Nocilla* y que, por lo tanto, evidencian aún más claramente que estamos ante un fenómeno creciente e importante.

Me detendré ahora en la reciente novela de la joven escritora chilena, afincada en España, Claudia Apablaza, *Diario de las especies*[36], que el mismo Mora se ha encargado de reseñar elogiosamente en su *blog*. La primera y más extensa parte de la novela (titulada "Búsqueda de una novela") simula un *blog*, en el que el personaje protagonista, A. A., escribe largos *post* en los que reflexiona acerca de los diferentes problemas relacionados con la construcción de una novela ("Partir la biografía", "Plagio a Vila-Matas", "Atentado de

---

33. En realidad, nos habla esta novela del interesantísimo fenómeno de los *fansfiction*. Se refiere este término a las ficciones creadas sobre las pautas argumentales y los personajes de una ficción preexistente y conocida de antemano por los autores y los posibles lectores. Aunque el fenómeno se remonta a los tiempos pretecnológicos, lo cierto es que ha vivido una expansión y popularización extraordinaria gracias a Internet. Puede encontrarse un exhaustivo y profundo trabajo sobre este fenómeno "literario" en el artículo de Carmen Morán Rodríguez, "Literatura en Internet: el ejemplo de los fansfictions", en *III Congreso Online. Observatorio para la cibersociedad*, http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?&id=555.

34. Estaríamos ante un radical cuestionamiento del aserto postestructuralistas "no hay nada fuera del texto".

35. Jorge Carrión, *Los muertos*, *op. cit.*, pág. 65.

36. Claudia Apablaza, *Diario de las especies*, Sevilla, Barataria, 2010 (1ª ed. en México, 2008).

Nothomb", "Los personajes", "Tiempo de una novela", "El final", "Publicar"), a continuación de los cuales se reproducen los *post* que escriben en dicho *blog* otros lectores.

De todas las novelas que vengo analizando es esta la primera que se construye, casi en su integridad, a partir de la ficcionalización de un *blog*[37]. Dicho *blog* es, por supuesto, ficticio, estando todos los textos que lo conforman escritos por la misma autora. Por otro lado, la novela, como casi todas las citadas hasta ahora, tiene un claro componente metaficcional, y rinde en este caso homenaje a algunos escritores admirados por la autora, y principalmente a Enrique Vila-Matas (se reproducen *e-mails* que la narradora supuestamente le ha enviado). Y no en vano, estamos ante una novela muy *vilamatiana*, en la que la ficción se confunde a cada paso con la reflexión ensayística acerca de la propia creación literaria. Asimismo, como casi todas las novelas de Vila-Matas, nos habla esta obra de la irremediable necesidad de ser escritor y el irremediable sacrificio de dejar por ello de ser persona. Es decir, como tantas otras novelas contemporáneas la metanovela de Apablaza investiga la relación vida-literatura. Algunas de las reflexiones que se vierten en este *blog* ficticio resultan realmente interesantes en relación con el tema que nos ocupa y, muy especialmente, las procedentes de los *post* firmados por un

37. Sin embargo, el recurso no es en absoluto nuevo. Un claro precedente sería la novela del polémico autor norteamericano Denis Cooper, *Chaperos* (prólogo y trad. de Juan Bonilla, Madrid, El tercer nombre, 2004), formada a partir del ensamble de numerosos textos de formato digital, *e-mails*, *post*, mensajes de *chat*, que envían a páginas de Internet especializadas en contactos de prostitución masculina los diferentes personajes de la misma. La historia gira en torno a Brad, un joven chapero cuya fama se acrecienta hasta límites delirantes, a partir de los informes que sus supuestos clientes dan acerca de sus servicios sexuales en páginas web especializadas en este tipo de contactos. A partir de las increíbles y espeluznantes historias que cuentan sus clientes, la figura de Brad llega a convertirse en un auténtico mito de cuya existencia el lector termina por dudar. Esta novela, cuya contenido podría herir muchas sensibilidades (con enormes dosis de sexo brutal, juegos mentales de sadomasoquismo, fantasías necrófilas, películas *snuff*), y cuya lectura no me atrevería a recomendar a muchos lectores, tiene, en cambio, un cierto interés desde el punto de vista estructural, así como un componente metaficcional que el traductor y prologuista de la obra en la edición española, Juan Bonilla, ya se ha encargado de señalar (prólogo a *Chaperos*, *op. cit.*, págs. 7-10).

internauta llamado Arturo Belano (nombre del famoso personaje de Roberto Bolaño, autor a quien también parecer rendirse homenaje). Reproduzco un par de ellas donde precisamente se trata el tema de la relación entre Literatura e Internet y que podríamos considerar como un apasionado manifiesto estético a favor de la literatura digital y del necesario y definitivo despegue por parte de las nuevas generaciones de la publicación de libros impresos:

> La única y real lucha entre dos escritores hoy en día es luchar escribiendo en conjunto. Hablando de, por temporadas de, en lugares virtuales. Tenemos un espacio para gestar. Apúntate. No se publican. Conversaciones que se pierden con el cierre de los contactos. No hay impresoras conectadas. No hay fotografías, escáneres, no hay medios de reproducción. La metafísica de las reproducciones en serie ya murió. La reproducción en serie ya no es el tema. Ni finito ni tampoco infinito. Uno en un segundo y ya. Los escritores quisieron hacerse réplicas. Auto replicarse. Quisieron quedar en los museos, en las listas de Guinness. No te apuntes. No publiques este *post*. No publiques nunca este *blog*. No mates el árbol que te da sombra. Sus raíces. Aseguro virtualidad. Virtual-temsó. Aseguro temporalidad solamente. O si prefieres, solo especialidad. A o B. No ambas. No seas cobarde ¿Quieres terminar como tus compañeros de generación en los salones de libros, en los mesones de las librerías, en las portadas de los pasquines culturales, en las bibliotecas públicas? No lo hagas. Déjalo. No sueñes más con publicar[38].
>
> En Europa, los jóvenes no quieren volver a publicar NUNCA MÁS. Están haciendo gestos poéticos, CORTES POLÍTICOS. Están haciendo cortes asesinos a este gran pollo. MICROPOLÍTICA, ¡mujer! Están reuniéndose y dan miedo. Nadie quiere volver a publicar. Las editoriales persiguen a los jóvenes que caminan con sus zapatillas Converse en las ramblas. Los siguen y les ofrecen enormes sumas de dinero. Ellos se tapan sus oídos y corren a sus guaridas

38. Claudia Apablaza, *Diario..., op. cit.,* pág. 61-62.

> colectivas con sus zapatillas Converse, sus jeans ajustados y sus piercings en todas las orillas. Corren a sus casas ocupas y se esconden. Se transforman unos en otros. Refugian sus identidades. No quieren ser AUTORES. Ellos no dicen nada. Ellos no hablan sino entre ellos, en sus guaridas colectivas. Ellos me dan miedo. […] Los jóvenes no quieren volverte a leer. A ti, a nadie. Los jóvenes están buscando el arte en las conexiones cerebrales que se dan en las calles. En las sinapsis. Rizomas. En esos espacios que quedan en los procesos de conexión. Ellos están conectándose. Ellos son ellos, no son uno. Ellos están marcando haciendo ahí la literatura, la escritura. Están en las redes colgados todo el día y conectados entre ellos en sus casas. ¡Están cortando bien el pollo[39]!

No deja de resultar curioso que este delirante y poético alegato a favor de la virtualidad aparezca en una novela cuya única publicación ha sido la tradicional impresa, calificada de opción cobarde por el personaje que firma este *post*. Ahora bien, más allá del medio a través del cual se difunda la literatura (que en muchos casos depende de circunstancias ajenas a los intereses estéticos de los mismos creadores), lo que deseo hacer notar es hasta qué punto el hábito generalizado entre las nuevas generaciones de narradores de escribir y leer en páginas de Internet deja también su huella en la forma de concebir la creación y estructura de sus novelas impresas. Y a propósito de ello quiero destacar lo que en otro de los *post* que se reproducen en *Diario de las especies* afirma el personaje protagonista acerca de un cambio importante de paradigma en la novela contemporánea, que tiene que ver con la revolución digital. Se dice aquí que el tiempo de la novela de hoy ha de ser el tiempo de lo virtual, que es a su vez un tiempo espacial o material, al estar constituido a partir de la superposición material o espacial de continuos recuadros o ventanas que el lector debería entender por consecución o trama[40]. Afirma este personaje

39. *Ibid*., págs. 143-144.

40. De "novela espacial" califica Jorge Carrión en una reseña a *Nocilla Dream* de Fernánez Mallo ("La novela espacial" (http://jorgecarrion.com/blog/?m=200701). Por su parte, asegura Laura Borrás, citando a su vez a Clément, que "el debilita-

que "las novelas en los *blogs* no tienen fecha exacta de finalización, al menos que el *blog* se suprima"[41], de tal manera que es el recipiente el que debe hacer y delimitar únicamente la temporalidad de las novelas. Algo que se ajusta sin lugar a dudas a la propuesta estética de la novela *Diario de las especies* que contiene esta reflexión, así como también a las de esos otros autores citados en ella o a la idea de *novela en marcha* de Vicente Luis Mora.

Otro ejemplo interesante es el del joven novelista Marcelo García y su novela *Instrucciones psicóticas para no seguir en época de crisis* (Oviedo, Septem, 2009). Se trata una vez más de una novela sumamente fragmentaria, protagonizada en esta ocasión por dos extraños personajes, que fueron pareja y que no parecen haber superado la crisis o trauma emocional que les ocasionó la ruptura. Casi la mitad de la novela, y curiosamente a mi juicio la mejor, está constituida por los *e-mails* que ella le envía a él, recordando el pasado que vivieron juntos. Pero lo más interesante y sugerente de este libro (que en nada recuerda ya a las tradicionales novelas epistolares, donde lo más destacable era la ficcionalización de varios puntos de vista en la narración de una misma historia) es que dichos *e-mails* nunca son leídos por su destinatario y, por tanto, nunca obtienen respuesta, quedando así perdidos en la Red. Como Apablaza o Vicente Luis Mora, este autor parece incidir en la idea de esa escritura despersonalizada o mejor descontextualizada que, para algunos de manera alarmante, está favoreciendo Internet. Pero asimismo, la novela de Marcelo García parece metaforizar un rasgo inherente al propio sistema de hipertexto, compuesto por diversidad de textos y de trayectos de lectura, de los cuales muchos nunca serán transitados ni leídos por ningún lector. De esta forma, si Internet es generalmente visto en términos positivos como un espacio abierto y plural en el que *todos* podemos escribir y crear, se muestra aquí por el contrario como un inmenso cementerio de textos sin lector.

---

miento de la historia [en los hipertextos] es el resultado del desplazamiento de la dimensión temporal del relato a la dimensión espacial del mismo" (*op. cit.*, pág. 67).

41. *Ibid.*, pág. 98.

Un último ejemplo podría ser la obra *Ladrón de mapas* (Barcelona, Destino, 2008), de Eduardo Lago que, a pesar del éxito de su novela anterior (*Llámame Brooklin)*, ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica. Estamos en apariencia ante un conjunto de relatos dispares, pero, como se advierte en la misma contraportada, el libro es "mucho más que un simple libro de relatos". La novela (si así podemos llamarla) cuenta con un marco narrativo inicial de especial interés para el tema que estamos tratando: un anónimo escritor cuelga en Internet unos cuentos en busca de lector; el juego es aceptado y seguido por una joven francesa, Sophie, que al tiempo que huye de su pasado va leyendo y siguiendo el rastro de los relatos hasta dar con su creador. Es interesante la presencia de "Cuentos de ida" y "Cuentos de vuelta", que son algo así como las segundas partes de aquellos y que permiten ensayar al autor una eficaz estrategia de ficción al abordar la narración de cada historia desde una perspectiva que resultaba apenas inadvertida en la primera versión. Asimismo, el relato que enmarca al resto (la historia de Sophie), curiosamente el más desdibujado e irreal de todo el libro, tiende a confundirse con los relatos enmarcados en medio de una estructura enmarañada y sumamente compleja, lo que una vez más parece incidir en una de las obsesiones más presentes en la narrativa contemporánea: poner de manifiesto los borrosos lindes que separan la realidad de la ficción o, lo que podría ser lo mismo, el marco de lo enmarcado, cuando todo ello cae en una inmensa Red (la de Internet) que tiende a borrar fronteras y jerarquías.

En definitiva, algunas novelas contemporáneas pretenden emular la estructura en Red de Internet, a partir de una narración que, como bien dice Mora, carece de centro en la autoría y centro en la trama[42]: una narrativa, en suma, que aspira a romper con las jerarquías, el orden, que no tiene principio ni fin, que apuesta por la indeterminación de lo real y el anonimato e imprecisión de las voces que narran.

42. Vicente Luis Mora, *Pangea…*, *op. cit.*, pág. 169.

Los riesgos de caer en un mero pastiche

Resulta muy sugerente la hipótesis cada vez más extendida de que la multiplicidad o fragmentación extrema de la que hacen gala tantas novelas actuales tenga mucho que ver con la indiscutible huella que los hábitos contemporáneos de lectura y escritura en Internet están dejando en los procesos de creación literaria. La aplicación de las nuevas tecnologías a la creación literaria hizo proliferar en un primer momento ficciones creadas en línea, en el sistema de hipertexto, que cifran su naturaleza distintiva en una ruptura de la linealidad, a través de la bifurcación de la historia en líneas narrativas alternativas o en la complementariedad del texto con otros elementos visuales, sonoros… Pero lo curioso es que canales tradicionales de transmisión de la ficción, como son las novelas impresas, parecen albergar también en los últimos tiempos historias que se componen a su vez de varias historias aparentemente independientes y que parecen el trasunto en formato lineal de las llamadas hiperficciones, relatos constituidos a partir del aleatorio ensamble de textos propios y ajenos que en muchos casos nacieron en un entorno y contexto diferente al del libro que ahora los acoge. Es un hecho evidente que estos escritores, hemos de suponer que también habituales internautas, traspasan en múltiples ocasiones los hábitos de escritura y lectura propios de Internet a la escritura de novelas concebidas para ser publicadas en formato tradicional impreso. Afirma Laura Borrás que en los entornos digitales y a partir de los años 90: "Hemos asistido a una sofisticada y planetaria *mise en scène* de la palabra, aliada con elementos cinéticos, visuales y sonoros, propios de la danza, el vídeo o la *performance*"[43]. Naturalmente las nuevas tecnologías han permitido y favorecido ese fenómeno sin duda muy prometedor para la creación artística. Ahora bien, desde hace una década podemos observar cómo algunas novelas, creadas y concebidas para su exclusiva publicación impresa, adoptan algunos hábitos tipográficos o elementos visuales propios de la escritura digital que en principio les son ajenos. En opinión de

43. Laura Borrás, art. cit., pág. 31.

Vicente Luis Mora tales obras "abandonan [así] el paradigma de la galaxia Gutenberg para desembocar en el cosmos de la World Wide Web, configurada como nueva *Weltanschauung*"[44].

Ahora bien, es hora de preguntarnos si los procedimientos utilizados por estos autores para tales fines son los más idóneos y eficaces desde el punto de vista estético. De entrada hay que advertir que no todos los críticos se muestran igualmente entusiastas ante esta nueva oleada de experimentación tipográfica en el libro impreso o ante la incorporación al mismo de elementos visuales. En abril del año 2009, la revista *Quimera*, nada sospechosa de conservadurismo en estos temas, dedicaba su *dossier* a "Las formas del libro", y entre otros artículos muy favorables a este tipo de experimentación creativa, me llamó la atención el publicado por Xavier Llopis Bauset, editor de Campgràfic, editorial especializada en tipografía:

> La dilatada trayectoria del objeto libro como contenedor y diseminador de conocimientos mantiene pese a su más de medio siglo de existencia la que podríamos calificar como una salud de hierro. Probablemente una parte de su fortaleza, como diría el galeno, hay que buscarla en el mantenimiento de sus hábitos casi inalterables: papel y letras. Poco más. Se podría añadir, la encuadernación, las tapas, la cubierta… y pronto se descubriría que desde Gutenberg hasta hoy ha habido poco más. El libro desde su creación como conjunto de páginas, plegadas y ordenadas, con unos textos –e ilustraciones– distribuidos tipográficamente y posteriormente encuadernadas con una portada y protegidas por unas cubiertas, ha variado poco […]. Las formas materiales del libro, los elementos no verbales de los signos tipográficos, la disposición del espacio mismo, tienen una función expresiva al transmitir significado. Ahora bien, como ocurre en todo detalle que se precie, este debe pasar casi desapercibido: su elegancia radica en la invisibilidad[45].

44. Vicente Luis Mora, "Literatecnias. Nuevas realidades tecnológicas y literaturas en proceso de cambio", *Quimera*, 290, enero 2008, pág. 25.

45. Xavier Llopis Bauset, "Creo en plagio y en plagio creo", *Quimera*, 305, abril 2009, págs. 42-44.

Tras estas sensatas reflexiones uno puede ver más claramente que el despliegue de innovaciones y rarezas tipográficas (*Circular*) o la incorporación de elementos visuales al texto impreso (*Nocilla Lab*), no es más que un mero alarde de experimentación vanguardista seguramente pasajero. Dichas "rarezas" ayudan probablemente a recabar mayor atención sobre una novela, pero es evidente que *por sí solas* no garantizan un producto literario verdaderamente innovador o experimental. Personalmente creo que la supervivencia del libro impreso en esta era de revolución tecnológica no dependerá tanto de su innovación sino de su conservadurismo, es decir, perdurará mientras sepa mantenerse fiel a un mecanismo ("papel y letras") que lleva funcionando muchos siglos y que es posible que lo siga haciendo durante muchos más, conviviendo amigablemente en el mercado editorial con todo tipo de soportes electrónicos ideados para la lectura.

Emular un *blog*, un *chat*, una página web o cualquier otro tipo de comunicación electrónica en las páginas de un libro impreso tiene algo de *pastiche*. Indudablemente un *blog* es lo que es porque vive en el contexto digital. Trasladado a papel se convierte en otra cosa. En el mismo número citado de la revista *Quimera*, el escritor, editor y *bloguista* Joaquín Rodríguez distingue:

> Un *blog* está ligado en la mayoría de las ocasiones a la actualidad y procura expandir el alcance de su reflexión por medio de los enlaces que invitan al lector a recorrerlos propiciando una lectura arborescente, no necesaria ni obligatoriamente procesual. Un libro en papel obliga a seguirlo de cabo a rabo, porque cada nueva página o nuevo capítulo pretende ser un eslabón más en una cadena que invita a la reflexión progresiva acumulativa. Un *blog* no suele invitar a la relectura, al ida y vuelta que un libro en papel facilita y casi obliga, porque un *blog* es un soporte cuya naturaleza es esencialmente abierta e inacabada, mientras que en un libro en papel todo el contenido gravita sobre cada una de sus páginas, de manera que cuando comenzamos a leer la primera de ellas, todas las demás están vinculadas de alguna manera[46].

46. Joaquín Rodríguez, "Sócrates 2.0", *Quimera*, 305, abril 2009, pág. 62.

Por su parte, José Luis Orihuela, experto en literatura digital, ha de reconocer en una entrevista que: "Encuadernado como libro un *blog* pierde en interactividad, hipertextualidad y actualización, pero gana nuevas audiencias, es el precio que hay que pagar"[47]. Por otro lado, ya hemos visto que el recurso a la ficcionalización de un *chat* o foro de Internet en un libro impreso, a partir de la ficcionalización de diferentes voces que permitan al autor enmascararse tras diversas identidades, en principio y por sí solo, poco difiere de la vieja novela epistolar.

Las nuevas tecnologías como estética, no como cosmética[48]

Llegados a este punto, hemos de reconocer que si es posible hablar de una "nueva novela" en el siglo XXI ella nada tiene que ver con el hecho de que hoy en día muchos autores den cuenta en sus ficciones (en muchos casos novelas convencionales desde el punto de vista estructural) de las maneras de vivir contemporáneas: la globalización y democratización de la cultura a través de Internet, la comunicación electrónica o el uso cotidiano y obsesivo de la telefonía móvil, las redes sociales, la televisión, el poder y tiranía que la publicidad ejerce en nuestras vidas cotidianas… Pero tampoco deberíamos de creer que ella, la "nueva novela", tenga que ver con la adopción en la novela impresa de formatos y términos extraídos del ciberespacio. Más bien la "nueva novela", si es que existe, es aquella que sabe transmitir de qué manera todos esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, la manera de sentir el tiempo y el espacio en el que estamos inmersos y que, al mismo tiempo, ha acertado con una fórmula literaria capaz de dar cuenta de esa nueva percepción de la realidad.

Creo que en todas las novelas a las que he hecho referencia en mi ponencia sí se abordan de forma original, a partir de esas innovadoras propuestas estructurales, una serie de temas de máxima actualidad

---

47. "Hiperficción y blognovelas en La Nación". http://www.ecuaderno.com/2006/04/28/hiperficcion-y-blogonovelas-en-la-nacion/.

48. Tomo el epígrafe a partir de una reflexión de Jara Calles, *op. cit*.

estética, como son la indeterminación de lo real y de lo ficticio o la inestabilidad de la identidad narradora en los nuevos entornos tecnológicos. Es decir, el valor estético de todas las novelas analizadas radica a mi modo de ver en una perfecta adecuación entre la novedosa estructura y el contenido de las mismas. Quisiera recordar ahora que en un momento de *Circular 07*, el narrador dice seguir en su libro el consejo borgeano a partir del cual debe ser el contenido el que elija la forma de un libro[49]. Creo que el llamativo incremento de este tipo de *collage* (o *pastiches*) narrativos en el siglo XXI no es meramente casual, más bien me parece que este tipo de innovaciones formales se ponen al servicio de un determinado mensaje. Sin duda estamos ante ese género de relatos que se propone atraer la mirada del lector hacia su mismo andamiaje estructural (todas las novelas analizadas tienen un marcado componente metaficcional), convertido este en un artificio visible y dotado de un significado que se suma al significado inherente a la historia o historias que cuentan[50]. Este no es otro que el deseo de constatar cierto sentimiento de irrealidad en el que el ser humano vive instalado desde hace décadas, pero que se ha visto sin duda muy incrementado desde que las nuevas tecnologías se han impuesto de tal forma en nuestras vidas cotidianas.

49. Vicente Luis Mora, *Circular 07*..., *op. cit*., pág. 103.

50. *Vid*. al respecto, la elocuente reseña de Rafael Lemus, *"Nocilla Dream* y *Nocilla Experience*, de Agustín Fernández Mallo", *Letras Libres*, junio de 2008. http://www.letraslibres.com/index.php?art=12985.

NUEVOS ESPACIOS PARA LA ESCRITURA DIGITAL

Antonio Rodríguez de las Heras
Instituto de Cultura y Tecnología
Universidad Carlos III de Madrid

Consecuente con el título de este trabajo, el texto se presenta en dos partes. La primera está constituida por una notas escritas para que se lean ahormadas en el espacio secular de la página de papel. Son las notas que siguen a continuación. En ellas se hacen unas observaciones y reflexiones acerca de las transformaciones que la escritura y la lectura están teniendo por efecto del cambio de soporte. Y, dentro de estos cambios, uno muy significativo, al que quizá no se le presta la suficiente atención, es el de los espacios de escritura, y por tanto de lectura: cuando se abandona el espacio de la página y se ensayan otros espacios al aprovechar las posibilidades que abre la pantalla, en donde las palabras no están impresas ni grabadas, sino sostenidas.

La segunda parte del texto está disponible en la Red y para ser leída en la pantalla[1].

Ahí se presenta una serie de experiencias personales en relación a ensayos de escritura en la pantalla sin la horma de la página. Distintas pruebas de cómo dosificar el texto en la pantalla, cómo tratarlo en una escritura multimedia, de qué forma –de las muchas posibles– plegar el texto, es decir, interpretar la hipertextualidad. Lo significativo es que esta segunda parte no podría volcarse al papel, porque, precisamente,

1. http://web.me.com/rodriguezdelasheras/xxcongreso

existen estas posibilidades que ahora se ensayan cuando la escritura no reside en el papel.

* * *

Los cambios que se están produciendo en el libro son una buena oportunidad para observar cómo nos comportamos ante la incertidumbre que viene asociada a todo cambio.

Si tuviéramos ya delante de nosotros, con precisión, las nuevas formas de escritura y lectura que están emergiendo, los nuevos modelos de negocio para las editoriales, los estudios sobre los efectos en la comunicación escrita a causa de la transformación de la cultura libresca, poco habría que hablar acerca de los cambios de la cultura escrita. Tendríamos en una mano el libro códice de papel y en la otra un artefacto electrónico, y para los dos una equilibrada comparación de su efectos.

Pero no es así, porque sucede como en cualquier otro proceso de cambio. En una mano un instrumento que nos ha acompañado durante siglos y para el que tenemos suficiente constatación de su influencia en la conformación de nuestra cultura, y en la otra un extraño, aún sin concretar su forma y sin historia. En esta situación resulta incluso atrevido prestar atención al segundo objeto y mucho más apostar por él. Así son de inciertas, de arriesgadas, sin embargo, las situaciones de alteración de lo establecido por las aparición de algo nuevo.

Todo comenzó escribiendo sobre un soporte distinto al papel. Después de muchos siglos de uso del papel aparece un soporte, el digital, con otras propiedades. Algunas de ellas llaman enseguida la atención. Por ejemplo, en este soporte se puede escribir como en la arena, en la cera o en una pizarra: las palabras se borran sin dañar el soporte. Pero con dos detalles más: se pueden escribir muchas palabras, sin límite, a diferencia de las que caben en una superficie de pizarra o una tableta de cera; y la segunda atractiva manifestación es que si borramos una o más palabras, ya no solo no queda la huella en el soporte sino que se recompone el texto para que no permanezca ese vacío. El texto en este nuevo soporte es blando. Resulta, por tanto, cómodo para escribir disponer de un soporte como este.

Sin embargo, el nuevo soporte exige un nuevo *stylos*. Ya no puede ser la pluma, sino un instrumento que se asemeja a la bien aceptada máquina de escribir. Así que quienes practicaban la escritura con esta máquina no encontrarán excesivo el cambio de instrumento (hasta el punto de que la máquina de escribir queda obsoleta en pocos años). Una vez escrito, con la comodidad que ofrece el nuevo soporte (borrar, copiar, insertar, buscar, recomponer...), se volcaba en el papel para que fuera leído. Y todo volvía a su cauce.

Entonces, ya sobre el papel, si se quiere distribuir el texto hay que hacer copias y desplazarlas a los distintos lugares donde están los lectores. Pero si se decide que el texto no vuelva al papel, se muestra la posibilidad de que sin necesidad de copias lo escrito se lea desde cualquier lugar. No hay que hacer copias del original ni, en consecuencia, trasladar cada copia al lugar donde se encuentre el lector. Es como si hubiera un gran facistol: todos leemos en el mismo libro; mas con una sustancial diferencia, y es que no obliga a seguir a todos el mismo ritmo de lectura.

Para el proceso de la comunicación escrita esta ubicuidad del texto es muy sugestiva. Pero impone que el artefacto de lectura ya no esté hecho de papel. El libro códice ya no sirve para aprovechar las capacidades que ofrece la escritura en otro soporte distinto al papel. Se necesita un artefacto electrónico.

Si bien el cambio de *stylos* no originó resistencias persistentes –más allá de alguna vuelta a la exaltación de la pluma, el lápiz, la tinta o la papelera–, la sustitución del libro códice por un artefacto electrónico ha abierto una brecha aún sin superar. Se ponen en pie los defensores sin contemplaciones del libro códice, y de las prácticas y logros que le acompañan, frente a la lenta y errática penetración de un nuevo artefacto de lectura, con las transformaciones, solo insinuadas, que inevitablemente traerá en la lectura, en la escritura y en los negocios.

El artefacto electrónico para la lectura ha seguido la evolución propia de cualquier desarrollo de un aparato. Nace tosco, dubitativo, imitando incluso aquello que, si finalmente se mantiene, va a desplazar. La Historia de la Técnica ofrece un gran almacén de cacharros olvidados, ridículos ahora, peldaños no obstante de

la escala evolutiva de artefactos hoy plenamente integrados en nuestras vidas.

A ese almacén de la Historia han pasado los primeros tanteos para idear un artefacto electrónico que permitiera leer con comodidad y eficacia un texto en soporte digital. El punto de arranque de este proceso evolutivo es la necesidad de encontrar un instrumento adecuado para la lectura. Se disponía de aparatos preparados para que el usuario realizara múltiples tareas: el ordenador personal. Un extraordinario avance de la década de 1970, pero inapropiado para la lectura tal como está acostumbrado el lector de hoy. A pesar de la miniaturización a la que ha llegado, no puede desprenderse de sus orígenes y de las funciones para la que nació. Consecuentemente, cualquier intento de concebir una lectura comparable a la realizada con el artefacto secular hecho de papel resultaba imposible. De la misma manera que desde la invención del transistor oímos la música con los pies –es decir, la música va con nosotros y no tenemos que permanecer junto a un gramófono o a una radio de válvulas–, necesitamos las manos para leer. Si la música en la Red tuviera que escucharse pegados a un ordenador personal no habría tenido ninguna aceptación. La clave de su éxito, con nuevos modelos de negocio y rápidos procesos de obsolescencia de lo establecido, ha sido crear un artefacto portátil, casi prótesis, donde llevar toda nuestra música. *Podestrian* en vez de *pedestrian*, peatón, llaman los ingleses a las numerosas personas que caminan con el *iPod* conectado a sus oídos. Pues bien, el uso de la manos en la lectura es igualmente necesario. El sostener el texto con las manos posibilita la elección de muy distintas posturas al lector; un beneficio para la ergonomía de la lectura. Así que era ineludible crear un artefacto para la lectura de textos en soporte digital.

Los modelos aparecidos en los últimos años del siglo pasado y desaparecidos en los primeros del actual no podían sobrevivir porque sus componentes eran una rémora. Un artefacto de lectura con disco duro y los tipos de pantalla de la época, consumidoras ambas partes de mucha energía y, por tanto, necesitado el aparato de grandes baterías era imposible que fructificara. Se extinguieron rápidamente. Y dieron a los resistentes y a los impacientes una prueba para su rechazo y para su desorientación, respectivamente. La evolución tecnológica de estos

últimos años ha hecho posible un aparato con memoria masiva en vez de disco duro, otras pantallas y baterías miniaturizadas. Se presenta como una fina y ligera tableta. Pero aún recuerda a un ordenador portátil abiertos teclado y pantalla 180 grados. Este segundo escalón evolutivo de un artefacto para la lectura tendrá una vida todavía más corta que el primer escalón, porque ha llegado con el *iPad* el concepto que necesitaba la evolución. El *iPad* no hay que verlo como un invento, sino como un concepto, como una forma muy potente y prometedora de concebir la lectura en pantalla y de intervenir el lector. Han desaparecido por fin las últimas teclas que permanecían de los teclados de los ordenadores personales; el artefacto se ha quedado reducido a una superficie –una interficie, mejor–, tan sensible a nuestros dedos como una lámina de agua. El texto aflora en esa superficie, y los dedos del lector, resbalando por la superficie, lo hacen deslizar por ella. Contactos tan suaves como para no romper la tersura de la lámina de agua consiguen realizar todas las intervenciones que necesita el lector para moverse por un texto. Es difícil que un amante de la lectura no aprecie esta nueva *cinestesia* del texto (cómo se mueve ante sus ojos) y que la intervención del lector ya no sea pinzando una hoja sino deslizando los dedos sobre la superficie donde afloran las palabras. Nuevas sensaciones se instalan en la lectura con este artefacto. *iPad* es un concepto, inicia una nueva línea evolutiva por la que irán otros aparatos, otras marcas, otros desarrollos. Podemos decir que, tras los ensayos y tanteos anteriores, está ya disponible el artefacto que necesita sustituir al secular libro de papel para así poder leer textos en el soporte digital, con las propiedades que este soporte transmite a la escritura.

Las resistencias al cambio irán, como en otras ocasiones, decreciendo, hasta hacerse residuales. Aún quedará un tiempo en que recibirán atención y asentimiento.

Y se seguirá diciendo que para qué inventar otro aparato cuando el que funciona de siglos lo hace satisfactoriamente. No, lo que ha sucedido es que se ha desarrollado un nuevo soporte para registrar información, y que proporciona a la escritura unas posibilidades muy apetecibles, algunas de las cuales he expuesto antes. Es impensable que la comunicación a través de la escritura permaneciera ajena a

su utilización. Y se adaptará a este soporte como lo ha hecho a otros a lo largo de su historia. Y de igual modo que el soporte arcilla, el papiro, el pergamino y el papel han exigido formas distintas de contener lo escrito y de acceder a él, así el soporte digital necesita otra forma. Durante muchos siglos de soporte papel el ingenio para contener y transportar el texto y acceder a él ha sido el libro códice. Ahora, si el soporte es el digital, el instrumento tiene que ser otro. Naturalmente, quien usa repetidamente una herramienta se adapta a ella: el *homo faber* crea la herramienta y la herramienta moldea a quien la utiliza. Este ajuste entre el objeto y su usuario hace que sea resistente a sustituirlo.

En estos momentos de transición es fácil, porque encuentra eco, la manifestación de rechazo o desconfianza ante el libro electrónico. Incluso una postura así, como en cualquier otra situación de incertidumbre ante un cambio, se acoge como muestra de sensatez y de agudeza, que no se deja llevar por ingenuos entusiasmos. También es fácil ridiculizar, ya que lo que llega está todavía gestándose. Y luego están las razones de peso repetidas como ocurrencias: el libro de papel no necesita un enchufe eléctrico, si se cae no se rompe, sirve incluso para calzar una mesa, el libro electrónico no huele...

Del mismo modo que el *iPod* no es un disco, sino una discoteca, el libro electrónico o *e-book* no es un libro, es tu biblioteca.

La transición que estamos pasando es muy expresiva, por su intensidad, dado que se produce un cambio en un objeto que lleva siglos con nosotros y desempeñando una función capital en nuestra cultura. Por eso se reflejan muy bien en esta transición las exigencias de la recepción de lo nuevo: la adquisición de nuevas destrezas; el riesgo por la incertidumbre del desenlace o balance del cambio; la necesidad de imaginación para ver lo que está emergiendo, ya que no es evidente. Y hay otra exigencia para la recepción del cambio: aceptar desprenderse de cosas que no han quedado obsoletas, pero que no encuentran su continuidad en lo nuevo. La añoranza, pues, es inevitable en todo proceso de cambio.

Sería un error considerar que el artefacto electrónico *e-book* es el final de esta transición cultural, que tenemos un instrumento para leer el patrimonio libresco digitalizado y para poder seguir escribiendo

libros sobre páginas virtuales, ya que no pueden ser de papel. Este error lo cometieron también los *e-books* anteriores al concepto *iPad*, porque se diseñaron para leer solo texto ahormado en el espacio de la página, como sucede en un libro de papel. Nos esperan unas transformaciones profundas en la forma de escribir. Desde que se ha pasado al soporte digital, el espacio de la página es solo el eco de siglos dosificando de esta manera el texto. Se reproduce por inercia en el espacio de la pantalla el de la página. Los ensayos de escritura digital tienen que partir de la concepción de espacios para escribir distintos al de la página. La hoja de papel de un libro códice impone el espacio de la página, pero no tiene por qué ser así en la pantalla electrónica. Yo he ensayado escribir en un muro digital ilimitado, pues puedo convertir la pantalla en un muro que se extiende sin límite por sus cuatro lados; en una banda horizontal, también ilimitada, que luego pliego; o probar en sostener las palabras en un espacio tridimensional.

Cuando se escribe en espacios distintos a la horma de la página se experimenta con tres características de la escritura digital. Se dosifica de otra manera el texto, es decir, la cantidad de texto que se va ofreciendo al lector. Se ensayan interpretaciones distintas de la *cinestesia* del texto, cómo se mueve, por tanto, el texto en el acto de la lectura. Y se prueban formas de plegar el texto, ya que si los anteriores soportes proporcionaron dos dimensiones a la escritura, el soporte digital ofrece tres dimensiones, por consiguiente, hay que experimentar modos de utilizar las tres dimensiones: interpretar la hipertextualidad.

Las nuevas formas de escribir se irán separando de las que estamos habituados, y la palabra mostrará su asombrosa capacidad de adaptarse a nuevos soportes y a nuevos espacios de escritura y de lectura.

¿Y el destino del libro de papel? Desde que apareció el nuevo soporte digital y ahora con el artefacto de lectura adecuado ha entrado en obsolescencia. Esto quiere decir que un objeto, por estar integrado en un ecosistema artificial, como cualquier especie viva en un ecosistema natural, se ve afectado por la entrada de otro, de manera que puede empezar a mostrar disfunción por esa causa exterior y no por ninguna causa interna. Y entra en obsolescencia. La obsolescencia

puede acabar en la desaparición del objeto o provocar una respuesta en la que se desarrollen capacidades hasta el momento en potencia o bien quedarse reducido a un nicho de supervivencia. Para el caso del libro de papel parece sensato señalar, al menos para su etapa siguiente, la tercera posibilidad.

* * *

Tal como se explica en la presentación de este trabajo, la segunda parte del texto está disponible en la Red y para ser leída en la pantalla: http://web.me.com/rodriguezdelasheras/xxcongreso

LITERATURA *AUMENTADA*. INTERMEDIALIDAD / TRASMEDIALIDAD O EL VIAJE DE ALICIA A TRAVÉS DE LAS PANTALLAS

Domingo Sánchez-Mesa Martínez
Universidad de Granada

> ¡Oh, Mino, qué bonito sería poder entrar en la Casa del Espejo! ¡Estoy segura de que contiene un montón de cosas preciosas! Juguemos a que hay un modo, alguno habrá, de entrar en ella. Mino, juguemos a que el cristal se hace blando como gasa, para que así podamos traspasarlo. ¡Pero cómo, si parece que realmente se transforma en niebla! ¡Ahora sí que va a ser fácil traspasarlo!
>
> Mientras decía esto, se vio subida a la repisa de la chimenea, sin saber exactamente cómo diablos había llegado ahí. Y, en efecto, el espejo *empezaba* a disolverse al contacto de sus manos, como si fuera una clara bruma plateada.
>
> Lewis Carroll, *A través del espejo*, 1871

1. Introducción: Entre la metamorfosis y la extensión de los estudios literarios

La decisión de dedicar el XX Congreso Internacional de Literatura Contemporánea de la Universidad de Málaga a una de las "últimas fronteras" de lo literario, es decir a Internet y los nuevos formatos y géneros de comunicación digitales, es un acierto cuyo completo alcance empezará sin duda a vislumbrarse en breve. El concepto de literatura *aumentada* o *extendida* que subyace en esta propuesta,

deriva de la aceptación de ciertas metamorfosis de lo literario en la cibercultura, y de una primera, si bien aún limitada, perspectiva sobre dichos cambios. Aunque *la ideología de la frontera* que a menudo se ha relacionado con Internet resulta, en sus versiones más *tecnoutópicas*[1], ajena a nuestro imaginario cultural y a nuestro marco teórico más inmediato, resulta difícil, sin embargo, no sentirse interpelado por reflexiones como la siguiente:

> En la afición especificadora se menospreciaron los problemas de relación y dependencia mutua entre diversas zonas de la cultura, se olvidó que las fronteras entre estas zonas no son absolutas, que en diferentes épocas estas fronteras se habían trazado de maneras diversas, no se tomó en cuenta que la vida más intensa y productiva de la cultura se da sobre los límites de diversas zonas suyas, y no donde y cuando estas zonas se encierran en su especificidad[2].

Comenzaremos en ese tenor con una aclaración, quizás innecesaria, pero que nos permitirá proseguir con menor presión a los ojos del lector: los videojuegos no son literatura. Y añadiríamos, "ni falta que les hace". Ni a los unos ni a la otra. Luego, si esto es así, ¿cuál es el interés o relevancia de ocuparnos de esta práctica cultural en una ocasión como esta y desde el ámbito de los estudios literarios? Existen, de forma sumaria, cinco razones principales que pueden aducirse para ensayar una respuesta: 1ª los videojuegos[3] son la manifestación más compleja de las posibilidades de interferencia creativa entre el ámbito del juego, con sus componentes específicos de simulación e interactividad, y las ficciones clásicas de medios canónicos como

1. Howard Rheingold, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Cambridge & Londres, MIT Press, 1993 (2000[2])

2. Mijaíl M. Bajtín, "Respuesta a la pregunta hecha por la revista Novy Mir", en *Estética de la creación verbal*, México, Sigo XXI, 1979, pág. 347.

3. Escogemos este término, en lugar del de "juegos de ordenador" por ser más abarcador y ajustado a la heterogénea realidad de la considerable variedad de modalidades de juegos soportados en consolas y dispositivos móviles que, al menos en la terminología popular, no son ordenadores.

la literatura, el teatro y el cine; 2ª un entendimiento abierto y revisionista de las disciplinas de la teoría de la literatura y la literatura comparada, difícilmente podía quedar indiferente ante la emergencia de un objeto de estudio tan rico en el conjunto de retos que plantea, teóricos o poéticos, metodológicos, críticos y políticos, como es el caso de los videojuegos. Sin olvidar el compromiso disciplinar con la lectura y el análisis textual de las prácticas literarias, compartimos la idea de que la literatura comparada "no se ocupa exclusivamente de leer literatura, sino de *leer literariamente* aquellos discursos que se prestan a dicho acercamiento"[4]; 3ª desde una clara conciencia de los cambios acaecidos en el horizonte comunicativo digital, los videojuegos, no solo por la importación de una serie de elementos comunes a la llamada "galaxia narrativa" (mitos, argumentos, personajes, modos o géneros de discurso, perspectivas o puntos de vista) sino precisamente por su diferencia irreductible a lo literario, pueden ser analizados con los instrumentos de las principales metodologías teórico-literarias; 4ª si el paradigma cultural y el horizonte teórico desde el que los inmigrantes digitales afrontamos nuestra entrada en la cibercultura se abrió con la llamada "hora del lector", las distintas versiones de la estética de la recepción, es difícil despreciar la consideración de los modos en que la extensión de los videojuegos, como forma dominante de la industria del entretenimiento cultural (pero no solo, ahí están los datos de su penetración en el ámbito educativo, también artístico y no digamos profesional) estarían conformando la competencia lectora o espectatorial, entre otras, de los nativos digitales y, por ende, las propias prácticas consideradas canónicamente como literarias. No deberíamos olvidar, en el sentido apuntado, que además de haber sido declarados como bienes de interés cultural[5], la industria de los videojuegos ofrece ya un volumen de mercado superior al de las industrias del cine, el vídeo y la música juntas[6], y

4. Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006, pág. 23.

5. Acuerdo de la Comisión de Cultura del Parlamento Español (27 de marzo de 2009).

6. Según el informe 2010 de la Entertainment Software Association, *Essential Facts About the Computer and Videogame Industry*, la industria del videojuego fac-

5ª la teoría literaria de raigambre sociosemiótica siempre insistió en la importancia de las dinámicas intertextuales e interdiscursivas de la vida literaria, mientras que la literatura comparada hizo que el estudio de la movilidad de lo literario en los espacios internacionales dejara al desnudo las limitaciones de los *nacionalismos* filológicos.

Desde esta visión "ampliada" de los estudios literarios de base teórica y comparatista, estamos legitimados para investigar en la especificidad de las transferencias intermediales que tienen lugar en el ámbito de la creación multimedia de los videojuegos. Esta nueva mirada habrá de proyectarse en diálogo con los estudios, cada vez más consolidados, de los *Nuevos Medios,* entre cuyas características específicas Lev Manovich señalaba la "transcodificación" (o posibilidad de "traducir" algo en otro formato) como una de las cualidades básicas de los medios digitales[7], condición que apoyaría, desde la ontología misma de la base informática de los *new media*, la tendencia cultural general en la cibercultura hacia la transferibilidad sistemática de conceptos, categorías y, también, textos.

Una de las voces más autorizadas del comparatismo europeo, Georges Steiner, nos ayudará a explicar mejor la trascendencia de este límite al señalar el cambio hacia lo digital como una de las marcas del nuevo paradigma en la tradición secular de la enseñanza, entendida en tanto relación con los maestros:

> La computación, la teoría y la búsqueda de la información, la ubicuidad de Internet y la Red global hacen realidad algo que es mucho más que una revolución tecnológica. Suponen transformaciones en la conciencia, en los hábitos perceptivos y de expresión,

---

turó 45.000 millones de euros en 2009. En España, según aDeSe (Asociación de Desarrolladores y Editores de Software de Entretenimiento), se facturaron 1.200 millones de euros en 2009, un 17% menos que en 2008 (año que había marcado un 51% más que en 2007), sumando el 53% de la cuota del mercado audiovisual. España es el séptimo país consumidor del mundo de esta industria y el cuarto de Europa (22,5% de la población es videojugadora, 10,4 millones de personas).

7. Las otras cuatro son la representación numérica, la modularidad, la automatización y la variabilidad. (Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. La imagen en la era digital, Barcelona, Paidós, 2005).

> de sensibilidad recíproca, que apenas estamos empezando a calibrar […] La influencia en el proceso de aprendizaje es ya trascendente. En su consola, el colegial entra en mundos nuevos. Lo mismo hace el estudiante con su ordenador portátil y el investigador navegando en la Red. Las condiciones de intercambio colaborador, de almacenamiento de memoria, de transmisión inmediata y representación gráfica han reorganizado ya numerosos aspectos de la *Wissenschaft*. La pantalla puede enseñar, examinar, demostrar, interactuar con una precisión, una claridad y una paciencia superiores a las de un instructor humano. Sus recursos se pueden difundir y obtener a voluntad. No conoce el prejuicio ni la fatiga. A su vez, el aprendiz puede preguntar, objetar, replicar, en una dialéctica cuyo valor pedagógico tal vez llegue a superar al del discurso hablado[8].

Y por si la contundencia de estas reflexiones no fuera suficiente, algunas de las reflexiones últimas del maestro de la literatura comparada española, Claudio Guillén, sobre el objeto y sentido del quehacer comparatista, tan intuitivas y clarividentes, posibilitan sin lugar a dudas una posición desde la que justificar la literatura digital como objeto de estudio de la disciplina. Y lo hacía, ya en 2001, acogiéndose al principio de la "complejidad" para explicar la tarea y espacio en que se desarrolla el talante comparatista, más adecuado que el de "oscilación", que había presidido su célebre lema "entre lo uno y lo diverso". *Contraposición, superposición y multiplicidad* son tres de las categorías a las que se refiere Guillén, reticente ante la posibilidad teórica de "fijar" o "delimitar" la literatura como hecho acabado y abarcable, como *donnée* científica: "Digamos, entonces, mejor que inexistente, que la literatura como mundo propio es en parte virtual, en parte irreal, en parte un horizonte, en parte una meta futura de conocimiento y de saber crecientes y perfeccionados"[9]. Resultará

8. George Steiner, *Lecciones de los maestros*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 169.

9. Claudio Guillén, "Sobre la continuidad de la literatura comparada", en *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2001, pág. 121.

difícil que una aproximación comparatista a la literatura digital y, más allá, a prácticas culturales cibertextuales como los videojuegos, pueda dejar de sintonizar con dicha intuición sobre la irreductibilidad de la literatura.

2. Videojuegos y nueva narratividad

La polémica en torno a la función de lo narrativo en los videojuegos es un debate sintomático del peso del factor institucional en la delimitación de un campo disciplinar y su objeto de estudio[10]. Efectivamente, además de ofrecerse como campo de pruebas del grado de flexibilidad de los estudios tradicionales relacionados con el relato y los géneros de ficción (teoría literaria y literatura comparada, semiótica, narratología, estudios fílmicos, etc.), los videojuegos delimitan también las condiciones de posibilidad de nuevas teorías y campos disciplinares (los "Game Studies", la teoría del hipertexto y los hipermedia, las "humanidades informáticas", etc.). No hay que olvidar, en relación a esta cuestión, que algunos teóricos del cine han relacionado la peculiar narratividad del cine postmoderno más comercial con "manifestaciones audiovisuales periféricas", como los videojuegos[11].

Mary-Laure Ryan, una de las narratólogas más implicadas en este debate, ha tratado de conjugar una clara conciencia de los elementos diferenciales que definen a los videojuegos como medio, con la necesidad acuciante de "expandir" los límites de la narratología y del propio concepto de "lo narrativo" para poder dar cuenta de

10. Espen Aarseth acusaba de oportunismo colonialista al abordaje teórico del territorio "virgen" de los videojuegos por parte de la crítica académica proveniente de disciplinas tradicionales, parcialmente agotadas en su relevancia cultural y agrupadas en torno a la ideología del "narrativismo" (Espen Aarseth, "Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation", en Noah Wardrip-Fruin y Pat Harrigan (eds.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004, págs. 45-69. http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/vigilant).

11. Ángel Quintana, "Els films com a videojoc: una nova narrativitat, una nova intertextualitat", *Transversal*, 3, 1997, pág. 41.

ellos. En una de sus últimas aportaciones al debate, Ryan contestaba, uno por uno, los argumentos principales de los ludólogos (Aarseth, Frasca, Costykian, Eskelinen, Juul), representantes de la defensa de la "independencia" de los videojuegos en tanto juegos y cibertextos, radicalmente distintos en su especificidad respecto a los géneros y medios narrativos tradicionales (literatura y cine principalmente). Comenzando por la propia percepción e intención de "vender" una experiencia narrativa por parte de los productores de videojuegos[12], Ryan entiende que la propia evolución de las tecnologías aplicadas al diseño de videojuegos (más memoria, mejores gráficos, más velocidad de procesamiento, etc.) constituía una precondición para, a través de entornos cada vez más realistas y verosímiles, aumentar la riqueza de esta experiencia narrativa. Aunque no compartimos la definición fundamentalmente semántica de lo narrativo en la que se basa Ryan[13], ni siempre resultan del todo satisfactorias sus respuestas a los argumentos anti-narratológicos de los críticos ludólogos, resulta esclarecedor revisar el debate, una vez más, a través de su intento por desmontar dichos argumentos: 1º Hay que ir más allá de la definición de narrativa de G. Prince, a partir de la cual Eskelinen señalaba la ausencia de auténticos narradores y narratarios en los juegos[14]. La limitación "lingüística" de este enfoque ya habría sido puesta de manifiesto por las teorías de Bordwell sobre el modo cinematográfico de narración sin la presencia explícita de narradores, y ello sin olvidar que hay juegos que explican en algún momento verbalmente lo que

12. Según testimonios compilados por la propia Ryan, o en las entrevistas de Celia Pearce en *GameStudies*, o en la sección dedicada a "Games as Narrative Play" del volumen *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, de Katie Salen y Eric Zimmerman (Londres, MIT Press, 2003, págs. 376-419).

13. Ryan apela a una narratología transmedial de la historia que transcienda el "relativismo" mediático de las diferencias en el nivel del discurso y, por tanto, supere las supuestas limitaciones de la tradición teórico-literaria dominante respecto a la narrativa. Marie-Laure Ryan, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós, 2004, págs. 3-30.

14. Markku Eskelinen, "The Gaming Situation", *GameStudies, The International Journal of Computer Game Research*, vol. 1-1, julio 2001, pág. 3. (http://www.gamestudies.org/0101/).

está sucediendo, como el *mmorpg EverQuest* (1999)[15]. Ryan no tiene dudas: "Pero la tendencia hoy día es a desvincular lo narrativo del lenguaje y la literatura y a considerarlo más bien como un modelo cognitivo con una aplicabilidad transmedial y transdisciplinar" [16]. 2º La no distinción de los planos de la "historia" y el "discurso" en los videojuegos impediría una temporalización que no fuese cronológica. Ryan señala algún ejemplo (*Max Payne I*, RE 2001) en que las secuencias *cinemáticas*, aunque no permiten la interacción, marcan *flashbacks* y por tanto una posible distinción entre los dos niveles. Podemos añadir otros casos más claros en los que el diseño y la escritura de los guiones tratan de proporcionar un juego temporal más cercano a las anacronías de la literatura y el cine: *Prince of Persia: The Sands of Time* (Ubisoft 2003), uno de cuyos objetos mágicos, "la daga del tiempo", permite la ruptura cronológica de la secuencia del juego, o el mismo *Silent Hill* (Konami 1999) donde los distintos niveles de realidad en los que se desenvuelve el avatar protagonista, Harry Mason, en la búsqueda de su hija desparecida en el pueblo fantasma, concede al jugador una experiencia más compleja sobre el desarrollo de los acontecimientos y las consecuencias de sus acciones. 3º Frente a la supuesta incompatibilidad entre los videojuegos como serie "abierta" de acontecimientos o acciones[17] y el placer por el argumento mínimamente estructurado, Ryan recuerda cómo los juegos que Juul llama de "progresión" implican cierta lógica causal entre unas y otras acciones, entre fases subsiguientes del juego. 4º En estrecha conexión con el punto segundo, mientras que el modo temporal dominante en las artes narrativas es el pasado (el lector y espectador tiene la impresión de que lo que sucede en la página o la pantalla "ya ha acontecido"), la interactividad de los videojuegos sería incompatible, según los ludólogos, con el pasado. A pesar de ello, Ryan sostiene que no puede olvidarse el efecto o la sensación de "presente" en la experiencia de los hechos y escenas representa-

15. Los *mmorpgs* son los juegos de rol masivos muti-usuarios *on line*.

16. Marie-Laure Ryan, *Avatars of a Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pág. 184. (Trad. del a.)

17. Markku Eskelinen, *op. cit.*, pág. 4.

dos en el cine o la literatura. En este sentido las diferencias con los videojuegos serían, según ella, "superficiales".

En lo que respecta al estatuto ficticio de las simulaciones en los medios digitales, los planteamientos de Ryan deben completarse con los de un teórico de la literatura como Jean-Marie Schaeffer[18]. A diferencia del discurso, tanto mediático como crítico, según el cual las tecnologías digitales de los nuevos medios estarían operando una "irrealización" progresiva y peligrosa de lo real, transformando la estructura de nuestros imaginarios a base de la producción de realidades virtuales cada vez más inmersivas ("simulacros"), Schaeffer sostiene que estas ficciones digitales no se distinguen ontológicamente de las tradicionales (en lo que toca a la dialéctica apariencia-realidad) y que más bien ponen de manifiesto su origen lúdico, factor que marcaría necesariamente su diferencia en tanto ficciones (los juegos infantiles posibilitan la futura competencia ficcional). La perspectiva histórica es necesaria para relativizar tanto los prejuicios contra las tecnologías digitales y sus ficciones (discursos "disfóricos" herederos de una larga tradición antimimética, iniciada por Platón) como las celebraciones revolucionarias de su "novedad" ("eufóricos"). Aunque la atención estética no sea, como recuerda Schaeffer, ni el objetivo ni la función principal de las ficciones digitales, para Ryan lo que nadie podría refutar es que los videojuegos tienen que ver con la inmersión (placentera, excitante) en un mundo alternativo, lo llamemos ficcional o narrativo.

No obstante, el carácter fundamental de la situación del juego, las reglas y la interactividad, determinarían la dificultad de encontrar historias complejas en los videojuegos. Además, la objeción principal de Espen Aarseth acerca de la diferencia esencial de los videojuegos en tanto simulaciones ("the hermeneutic other of narratives"), no encuentra una respuesta del todo satisfactoria en Ryan, quien considera el potencial generador de historias de los videojuegos como prueba de su condición narrativa. Mientras que para los ludólogos el hecho de que se pueda contar una historia a propósito de la experiencia de un juego, no convierte a este en narrativo, la perspectiva

18. Jean-Marie Schaeffer, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002 (1999[1]).

cognitivista de Ryan le induce a pensar que cuanto más inclinados nos sintamos a contar estas historias, mayor será la prueba de que experimentamos dichos juegos narrativamente[19]. En definitiva, Ryan identifica la peculiaridad de los videojuegos en el carácter instrumental y ancilar de lo narrativo en ellos, invitándonos a investigar los tipos de estructuras narrativas que podemos hallar en ellos, así como las relaciones entre la jugabilidad de los mismos y las historias subyacentes a sus correspondientes mundos de ficción. Apoyándose explícitamente en la línea abierta por el ludólogo danés Jesper Juul[20], Ryan termina queriendo confirmarse en ese territorio intermedio, "un ludo-narrativismo funcional", que estudie cómo el mundo ficcional, la simulación verosímil, se relaciona con el campo de juego, con la agencia. Conectando la dimensión estratégica propia de la situación del juego con la experiencia imaginativa del mundo ficcional, este enfoque estará en disposición de hacer justicia a la naturaleza dual de los videojuegos[21].

Por su parte, influido por las teorías del espacio de Michel de Certeau y Henri Lefebvre, Henry Jenkins[22] también ha tratado de ocupar una posición intermedia en el debate entre ludólogos y narratólogos, considerando los videojuegos como "espacios cargados de posibilidades narrativas" antes que como "historias" y el trabajo de los diseñadores de videojuegos en tanto "arquitectos narrativos". Lo específico de los videojuegos es ante todo la exploración, el cartografiado y el control de los espacios virtuales del juego. Jenkins establece precisamente la comparación con las "narrativas espaciales" literarias, desde Homero al famoso final de *Guerra y Paz*, pasando por la literatura fantástica de Verne o J.R. Tolkien e incluso Jack London. De este modo, señala los géneros más proclives a ser adaptados, desde la perspectiva de sus elementos narrativos, por los diseñadores de videojuegos: aventuras, fantástico, ciencia-ficción, terror, bélico, es

---

19. *Avatars...*, *op. cit.*, pág.193.

20. **Jesper Juul**, *Half-Real. Videogames between Real Rules and Fictional Worlds*, Cambridge/London, MIT Press, 2005.

21. Marie-Laure Ryan, *Avatars..., op. cit.*, pág. 203.

22. **Henry Jenkins**, *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2008.

decir, aquellos géneros literarios más volcados en la espacialización de sus tramas. El modelo de los parques temáticos ("environmental storytelling") constituye también una fuente interesante para los diseñadores de videojuegos, algo que apuntaba también Andrew Darley al relacionar ambos tipos de experiencia o formas visuales en su crítica de la cultura visual digital[23].

Una de las formas de esa arquitectura narrativa de la que habla Jenkins es *la evocación de historias* a través de la inmersión en espacios conocidos que reenvían al visitante a dichas narrativas (*evocative spaces*). El mundo de Disney, por ejemplo, es "activado" al entrar en dichos parques de atracciones o espacios de recreo de un modo parecido a lo que sucedería con algunos videojuegos, como es el caso de *American McGee Alice* (Rogue Entertainement, EA 2000), una de las reescrituras más interesantes producidas en este espacio intermedial al que venimos refiriéndonos. A partir del desarrollo del motor gráfico de *Quake Arena III*, el diseñador "de culto" American McGee nos ofrece una versión más oscura y, por momentos, más grotesca y sin duda más violenta de los dos clásicos de Lewis Carroll, *Alice´s Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking Glass* (1871). La fantasía se convierte en pesadilla y la curiosidad infantil se torna en deseo de venganza para una Alicia, ya adolescente, que tras años de internamiento en un psiquiátrico regresa al dominio de la Reina de corazones para ajustar cuentas por la muerte de sus padres en un incendio y restablecer la justicia en un país deformado por su propia locura. La exploración y "reencuentro" con la práctica totalidad de las situaciones y personajes de los libros (ahora claramente divididos entre coadyuvantes y oponentes o enemigos) así como el contrapunto, paródico, con el intertexto del filme de animación producido por Walt Disney en 1951 (*Alice in Wonderland*), hacen de este juego de acción 3D "en tercera persona" un caso apasionante para el estudio de las transferencias intermediales literatura-cine-videojuegos [24]. En la

23. Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.

24. Basándose en la teoría de Kendall Walton sobre la representación en tanto simulacros o efectos de verosimilitud, Jan van Looy aborda la cuestión de la "auto-

cadena de reescrituras que puede trazarse en este caso, es relevante recordar cómo los libros de Lewis Carroll, epítomes de la tradición del *nonsense literature* en la literatura inglesa, eran ya en sí mismos poco ortodoxos en cuanto "narrativas" por cuanto ofrecían una sucesión más o menos inconexa de episodios no ligados por principios de la lógica causal o de la verosimilitud, algo que parecía mantenerse, atenuado, en el predominio del espectáculo visual y musical de la versión animada de Disney, características de las que parecería beneficiarse la especificidad del diseño cibertextual de American McGee, quien cumple con el principio de "expansión" de aquellos mundos de ficción arraigados en el imaginario de la comunidad de lectores y espectadores del mundo de Alicia. Llamará la atención que el último eslabón de esa serie de interpretaciones y *extensiones*, el film de Tim Burton, *Alice in Wonderland* (2010), se repliegue hacia una linealidad esforzada en dar coherencia al caos de las aventuras literarias, si bien proyectando esa extensión de la ficción primera en el universo adulto, e irremediablemente machista, que la protagonista se resiste a aceptar [25].

Otro de los videojuegos donde el poder evocador de la arquitectura narrativa transmedial, con toda su imaginería y galería de tipos de personajes, ha sido más celebrado es *Blade runner PC Game* (Westwood 1997). Más allá de la novedad gráfica que supuso en su momento[26], al placer producido por la exploración de los escenarios, fielmente reproducidos, del canónico filme de Ridley Scott (1982), a través de acciones paralelas protagonizadas por personajes que "doblan", expandiéndolo, el mundo ficcional del filme, se suma en este juego el componente emocional y valorativo, generador de

---

imaginación" (*selfimagining*) o de la inmersión en la ficción a través de un estudio comparado del videojuego, novelas y filmes (Jan van Looy y Jan Baetens, *Close Reading New Media. Analyzing Electronic Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2003).

25. Se está desarrollando, en China (Shanghai), la nueva expansión del videojuego de American McGee, Alice Madness Returns (Electronica Arts 2011).

26. El juego ofrecía el primer motor gráfico de escenarios en 3D "en tiempo real", sin necesidad de recurrir a los aceleradores gráficos en 3D, a través de una nueva tecnología basada en "voxels" o píxels en tres dimensiones.

incertidumbre y ambigüedad, potenciado a través del diseño de un "árbol de decisiones". Dicha ambigüedad acaba provocando una interesante y excepcional "proyección intermedial" hacia la novela que se encuentra en el origen de esta cadena de transferencias, *Do Androids Dream with Electric Sheep?* (1968), del genio de la ciencia ficción y precedente del *ciberpunk*, Philip K. Dick. Como ha estudiado sagazmente Susana Pajares, este videojuego mostraba las posibilidades de hibridación entre narrativa y el género de aventura gráfica, proporcionando un atractivo de "rejugabilidad" inusitado gracias a las posibilidades de agencia concedidas al jugador en función de sus decisiones e inclinaciones volitivas y de experimentación emocional. Dependiendo de las actitudes y acciones que el avatar incorporado en el juego, el *blade runner rookie* (aprendiz) Ray McCoy, adopte en cada partida respecto a los personajes del cibermundo, replicantes por un lado y agentes de la ley por otro, el juego ofrece trece finales diferentes, imponiéndose el placer de dicha experimentación lúdica con la propia identidad (como en la novela de Dick) a la emoción alternativa clásica en todo juego: ganar o perder[27].

3. Intermedialidad vs. transmedialidad. Precisiones conceptuales y metodológicas

Dos parecen ser las grandes líneas de estudio teórico y análisis crítico que se van consolidando en torno a las relaciones (diferencias, transferencias y reescrituras) entre las narrativas *tradicionales* (literatura y el cine) y los videojuegos. Dos modos que responden, al tiempo que reactivan, sendas tendencias básicas apreciables en estas prácticas: a) la que hace descansar el fenómeno en la llamada narración transmedial ("transmedial storytelling"), es decir, confirmando al relato y lo narrativo como núcleo casi ontológico del sujeto posmoderno, definido en tanto consumidor de "mundos transmedia-

27. Susana Pajares Tosca, "Playing for the Plot. *Blade Runner* as Paradigme for the Graphic Adventure Game", *Dichtung Digital*, junio 2000 (www.dichtungdigital.de/2000/Tosca/20-Jun).

les" (Saint Gelais y su noción de "transficcionalidad"[28], Jenkins[29], Ryan[30], Klastrup y Pajares[31]); y b) una mirada teórica y crítica que podemos llamar provisionalmente "diferencial", más volcada en los rozamientos, conflictos y en el funcionamiento o pragmática de los distintos tipos de medios en contacto en los nuevos entornos de comunicación y representación digitales. Sin negar la evidente movilidad o dinámica intermedial que caracteriza la implosión genérica y mediática contemporáneas y su aceleración por la escritura digital, este enfoque nos invita a comprender la especificidad de cada medio, atendiendo a estrategias discursivas concretas, a los rasgos, tanto funcionales como ficcionales de los distintos géneros implicados en los casos de transferencia intermedial, a las diferencias de expectativas y culturas que caracterizan a los consumidores de uno y otro medio, evitando, en fin, reducir las experiencias propias de cada uno a cuestiones más o menos abstractas (Hayles[32], Van Looy y Baetens[33], Sánchez-Mesa[34]).

En definitiva, los videojuegos mantienen una serie de claros rasgos diferenciales con los medios o artes representativas dominantes en el siglo XX, la literatura y el cine (su doble inscripción, informática y representativa, el control y manipulación de sus mundos virtuales a través de sus interfaces de usuario, una temporalidad particular, su diseño espacial materialmente explorable, la implicación emocional

---

28. Richard Saint-Gelais, "Adaptation et transfictionnalité", en André Mercier y Esther Pelletier (eds.), *L´adaptation dans tous ses états*, Québec, Editions Nota Bene, 1999, págs. 243-258.

29. Henry Jenkins, *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Cambridge, MIT Press, 2003.

30. *Avatars..., op. cit.*

31. Lisbeth Klastrup y Susana Tosca, "Transmedial Worlds. Rethinking Cyberworld Design", *Actas de la III International Conference on Cyberworlds* (CW 2004), 18-20 November 2004, Tokyo, Japan. IEEE Computer Society 2004, págs. 409-416.

32. Catherine N. Hayles, *Ciber/literature and Multicourse. Rescuing Electronic Literature from Infanticide*, Electronic Book Review 11, 2001.

33. *Close Reading..., op. cit.*

34. Domingo Sánchez-Mesa, "Los videojuegos. Consideraciones sobre las fronteras de la narrativa digital", *Cuadernos de literatura*, Vol. XII-23, julio-diciembre 2007, Bogotá, UPJ, págs. 13-26.

en lo lúdico, sus sonidos y músicas, la reversibilidad de sus acontecimientos y acciones, etc.) pero, al mismo tiempo, irrumpen cada vez más como un medio con un enorme potencial ficcional y estético. Hay mucho que decir aún sobre el papel que ha jugado y juega la televisión en esa hibridación progresiva que convierte el diseño de videojuegos en un *arte* cada vez más inmersivo, basado en la monitorización del espacio circundante en *tiempo real*, por no hablar de los modos de recepción, aparato tecnológico y escenarios (domésticos) que comparten espectadores de televisión y videojugadores.

En cualquier caso, las implicaciones derivadas de la condición ergódica o cibertextual de los videojuegos (Aarseth[35]), configurativa antes que interpretativa, donde la "jugabilidad" o lo que M. Eskelinen[36] llama la "situación del juego" (*gameplay*) sigue siendo definitoria, no impiden que su estructura funcional en cuanto juegos sea indiscernible de su dimensión imaginativa y ficcional (Schaeffer[37], Juul[38], Ryan[39]). La tesis fuerte de Aarseth según la cual los videojuegos, en cuanto simulaciones, se encontrarían en las antípodas de las ficciones[40], tal y como las entendemos y hemos conceptualizado en medios tradicionales como el cine y la literatura, complica solo aparentemente los estudios comparativos entre ambos medios. El hecho irrefutable de que las adaptaciones y transferencias intermediales, en ambos sentidos, entre ficciones no interactivas y videojuegos no cesan de producirse, corrobora el principio básico de la literatura comparada según el cual el estudio de la movilidad o interferencia entre los medios y las artes presupone, o debería presuponer, antes de nada, la diferencia entre los mismos.

---

35. Espen J. Aarseth, *Cybertext. New Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, John Hopkins UP, 1997, y "Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation", en Noah Wardrip-Fruin y Pat Harrigan (eds.), *Fisrt Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge, MIT, 2004, págs. 45-69. Versión electrónica en Electronic Book Review, http://www.electronicbookreview.com/ thread/firstperson/aarseth

36. "The Gaming"..., *op. cit.*

37. *¿Porqué la ficción?, op. cit.*

38. *Op. cit.*

39. *Avatars..., op. cit.*

40. Espen Aarseth, "Genre Trouble", *op. cit.*

4. Los videojuegos y la docencia-aprendizaje en literatura comparada.

Las investigaciones sobre el potencial educativo de los videojuegos han venido asociadas al debate sobre los valores que teóricamente comportan, esto es, sobre la posibilidad de hablar de una ética en los videojuegos[41]. Son bien conocidos y controvertidos los intentos de Henry Jenkins por rebatir la oleada de acusaciones vertidas sobre la cultura de los videojuegos desde distintos sectores de la opinión y la vida pública estadounidense tras trágicos episodios de violencia juvenil en la década de los 90 (Jenkins[42]). No obstante, si los videojuegos pueden ser una herramienta educativa valiosa dependerá, como apunta Ian Bogost[43], de lo que entendamos por "educativo". En este sentido, llama la atención que, a pesar del inagotable desencuentro entre los enfoques conductistas y los constructivistas, ambas corrientes parecerían coincidir en el poder educativo de los videojuegos. Mientras que el enfoque behaviorista insiste en que el aprendizaje es ante todo un proceso de refuerzo y repetición, el cognitivismo de los constructivistas, tanto en sus versiones más cientifistas (Piaget), como sociales (Vygotsky), insiste en la importancia de la interacción del individuo con su contexto de aprendizaje, desembocando en teorías del aprendizaje emplazado como el del "aprendizaje por tareas". Mientras que los métodos de la escuela tradicional privilegian la teoría del refuerzo desde una perspectiva centrada en la dirección del profesor, los enfoques constructivistas tienden a privilegiar la experimentación individualizada con la construcción individual de la propia

---

41. Por decirlo claramente, la ética de los juegos de ordenador es la ética del juego en tanto que un sistema de reglas que crea un mundo de juego, el cual es experimentado por un agente moral con capacidades creativas y participativas, que desarrolla a lo largo del tiempo una capacidad de aplicar una serie de virtudes del jugador" (Trad. del a.). (Miguel Sicart, *The Ethics of Computer Games*, Cambdrige, MIT Press, 2009, pág. 226).

42. **Henry Jenkins**, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, NewYork University Press, 2006. (*Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2009).

43. **Ian Bogost**, *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, Cambridge, MIT Press, 2007.

identidad de los alumnos basada en la experiencia práctica. Ambas grandes teorías generales encuentran su reflejo en la investigación sobre el aprendizaje a través de videojuegos. Mientras que para los behavioristas los videojuegos replicarían como simulacros aquellos aspectos del mundo real sobre cuyos contenidos se quiere instruir a los alumnos, transfiriéndose dichos contenidos a la experiencia del mundo real[44], el enfoque constructivista sobre el uso educativo de los videojuegos sostiene que esta práctica enseña principios abstractos útiles para desarrollar habilidades en la resolución de problemas y el aprendizaje de valores[45]. Ambas tendencias merecen cuestionamientos no superficiales, en cuanto que el racionalismo behaviorista, además de caer a menudo de lleno en versiones radicales de la teoría de los "media effects", no deja espacio para las funciones interpretativas que toda representación exige de sus usuarios o lectores, mientras que el constructivismo ignora la especificidad ideológica de cada videojuego en favor de los principios abstractos y competencias generales que este favorece. Bogost ensaya una tercera vía, partiendo de Gee[46], sosteniendo que los videojuegos nos ofrecen *significados emplazados* y *experiencias incorporadas* de relaciones y mundos, reales e imaginarios, que son *particulares*[47]. No solo los procesos de relación y elucidación de reglas o normas y adquisición de habilidades en la resolución de los problemas que plantea el videojuego son relevantes a la hora de calibrar su potencial educativo; sus modos representacionales y temas y conflictos particulares lo son también igualmente. Bogost habla de "retórica procedimental" y de su correspondiente competencia o "alfabetización".

Otro terreno de emergente interés es el de los usos educativos de los videojuegos en el ámbito específico del aprendizaje literario.

---

44. Ian Bogost cita el Microsoft Flight Simulator o Sim City como videojuegos que instruyen contenidos acerca de la aviación o bien nociones generales de urbanismo (*op. cit.*, págs. 236-237), del mismo modo que Ninja Gaiden (NES) reforzaría una "mal" comportamiento…

45. *Op. cit.*, pág. 239.

46. James Paul Gee, *What Videogames Have to Teach Us about Learning and Literacy*, Nueva York, Palgrave Mac Millan, 2003.

47. Ian Bogost, *op. cit.*, pág 241.

Si bien ya existe una trayectoria notable en el uso del *e-learning* en estudios literarios[48], aún faltan desarrollos suficientes para contrastar las posibilidades de los videojuegos en el aprendizaje literario[49]. En cualquier caso, se hace cada vez más perentorio ensayar modelos de análisis de los cibertextos adecuados a su complejidad y a su doble naturaleza, informática y ficcional. Por ello presentamos aquí, para concluir, una propuesta de dicho modelo, entendido como *work in progress,* sucesivamente contrastado en nuestras clases de literatura comparada en el periodo 2005-2010[50].

---

48. Domingo Sánchez-Mesa *et al.*, *Transcult: Crosscultural and linguistic perspectives on European open and distance learning*, Granada, Universidad de Granada, 1997; Joaquín Mª. Aguirre, "La enseñanza de la Literatura y de las Nuevas Tecnologías de la información", *Espéculo*, Madrid, UCM, 2002; Laura Borràs, "Enseñar la literatura en la Red. Nuevos recursos digitales", en A. Méndez *et al. Educational technologies. Actas de la Conferencia Internacional de TICs en la Educación*, Badajoz, Junta Extremadura, págs. 596-600; Joan-Elíes Adell, "Enseñar literatura en red. Un ejemplo de crítica hipertextual", en A. Méndez *et al., op. cit.*, págs. 591-595; Susana Pajares "El uso del hipertexto en la enseñanza de la literatura", en Laura Borràs, *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona, UOC, 2005, págs. 193-211; Mercedes Álvarez Moreno, "Enseñar en la cibercultura: competencia digital, videojuegos, recursos abiertos y otras reflexiones", en el *IV Congreso de la Cibersociedad*, 2009 (http://www.cibersociedad.net/congres2009/).

49. Lanzamientos en la industria de los videojuegos como *Dante´s Inferno* (EA 2010), versión de la primera parte de *La Divina Comedia*, son sintomáticos de las limitaciones de un diseño puramente basado en los aspectos más tópicos del argumento dantesco.

50. Particularmente en los Cursos de Humanidades de la Universidad Carlos III (2004-2009) donde impartí el curso "Literatura, cine y videojuegos. Introducción a la cibercultura", así como en el Máster Mundus "Crossways in European Humanities" (Universidad Santiago de Compostela) en el seminario "Videojuegos: crítica y poética".

ANEXO

***Modelo o guía de análisis de videojuegos*[51]:**

1. ¿Cómo "se presenta" el videojuego elegido?, ¿con qué *slogan* publicitario en su caja o textos e imágenes en su envoltorio o en su introducción? (*trailers* y webs oficiales) ¿para qué soporte y plataformas está disponible? ¿A qué genero pertenece?

2. Descripción de la interfaz (gráfica y *física*).

3. ¿Cuáles son los objetivos y las reglas del videojuego analizado? "¿Es un juego para un solo jugador, varios jugadores o un juego *masivo* (*mmporg*)?

4. JUGABILIDAD (*gameplay*) – INTERACTIVIDAD

¿Cuál es la relación que se establece entre el jugador y el mundo del juego? ¿Y entre los distintos jugadores?

4.1. ¿Qué control o poder tiene el jugador sobre la simulación ofrecida por el juego? (breve descripción comparativa de la actividad *ergódica* del jugador en relación al movimiento de sus personajes).

4.2. ¿Predominan las "acciones" del jugador sobre los "sucesos" programados en los distintos niveles del juego o al contrario?

4.3. ¿Qué papel/funciones juega el componente textual/verbal?

4.4. ¿Qué papel cumple la manipulación de objetos en el juego? ¿Puede el jugador añadir nuevos elementos al juego (personajes, objetos, espacios…)?

4.5. ¿Cómo es el "punto de vista" creado en la simulación: primera/tercera persona (a modo de cámara subjetiva, o encarnando a un personaje o con otras estrategias)?

4.6. ¿Cómo es la relación entre los distintos jugadores? ("estáticas" = no cambian a lo largo del juego; o "dinámicas" = cambiantes a lo largo del juego).

---

51. En la enunciación de este modelo se hace uso de una batería de conceptos presentados previamente en el artículo y cuyo significado no se explicita aquí.

5. SIMULACIÓN

5.1. ¿Cómo describirías el posible carácter del juego en cuanto FICCIÓN? ¿La relación entre el mundo simulado del juego y el mundo real?

5.2. Desde el punto de vista referencial (¿simula el juego unas situaciones o acciones del mundo real o no?)

5.3. ¿Está conectado el juego con otras acciones fuera de su desarrollo (como en un juego de rol) o se encuentra totalmente cerrado en sí mismo?

5.4. Valoración de las relaciones y componentes espaciales en el videojuego. Posible modelo de estructura hipertextual (red, laberinto, historia oculta, arborescente, *sandbox*, etc.)

5.5. Crítica de la posible representación de modelos de identidades y conflictos de valores (política y ética de la representación social e histórica).

6. NARRATIVIDAD

6.1. ¿Describirías tu experiencia de manipulación de este videojuego como una experiencia "narrativa"? ¿Qué elementos narrativos encuentras en el juego (narrador/es, historia/discurso, personajes, temporalización anacrónica, etc.)? ¿Qué papel crees que cumplen esos elementos narrativos (si los hay)?

6.2. ¿Qué rasgos presenta la temporalidad en el juego? Relación con el género del videojuego y posible especificidad mediática.

6.3. ¿Identificas o has experimentado la posibilidad de acontecimientos o sucesos "emergentes" en el juego?

7. MÚSICA

7.1. ¿Qué características tiene la banda o efectos sonoros en el juego?

7.2. ¿Dirías que son propios de un cibertexto informático o más bien de una película?

8. INTERMEDIALIDAD (adaptaciones) y TRANSMEDIALIDAD

En el caso de que el videojuego elegido esté basado o sea una *reescritura* de una narración literaria, una película, un cómic, serie de televisión, etc. o bien que forme parte de un lanzamiento industrial transmedial:

8.1. ¿Qué elementos se "transfieren" de uno a otro texto y cuáles se "adaptan", incluyen o suprimen?

8.2. ¿Cuáles de estos cambios crees que se deben a decisiones del equipo creativo y cuáles vienen impuestas por el medio mismo (especificidad)?

8.3. ¿Qué rasgos del videojuego pueden señalarse en relación al desarrollo *multiplataforma* o transmedial de una franquicia?

9. VALORACIÓN FINAL

Trata de valorar la experiencia global del videojuego elegido, tanto en cuanto a su dimensión lúdica como a la ficcional.

ESPACIO....., CIBERESPACIO..... Y..... LITERATURA.....*

María Teresa Vilariño Picos
Universidad de Santiago de Compostela

> Modificando el espacio, liberándolo de las sensibilidades personales entramos en una comunicación psicológicamente innovadora con el mismo. De este modo, no cambiamos el espacio, cambiamos nuestra naturaleza.
>
> Gaston Bachelard, *La Poética del espacio*[1]

La página digital se convierte en una *tabula rasa in progress*, vacía, modificable en tiempo real, en la que lo que encontramos en los márgenes resulta también relevante, en la que "nada, es algo".

Gran parte del arte del siglo XX y XXI ha hecho un esfuerzo considerable, si bien ha surgido de manera natural, por mezclar en una misma obra recursos que, en sentido tradicional, pertenecían a distintas disciplinas. De este modo, creo que resulta engañoso no reconocer que se ha producido un cambio sustancial en las nociones de *texto* y de *recepción,* que nos hemos encaminado hacia resultados culturales híbridos que huyen de explicaciones totalitarias y hacia la generación de prácticas literarias que enfatizan las ideas de "interferencia" y de "traducción". Somos observadores, y consumidores, de

* Ligado al proyecto *Literatura Electrónica en España: inventario y estudio*, dirigido por el profesor Anxo Abuín González (Universidad de Santiago de Compostela). INCITE09 204039 PR.

1. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* París, P.U.F, 1964. (*La poética del espacio,* México, Fondo de Cultura Económica, 1994).

nuevas "literariedades"[2] que superan la linealidad de la letra impresa, ampliando su campo de estudio a la inserción de elementos visuales, electrónicos y sonoros.

Podría citarles algunos ejemplos de autores/as que rompen la ideología posmoderna, que subvierten la lógica de la estética, y otros de obras vacías de contenido o preñadas de ideología, superficiales, neobarrocas y sencillas, a la vez, como defiende John Maeda en sus diez principios de la simplicidad[3]. Si en sus *Reactive Books*[4] ha abordado en formato libro las relaciones entre la cultura impresa y la digital, sus trabajos más recientes (las piezas de la exposición individual *Nature* en la Fundación Cartier de Paris, 2005) plantean una renovación de esa óptica que ya no encaja en el ritmo vertiginoso, tecnológico, que nos asalta, sino en un nuevo giro terminológico a través de lo que ha calificado como "pos-digital", esto es "cuando el ordenador se vuelve tan humano como nosotros, cuando se vuelve tan analógico como nosotros"[5].

La asunción de las tecnologías electrónicas en la metodología de nuestro campo de estudio nos premia con "espacios intersticiales" en los que se nos cede el poder de enlazarnos de forma efectiva con "el otro", de una manera social, literaria y cultural un tanto diferente, poco académica en el sentido más rígido del término, pero ya habitual en la terminología de críticos y ensayistas. Los medios digitales

---

2. Nancy Kaplan, "E-literacies: Politexts, Hypertexts, and other Cultural Formations in the Late Age of Print", *Computer-Mediated Communication Magazine,* 2, 3, 1 de marzo, 1995. (http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/kaplan.html).

3. John Maeda, *The Laws of Simplicity,* MIT PRESS, 2006. Se cita por la traducción de Iñaqui Ogallar, *Las leyes de la simplicidad. Diseño, tecnología, negocios, vida,* Barcelona, Gedisa, 2008.

4. Los cinco *Reactive Books* son *The Reactive Square* (1994), *Flying Letters* (1995), *12 o'Clocks* (1996), *Tap, Type, Write* (1998) y *Mirror, Mirror* (1999). Todos fueron publicados en la editorial Digitalogue, excepto el último que no ha visto la luz por el cierre de la empresa en el año 2000.

5. El concepto esconde un acercamiento al espíritu dinámico del expresionismo abstracto, incorporando al plano digital elementos orgánicos, así como la fascinación por los procesos de la naturaleza. http://www.artfutura.org/02/maeda.html. *Nature* en http://www.maedastudio.com/2005/cartier/index.php

consiguen acercar las fronteras entre la vida y el arte, lo personal y lo mediático, lo real y lo virtual, suponen el territorio de la interacción, una "trayectoria de evolución planetaria [diría Pierre Lévy] que discurre del ADN al ciberespacio"[6].

Los diseños robóticos u obras como *Ocean* (1986), de Yochiro Kawaguchi, me sirven como ejemplo de la asimilación de viejos y nuevos patrones, de la amalgama entre esquemas naturales y artificiales, basados en la confluencia de la ciencia y el arte para el desarrollo de nuevos métodos artísticos. En este sentido, y como los "Growth models" de Kawaguchi, los estudios literarios, teatrales, cinematográficos, visuales, televisivos, musicales y artísticos se han visto sometidos a una evolución, como en la naturaleza, en la que el tiempo modifica a las especies para que se readapten al entorno. Los resultados de los que disfruta el espectador fusionan un abanico terminológico muy rico que aproxima conceptos como los de *multimedialidad, transmedialidad, intermedialidad, hipermedialidad o postmedialidad.*

La ruptura con los esquemas de unicidad, autoridad y temporalidad/espacialidad literarias más tradicionales ha provocado la incorporación de un nuevo vocabulario teórico y de nuevas formas de estudiar las obras que configuran la existencia de una nueva literariedad, como ya hemos señalado, o, en un sentido más amplio, de una nueva "literalidad". La transformación se ha extendido a todos los elementos del proceso literario. La propia creación se ha multiplicado en artefactos hipertextuales, que es necesario manipular, que han proliferado de forma creciente, infectado las pantallas, y concebido una manera de leer adaptada a la vorágine de nuestros días. Nada más oportuno que poder dedicar menos tiempo a la lectura, sumergirse en frases que ya no exigen del lector estrategias de interpretación convencionales, sino mecanismos casi artesanales de engranaje de piezas, pulimiento de superficies y superficialidades, que dominan sobre la densidad diegética. Cuando conseguimos, por tanto, resolver los desafíos que se nos plantean con las obras hipertextuales, por

6. Randal Packer y Ken Jordan (eds.), *From Wagner to Virtual Reality,* Londres-Nueva York, W.W. Norton and Company, 2001, pág. XXIX.

mencionar uno de los géneros que requiere de nosotros este esfuerzo adicional, sentimos de nuevo una serenidad, perdida en el proceso de lectura, que deseábamos recuperar.

La sexta ley de las *Leyes de la simplicidad* de John Maeda, la denominada del "contexto", es muy útil para dar las claves de cómo debe ejercer el lector su papel en la era digital. Cuando encontramos una laguna, un espacio en blanco, es frecuente que no podamos resistirnos a cubrirlo con interpretaciones, a concluirlo: "En ausencia de explicaciones, tenemos que rellenar el vacío nosotros mismos o, literalmente, con nuestros apuntes a lápiz o, de modo metafísico, con nuestras propias conciencias" [7].

La pantalla del ordenador condiciona nuevos contratos de lectura basados en la fluidez, en la conectividad generalizada, en la interactividad y la fragmentación. Solo así puedo permitirme recuperar los estudios hermenéuticos clásicos de Hans Georg Gadamer, y toda la línea de recepción, y su reivindicación del papel del lector, para aplicarlos con plena vitalidad en el marco de la cibercultura:

> Si el intérprete supera el elemento extraño de un texto y ayuda así al lector en la comprensión de este, su retirada no significa desaparición en sentido negativo, sino su entrada en la comunicación, resolviendo así la comunicación entre el horizonte del texto y el horizonte del lector. [...] Los horizontes separados como puntos de vista diferentes se funden en uno. Por eso la comprensión de un texto tiende a integrar al lector en lo que dice el texto, que desaparece de este modo[8].

El texto no desparece del todo, pero sí se ha rectificado y, desde luego, ha absorbido al lector, diluido entre sus espacios, convertido en un "receptor-ejecutante"[9] que interviene en el proceso creador desde su posición, que ha difuminado la imagen del artista.

---

7. *Op. cit.*, pág. 55.

8. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1992, pág. 338.

9. Adolfo Sánchez Vázquez, "De la estética de la recepción a la estética de la participación", en S. Marchán (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes,* Barcelona, Paidós, 2006, pág. 21.

> - ¿Podría decirme, por favor, qué camino he de seguir desde aquí?
> - Eso depende en buena medida del lugar adonde quieras ir –dijo el gato.
> - No me importa mucho adónde…–dijo Alicia.
> - Entonces… no importa mucho por dónde vayas –dijo el gato.
>
> Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*

Con el término *Re-implacement*, Edward S. Casey[10] se refiere a los modos en que los lugares son alterados y transmutados, así como las acontecimientos que los acechan cuando son asimilados, procesados y representados por medios artísticos diferentes que mezclan técnicas y conjugan disciplinas dispares. En "Cambios de tiempo"[11], José Luis Molinuevo mencionaba, siguiendo a Zielinsky, que a la tesis del siglo XX de que el tiempo se ha hecho espacio sucede, en las nuevas tecnologías, la del espacio hecho tiempo.

Decía Edgard Morin[12] que formamos un sistema complejo, de modo que todo lo que ocurre en un lugar está relacionado con lo que pasa en otro, por lo que tenemos que pensar globalmente y actuar localmente, pero también pensar localmente y actuar globalmente. Los espacios que gustan a la cultura visual digital se diluyen, desaproximando lo local a lo global (deglocalizando), e inducen a la aparición de identidades omnipresentes, en busca de la multidiversidad. Podríamos definirlos como "un espacio-tiempo confuso, donde antes, después y ahora se mezclan e interceden, un espacio donde el exterior configura el interior… un espacio que subvierte la intuición,

---

10. *Cfr*. Edward S. Casey, *Representing Place. Landscape Painting and Maps,* Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2002.

11. José Luis Molinuevo, "Cambios de tiempo", en Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente,* Murcia, CENDEAC, 2008, págs. 197-229.

12. Edgard Morin, *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur,* 1999. (*Los siete saberes necesarios para la educación del futuro,* Barcelona, Paidós, 2001).

un espacio escotómico, con un punto ciego, el punto ciego de un lugar vacío, de un centro ausente"[13]; son espacios de la inmersión, la ilusión, la desmaterialización, la desrealización, la desaparición[14] y la apariencia.

Esa conexión simultánea de espacios y tiempos en un único punto que esconde niveles complejos de sentido, estructuras paralelas que albergan sus propias coordenadas creativas, mediante la construcción de sus habitantes particulares, nos remite indiscutiblemente a *El Aleph* de J. L. Borges, así como, por ejemplo, a los cuadros de Delauney, en los que cada instante se conecta con muchos tiempos históricos, con muchas dimensiones posibles.

Desde estos modelos literarios y artísticos, ha sido la literatura, una vez más, la que, visionaria de los procesos de cambio, ha aceptado, desde el mismo momento de su desestabilización, el testigo de las modulaciones experimentadas en la creatividad (narrativa, poética o teatral) al extender su mano a la cultura de la simulación, de lo virtual, potenciando los conceptos de *espacialidad* y *temporalidad*, transformándolos en modelos alternativos, caracterizados, como era de esperar, por la relatividad y la multiplicidad de líneas confluyentes o antagónicas.

La mezcolanza cultural del momento se extiende a una noción de *temporalidad híbrida*, frustrada (*vid.* a propósito del guionista Charlie Kaufmann), un "tercer tiempo" similar al "tercer espacio" propuesto por Homi Bhabha, una temporalidad en espiral en la que se valoran las diferencias, una asimultaneidad de tiempos[15] y una temporalidad, en fin, "móvil, y cambiante, múltiple y absurda"[16].

---

13. Miguel Ángel Hernández-Navarro (comp.) "*Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*", Murcia, CENDEAC, 2008, pág, 14.

"La idea de *glocalización* supone, a nuestro entender, un avance significativo para comprender la influencia de las nuevas tecnologías de interacción social (Internet, la mensajería instantánea, el SMS, etc.) en la formación de nuevas variedades de comunidad desubicadas del enclave físico y basadas, sobre todo, en las cualidad de los intereses que unen a unas personas con otras" (Francisco Yus, *Virtualidades reales. Nuevas formas de comunidad en la era de Internet*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, pág. 150).

14. *Cfr*. Paul Virilio, *Estética de la desaparición,* Barcelona, Anagrama, 1988.

15. *Cfr*. José Luis Molinuevo, "Cambios de tiempo"..., *op. cit*.

16. Miguel Ángel Hernández-Navarro, *op. cit*., pág.14.

Podríamos denominar el abanico de esta variación espacio temporal con el concepto *topocrítica*, de Nicolas Bourriaud[17], una topología temporal, basada en el tiempo de la ausencia y situada más allá de la localización.

Estas 'nuevas' formas de escritura conllevan la búsqueda de imaginarios reconstruidos (entre la utopía y la distopía) y el reconocimiento de identidades inéditas que nacen de las prácticas cognitivas y culturales:

> Topología optimizada aquí: una que en realidad no lo es como tal un "diseño de espacialidades", una distribución de ellas. Sino, más bien, la arquitectura de su contrario: un *antiespacio,* "el lugar de los puntos que no son un lugar" o, acaso mejor, "el de los que son un *no-lugar*" […]. Una *atopía* que, como tal, solo se (de) construye por agregación (in)orgánica de distopías, de *heterotopías* abstractas[18].

La reformulación de los espacios provoca cambios en las relaciones interpersonales, así como intrapersonales. Somos, desde un punto de vista fenomenológico, como plantas *epifitas*, seres que coexistimos con el *otro*, con los que quizá no tengamos nada en común y, aún así, con los que necesitamos crear vínculos para garantizarnos el avance. Como reclama la antropología desde hace años, *la identidad* de los entornos virtuales se convierte en una narración (proyección, autoproclamación) de ella misma y pierde todo referente que la enmarque dentro de los parámetros clásicos o modernos del concepto[19]. Es el momento de la ubicuidad, el advenimiento de la 'falsa' cercanía virtual que hace de las conexiones humanas, como diría José Luis Brea, una *coalición 2.0*, con enlaces más habituales y ligeros, a la vez, más intensos y más breves. También es el momento de las prolongaciones del cuerpo

---

17. Nicolas Bourriaud, "Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica", en Miguel Ángel Hernández-Navarro, *op.cit*., pág. 17.

18. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image,* Madrid, Akal, 2010, pág. 211.

19. J. Mayans i Planells, "CiberEspacio. Conceptos y términos para el análisis socioantropológico", 2002, en http://www.cibersociedad.net/congreso/comms/g10mayans.htm

con exoesqueletos, de máquinas con alma y de individuos que diluyen sus personalidades con ellas, como podemos ver en *Epizoo* de Marcel.i.Antúnez. Recordemos cómo en este espectáculo interactivo, tantas veces analizado, narrativa, teatro y poesía acortan sus fronteras y los límites entre realidad física y tecnológica se subvierten por la mano de unos espectadores a los que se nos cede el poder de controlar el cuerpo del *cyborg* a través de un sistema *mecatrónico*, un dispositivo de control mecánico, una pantalla de proyección vertical, dos torres de iluminación y un equipo de sonido. Somos ese "tercer elemento" del que enseguida hablaremos. No podríamos dejar de mencionar a Stelarc para quien el concepto de cuerpo y su relación con la tecnología, por medio de interfaces humano-máquina en las que incorpora la Realidad Virtual, robótica e Internet se han convertido en su forma de ser y existir[20].

La omnipresencia y continua aparición de un tercero, tal y como adelantábamos, irrumpe de manera universal y permanente gracias a la red electrónica. Esta plenitud pantópica vuelca la balanza decididamente a favor de la lejanía, la distancia y la imaginación pese a lo que pudiésemos creer: "las relaciones de co presencia implican siempre cercanía y lejanía, proximidad y distancia, solidez *e* imaginación"[21]. En efecto, tal y como manifiesta Zygtmun Bauman, la otra cara de la *proximidad virtual* es la *distancia virtual*, la suspensión, la cancelación de la cercanía física, teniendo en cuenta que esta ya no determina la proximidad. A diferencia de las relaciones humanas, ostensiblemente difusas y voraces, para Bauman "las conexiones [virtuales, en red…] se ocupan solo del asunto que las genera y dejan a los involucrados a salvo de desbordes y protegiéndolos de todo compromiso más allá del momento y tema del mensaje enviado o leído"[22]. Nada se estabiliza, no existe más que un instante de giro (*taking turns*), de *short cuts* "que son,

20. Sobre la deconstrucción del sujeto en la era digital consúltese el artículo de Néstor García Canclini, "Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones", en Simón Marchán (comp.), *Real/Virtual... op. cit.*, págs. 151-172.

21. John Urry "Mobility and Proximity", en *Sociology,* Mayo, 2002, págs. 225-274.

22. Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos,* México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pág. 88. (*Liquid Love: On the frailty of human bonds,* Polity Press y Blackwell Publishers, 2003).

a cada momento y simultáneamente, líneas de encuentro y líneas de fuga"[23]. La nueva percepción del espacio-tiempo pone al sujeto en una relación de inmediatez con los mensajes, cuya procedencia geográfica (histórica y social) "resulta 'aplanada' en un *collage* de signos"[24].

Espacio, ciberespacio…

De todos es sabido que William Gibson acuña el término ciberespacio en 1984 en *Neuromante* para designar a aquel universo de redes digitales, campo de batalla de las multinacionales, causa de conflictos mundiales y nueva frontera económica y cultural. Años más tarde, Pierre Lévy califica el término como "el espacio de comunicación abierto por la interconexión mundial de los ordenadores y de las memorias informáticas"[25]. El mismo Lévy, en un artículo anterior de 1996[26], adelantaba ya el salto que se ha producido desde la oralidad hasta la cibercultura. Si la cultura oral se determinaba por un contexto inmediato y dependiente de la situación comunicativa y las sociedades basadas en la oralidad obtenían una visión total del mundo y de la presencia humana en él, en la cultura digital se produce una ausencia de centro.

La *sintopía*, falta de huella regional o geográfica, caracteriza a un ciberespacio que inaugura una nueva percepción del tiempo y del espacio, tal y como menciona el autor francés: "ubicuidad de la información, documentos interactivos interconectados, telecomunicación recíproca y asincrónica de grupo y entre grupos: el carácter virtualizador y desterritorializador del ciberespacio lo convierte en el vector de un universal abierto. Simétricamente, la extensión de un nuevo espacio universal dilata el campo de acción de los procesos de virtualización"[27]. La red virtual despliega un "flujo total" que se presenta al usuario como una "ubicuidad sincrónica": la memoria de

---

23. J. L. Brea, *op. cit*., pág 109.

24. *Cfr*. Álvaro Cuadra, *De la ciudad letrada a la ciudad virtual,* Santiago de Chile, 2003, pág. 68.

25. Pierre Lévy, *Ciberculura,* Santiago de Chile, Dolmen, 2001, pág. 70.

26. Pierre Lévy, *Magazine Littéraire*, diciembre 1996, págs. 116-119.

27. Pierre Lévy, *Ciberculura…, op. cit.,* pág. 61.

siglos, almacenada por la humanidad, se abre a un instante: todos los tiempos, todos los espacios en un "aquí y ahora"[28].

La carencia de una dimensión espacio-temporal, geográfica y social en el ciberespacio no significa necesariamente una "anonimia virtual". Según Lévy tendemos a pensar que la nueva "semiosfera" expande, acelera y personaliza los intercambios sígnicos, dando origen a nuevas formas de interacción social, a nuevas formas de sociedades" (*ibid.*).

El ciberespacio tiene indudablemente una arquitectura, contiene arquitectura y es arquitectura. Pero si en la arquitectura son imprescindibles tres elementos, la referencialidad, la delimitación y la modulación, la ausencia de todos, o de alguno de ellos, en los entornos virtuales provoca que el *espacio* se vuelva indistinguible del *no espacio*. Gran parte de la reflexión acerca de la arquitectura postmoderna se ha situado específicamente en términos de lenguaje[29]. Este parecido ha facilitado la adopción de la teoría arquitectónica por la crítica literaria de autores como Fredric Jameson o Linda Hutcheon. Destacan los nombres de Le Corbusier y su concepción de un espacio dinámico y fluido, J. F. Lyotard, P. Cadigan, N. Stephenson, W. Gibson, M. Webber, P. Virilio, N. Negroponte, A. Toffler, M. McLuhan, L. Manovich, S. Moulthrop, G. Deleuze[30], F. Guattari, D. Haraway, B. Latour, M. Serres o E. Soja[31]. A los nombres de artistas e importantes teóricos se suman calificaciones muy útiles que definen de manera diáfana la cualidad de los espacios que se ligan a la cultura digital. Es el caso del término de Mitchell *e-topías*[32], que incide en la desmaterialización de territorios, sustituyendo los grandes objetos

---

28. *Ibid.*, 66.

29. *Cfr*. Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

30. Gilles Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Valencia, Pretextos, 1988.

31. Edward W. Soja, *Postmodern geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory,* Londres-Nueva York, Verso, 1989.

32. William J. Mitchell, *E-topia. Urban Life, Jim-but not as we know it,* MIT Press, 1999. (*E-topía. Vida urbana, Jim, pero no la que nosotros conocemos,* Barcelona, Gustavo Gili, 2001).

por sus réplicas en miniatura; "espacios heterotecnológicos"[33]; *edge cities*[34] (ciudades de borde); *ciudad chip*, adscrita a la descentralización y la imprevisibilidad (*ibid.*); *Ciudad hojaldre*[35], formada por diversas capas que comprenden múltiples puntos de vista, convergentes o divergentes; *ciudad bit, ciudad transhumante*[36], lugares *utópicos, pantópicos, ectópicos, espacios acéfalos, "Boundfulness"*, desbordantes de locura[37], *espacios estriados*[38], *pantopicones* con la capacidad de estar simultáneamente en varios lugares, *Metápolis*[39], ciudades *osmóticas*, "trayectivas" y "líquidas".

Los programas de visualización que permiten paseos virtuales por ciudades del futuro representan los últimos hallazgos dentro de la denominada *arquitectura líquida*. El término *líquido*, de Bauman pero que recoge Marcos Novak[40] para aplicarlo a la arquitectura, y que he estudiado en el artículo "Cibercartografías de la ciudad. Arquitecturas líquidas en el ciberespacio"[41] se refiere a un proceso de modelización, transformación y autoorganización, así como a la experimentación con diferentes peldaños de simulación, puntos de vista e interacciones. Lo líquido supone, en fin, una fusión de la forma y de la acción, del tiempo y del espacio en una masa laberíntica, informe que el individuo

---

33. J. Rojas, y V. Santoro, "Espacios heterotecnológicos", en Óscar López Catalán *et al*. (eds.), *Paseando por la ciberciudad: tecnología y nuevos espacios urbanos,* Barcelona, UOC. 2006, págs. 41-63.

34. Joel Garreau, *Edge city. Life in the New Frontier,* Nueva York, Anchor Books, 1991, pág. 58.

35. Carlos García Vázquez, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI,* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

36. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire,* París, Gallimard, 1990.

37. Michel Joyce, "On Boundfulness. The Space of hypertext bodies", en Mike Crang, Phil Crang y Jon May (eds.), *Virtual Geographies. Bodies, Space and Relations,* Londres-Nueva York, Routledge, 1999, págs. 222-243.

38. Gilles Deleuze y F. Guattari, *op. cit*.

39. François Ascher, *Métapolis ou l'avenir des villes*, París, Editions Odile Jacob, 1995.

40. Marcos Novak, "Liquid Architectures in Cyberspace", en Randall Packer y Ken Jordan (eds.), *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality,* Nueva York-Londres, W.W. Norton and Company, 2001, págs. 252-265.

41. María Teresa Vilariño Picos, "Cibercartografías de la ciudad: 'Arquitecturas líquidas en el ciberespacio'", *Romance Notes* (en prensa).

y el grupo tienen que manipular. Estas "sinfonías del espacio", que varían constantemente de forma, hacen coexistir la 'realidad real' con la virtual, el espacio público con la infinidad de espacios virtuales, creando "espacios inteligentes" liberados del corsé físico[42].

Uno de los primeros proyectos conocidos en el campo de la realidad virtual fue el presentado por Jeffrey Shaw entre los años 1988-1991. *The Legible City* había creado un entorno interactivo que elaboraba una meta arquitectura en la que los espectadores podían moverse por las ciudades virtuales de Nueva York, Amsterdam y Karlsruhe montados en bicicleta. Las arquitecturas urbanas de estas ciudades se recrean como si fuesen textos, de modo que el espectador consiga inmiscuirse más y más en la "ciudad textual"[43]. La versión de Manhattan (1989), por ejemplo, reúne ocho narraciones con monólogos de su alcalde, Ed Koch, de Frank Lloyd Wright, de Donald Trump, de una guía turística, un estafador, un embajador y un taxista. En el caso de las dos ciudades restantes, Amsterdam (1990) y Karlsruhe (1991) las narraciones se compaginan con las características más actuales de los edificios, cada línea textual adopta un color diferente, de modo que el observador pueda elegir un camino de lectura opcional. El hecho de viajar a través de una ciudad de palabras implica un acto de lectura de una especie de "libro tridimensional"[44].

En el mismo año de la continuación de *The Legible* City, la compañía británica *Forced Entertainment* crea con el fotógrafo Hugo Glendining la obra *Nightwalks* (1998). Se trata de un viaje urbano interactivo en *Cd-rom*, programado con un *software* específico y el uso de fotografías que construyen paisajes panorámicos en los que la pantalla puede girar hasta 360 grados. *Nightwalks* permite que el espectador se

---

42. *Cfr*. José Luis Molinuevo, *Humanismo y nuevas tecnologías,* Madrid, Alianza, 2004.

43. Ineke Schwarz (1997) en Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres. An Introduction,* Londres-Nueva York, Routledge, 2004, pág. 149.

44. Stephen Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, MIT Press, 2002, pág. 760. Años más tarde, Jeffrey Shaw produce una continuación del proyecto con *The Distributed Legible City* (1998), introduciendo la presencia de una segunda bicicleta (ver http://www.icinema.unsw.edu.au/projects/prj_dislegcity.html).

mueva a través de las calles de una ciudad dividida en la que anochece, de manera que, haciendo *clic* en los objetos, personas o imágenes concretas, este observador descubre determinadas narrativas.

Algo similar sucede con el proyecto *Augmented Films* de *A navalla suiza*, que recurre a la realidad aumentada para establecer enlaces entre el cine y los territorios ordinarios, relacionando los espacios urbanos con documentales y cortometrajes que se rodaron en cada uno de ellos. El proyecto, premiado en Cannes en 2010, ingresa en el terreno de la socialización global tan extendido mediante las redes urbanas virtuales, usando el móvil, el GPS y la Web como utensilios empleados por los usuarios para sumergirse en otras experiencias. Se trata de localizar lugares a los que se han asociado contenidos fílmicos, los denominados *filmspots*[45]. Esta idea desarrolla el concepto de juego vinculando espacios y películas:

> Podrás descubrir películas en tu recorrido por la ciudad, por las carreteras, comprobando los lugares en los que fue filmada. Podrás sacarte un autorretrato e incluirlo y compartirlo como parte del mismo film. Podrás, en fin, entablar una competición con otros espectadores, cazadores, como tú, de imágenes. (Palabras de los autores en su exposición en Cannes) (Trad. de la a.).

---

45. Ronald Azuma ("*A Survey of Augmented Reality*", en *Presence: Teleoperators and Virtual Environments,* 1997) define el concepto de *Realidad Aumentada* como la situación en la que el objetivo que se persigue es el de complementar la percepción que el usuario tiene del mundo real con la incorporación de objetos virtuales. La idea de realidad aumentada es utilizada por el artista alemán Joachim Sauter, fundador de *Art+Com*. Obras como *Zerseher* (1991), *Timescope* (1996), *Bodymover* (1999) o *The Flag* (2005) son algunas de esas creaciones que, como en el caso de *Zerseher* se deconstruyen a sí mismas por el *lector/cámara*. *Timescope* pone en funcionamiento una herramienta situada en las calles de Berlín, por la que el ususario escoge diversas fotografías o vídeos de una fecha determinada, superponiéndolas a la realidad. *Bodymover* y *The Flag* son instalaciones interactivas que, especialmente en la última obra, se conciben para conmemorar los cincuenta años de la independencia de Austria. *The Flag* está compuesta de diecisiete instalaciones situadas a lo largo de una bandera del país de 250 metros de longitud, incluyendo vídeos y otras plataformas interactivas.

Desde este punto de vista, las arquitecturas líquidas se constituyen en una forma de teatro virtual. Gabriella Giannachi define el concepto *virtual theatre* del siguiente modo:

> El teatro virtual, que se resuelve en continuas actualizaciones, que es simulado, interactivo y digitalizado, se construye a través de la mirada del actor-espectador y su desaparición en la memoria (de ambos, el observador y, en ocasiones, de la obra en sí misma). Sin embargo, este teatro, a pesar de que acontece en una localización real, debido a la remediación, produce una desterritorialización. Pero la obra de arte no existe en múltiples localizaciones, sino que también el observador puede convertirse en translocal. Puesto que el observador no se encuentra siempre en la misma localización, su punto de vista no tiene por qué contar con un principio, un medio y un final definidos[46].

Terminaré con dos ejemplos.

Me gustaría comenzar por el trabajo de la artista canadiense Char Davies que lleva desde el año 1994 trabajando en y con el espacio virtual. Dos de sus proyectos más importantes, los entornos virtuales *Osmosis* (1995) y *Ephémère* (1998) constituyen una autopoética del espacio, prefigurada teóricamente en uno de sus artículos, titulado *Virtual Space*[47]. Su concepción se extiende a un entorno en el que se suman de forma integrada la inmersión corporal completa, así como imágenes y sonidos digitales, tridimensionales e interactivos, por un lado, y la navegación-viaje a través de una interfaz que incorpora el control y la actividad de la respiración. Los trabajos de Davies, que ha estudiado muy sagazmente J. L. Molinuevo[48], plantean una aproximación totalmente alternativa al espacio virtual inmersivo,

---

46. Dentro de esta concepción hemos estudiado en otras publicaciones las propuestas de *Blast Theory* o de la española Dora García.

47. Char Davies, "Virtual Space", en François Penz, Gregory Radick, y Robert Howell (eds.), *Space: in Science, Art and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 (www.immersence.com).

48. *Humanismo*..., *op. cit*., pág. 203 y ss.

conocido comunmente como realidad virtual (VR)[49]. La autora canadiense define este espacio virtual e inmersivo como un ambiente artificial generado por el ordenador y en el que, con la ayuda de determinados dispositivos, el usuario se lanza al abismo caótico y monstruoso de esa nueva realidad alternativa. Estaríamos hablando nuevamente de un constructo espacio-temporal manipulativo en el que los modelos mentales e ideaciones de nuestro mundo se encarnarían en un cuerpo virtual en tres dimensiones, animado a través del tiempo. Son cuerpos cinestésicamente explorados por otros usuarios (la idea es similar a *Epizoo*, si bien cambian las técnicas empleadas) a través de la inmersión física y mental, así como de la interacción en tiempo real. De este modo, se ocasiona una convergencia cultural en la que los elementos inmateriales se confunden con los corporales y los imaginarios con los "extrañamente reales".

Davies considera, en fin, que la noción moderna de espacio resulta una compleja metáfora que engloba nuestros conceptos y experiencias de separación, distinción, articulación, aislamiento, delimitación, división, diferenciación e identidad, por lo que las leyes de la perspectiva y la geometría fueron abstraídas, externalizadas y sintetizadas en ese vacío espacial.

Osmosis es una instalación de Realidad Virtual interactiva e inmersiva con gráficos en 3D, sonido en 3D interactivo, "head-mounted display" y movimiento en tiempo real basado en la respiración y el equilibrio. La instalación habitable se convierte en un espacio envolvente para la práctica de la interacción perceptual entre el "yo" y el "mundo", mediante la autoconciencia del cuerpo. Por otro lado, *Ephémère* se configura como un proyecto artístico visual totalmente interactivo e inmersivo que ahonda en la línea de *Osmosis*. Se retoma la proclama de la naturaleza como metáfora y su correspondencia simbólica entre las presencias del interior del cuerpo humano y el mundo subterráneo.

---

49. En realidad, decía Román Gubern (*Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto,* Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 177) que las nuevas tecnologías de la imagen, como el holograma o la RV, son nuevas respuestas a un interrogante viejísimo en la cultura occidental, a la cuestión de la mímesis y de la ilusión referencial, a la aspiración a la producción de duplicados perfectivos perfectos de las apariencias del mundo.

Otro de los desafíos espaciales más interesante es el desarrollado por el artista americano Daniel Sandin que, junto con Tom Defaut, diseña en 1991 el sistema CAVE (Cave Automatic Virtual Environment). Este entorno cúbico, una habitación inteligente, se inspira en el mito platónico de la Caverna. El cubo posee seis caras que se utilizan como pantallas de proyección y tragan de forma brusca al visitante con una imagen ambiental que varía. Los espectadores se hayan provistos de "shutterglasses", o estereogafas de luz, para percibir las imágenes en tres dimensiones. Al lado de CAVE, Sandin desarrolla sus *PHSICOlograms*, un tipo de fotografía de Realidad Virtual muy parecido a los hologramas. Como en Platón, el CAVE atrapa y conjuga lo real y lo virtual "entre la verdadera luz del ser y sus fantasmas, las cosas y sus sombras, la región inteligible y el mundo visible, las ideas y sus pálidos reflejos"[50].

Cerramos esta reflexión remediando las ideas de Román Gubern, manifestando que el ciberespacio es un espacio transitorio y efímero en el que el sujeto se desplaza con el escenario a cuestas, con paredes fluidas, en el que se sustituye inevitablemente la contemplación pasiva por la participación en tiempo real.

---

50. Simón Marchán Fiz, "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte", en S. Marchán (comp.), *Real/Virtual..., op. cit.* pág. 29.

SESIÓN DE AUTORES

HISTORIA DE UNA NOVELA MULTIMEDIA. DEL PAPEL A LA ESTRUCTURA ABIERTA

Doménico Chiappe[*]

Érase una vez 1996. En un PC de segunda mano, cuya marca no recuerdo, con pantalla negra y letras verdes pequeñas y titilantes, escribía una novela. Ya tenía título, *Tierra de extracción*[1], y la trama y los personajes, como me ha ocurrido siempre en textos posteriores, ya existían en mi mente desde mucho antes de escribirlos. Vivía en Caracas. Trabajaba como periodista de una revista de crónicas de viajes y tenía una sección de música *underground* en una revista dominical de un diario de gran tirada. Era inestable y los años enloquecidos que comenzaron en la isla de Margarita cuando estudié oceanografía no habían terminado. En otras palabras, me encontraba en medio de un ambiente creativo, furibundo y sin ánimos de lucro. El espacio ideal para lo que sucedería con esta novela.

Tocaba la guitarra. Una Fender Bullet que me regaló mi padre a mitad de los ochenta, cuando vio que mi interés no era pasajero y

---

* 1. Nació en Lima, Perú (1970). Desde 2002 reside en Madrid. Autor del libro de cuentos *Párrafos sueltos* (2003, ganador del premio de relato corto Ramón J. Sender) de la novela *Entrevista Mailer Daemon* (2007) y de la obra multimedia *Tierra de extracción*, elegida por Electronic Literature Organization (ELO) para su antología ELC2, como una de las mejores obras de literatura multimedia de habla no inglesa. En 2005 dirigió la novela colectiva *La huella de Cosmos*.

1. Este texto se acompaña de una selección de 12 ilustraciones de los mapas y capítulos de *Tierra de extracción*.

que ya era hora de arrinconar la guitarra barata de fabricación china. Nunca me he comprado otro instrumento. En realidad, aunque en esa época tenía una gran destreza con los dedos, que luego he perdido, la guitarra me servía más como un vehículo de comunicación. Componía desde principios de los noventa, en la isla. En aquellos años había conocido varias ciudades y pueblos de la costa y había vivido durante algunos meses en Menegrande, lugar donde transcurría *Tierra de extracción*. Fueron años solitarios, aventureros e infelices. La letra y la música de las canciones abordaban aquellas experiencias desde la inmediatez. La novela, desde la distancia. Eran dos voces sobre un mismo tema. Eran parte de un todo que no quería separar. Entenderlo fue crucial para labrar mi voz autorial, para afrontar el enorme proceso que requería una obra multimedia en unos años en que cualquier cosa parecida no era más que ilusión.

El azar jugó su papel. Una amiga me llevó a una fiesta en casa de una amiga suya que tenía un hermano. El hermano había transformado el invernadero del jardín en un estudio de música. Una consola de ocho pistas, grandes altavoces que incluían toboganes especiales para subsónicos, un *sampler*, un magnífico teclado. Raúl Alemán y yo nos hicimos amigos, y él aceptó participar en la aventura de *Tierra de extracción* cuando, tiempo después, le propuse producir la música de la novela. Para imbricar música y literatura, había fragmentado las piezas en varias partes, entre dos y cinco, con el propósito de que cada sección estuviera en un capítulo diferente con arreglos distintos. Raúl y yo nos encerramos algunas noches a hacer primeras tomas de las canciones: mi guitarra y mi voz sobre un metrónomo. Duplicamos cada canción en un casete. Hicimos una lista con el nombre de los músicos o bandas que creíamos que aportarían algo. Yo me encargué de contactarles y hacerles la propuesta: hacer una versión de mis canciones, a partir de la lectura de capítulos escogidos de la novela. Tendrían suficiente tiempo para preparar sus arreglos y grabar en el estudio de Raúl. Del sótano de un macroedificio de la urbanización El Marqués, donde ensayaba Slam Ballet, hasta las alturas de la terraza descubierta de Daniel Armand, líder de Pax. Fueron largas noches de música. En paralelo, otra amiga me presentó a un amigo suyo que dirigía una página web que se había convertido en un sitio de

encuentro para los pornófilos caraqueños. Le hablé de mi proyecto. Javier Muñoz me habló de un programa, Director, y quiso participar en la obra. Con él pasé muchas horas observando y analizando páginas web, mientras intentábamos hacernos con una copia del *software* de Macromedia, demasiado caro para nosotros.

La parte textual de *Tierra de extracción* avanzaba y terminé de revisarla más o menos al mismo tiempo en que los músicos concretaban su participación y Javier se hacía en el mercado negro con una versión educativa de Director, que pagamos a medias. Con una visión más clara de lo que tenía que ser una obra multimedia, pero aún apegado a la tradición del papel, renuncié a mi empleo en la revista y me encerré en casa de mi madre a trabajar. En la búsqueda de que la obra contuviera múltiples puntos de vista, cursé invitación a escritores, académicos y periodistas para que aportaran escritos puntuales que funcionarían como hipertextos. Un folio que se escribiría a partir de algún capítulo o idea. "¿Me estás pidiendo que te escriba un pie de página?", me preguntó un reputado historiador. Otro académico me recomendó buscar colaboradores "entre gente de mi edad". Aunque llegaron algunos textos, los deseché pronto.

También comencé a buscar materiales visuales. Llamé a todos aquellos artistas que me parecían interesantes y cuyo teléfono conseguí con mañas periodísticas. La lista no era larga. Pero los artistas, reconocidos o no, jóvenes o no, no fueron tan generosos como los músicos. No había dinero para financiar ninguna de las colaboraciones. De los que artistas solo aceptaron dos, ambos padres de compañeros de estudios que hacía bastante tiempo no veía. Manuel Gallardo, cuyo hijo era uno de mis mejores amigos desde que compartimos habitación en la residencia de estudiantes del Instituto de Tecnología Marina; y Ramón León, cuyo hijo había sido uno de mis amigos de la escuela primaria. En realidad, cuando hablé con el maestro León por teléfono, llamaba a su hijo, que diseñaba e ilustraba. Como tenían el mismo nombre, el padre me dijo que él era Ramón León y yo, pensando que hablaba con mi antiguo compañero, le conté todo el proyecto y lo que quería que hiciera: que leyera algunos pasajes escogidos de la obra y pintara lo que se le ocurriera. Aún recuerdo sus palabras: "Creo que tú querías

hablar con mi hijo, que vive fuera del país. Pero a mí el proyecto me gusta. ¿Por qué no pasas por mi casa?"

Hice un trabajo similar con la fotografía: llamé a amigos fotógrafos. Dos de ellos accedieron a abrir su archivo y dejar que escarbara allí para escoger las imágenes que creyera que contaban una historia paralela a mi obra: Humberto Mayol, con quien hacía reportajes *free lance* para uno de los principales periódicos de Venezuela, y Edgar Galíndez, con quien había trabajado en la revista de viajes. Recurrí también a dos importantes archivos, cuyos albaceas cedieron los derechos de publicación, el de la Shell en manos del Centro de Investigación de la Comunicación, de la Universidad Católica Andrés Bello (CIC-UCAB), dirigido por Caroline de Oteyza, y el de la Fundación Andrés Mata que contiene el fondo del diario *El Universal*, gestionado por Luli Delgado. Así conseguí visiones y testimonios de Venezuela desde comienzos del siglo XX –el tiempo más remoto de la novela– hasta finales de siglo –cuando terminaba la trama si hubiera sido escrita en una secuencia temporal–. Afortunadamente para el resultado final, la novela había sido escrita bajo la influencia de Faulkner, Rulfo y Cortázar, estaba estructurada en sesenta y siete eslabones-capítulos, y las tramas y sus tiempos se mezclaban y forzaban a armar un puzzle[2]. Esa primera versión tenía algo más de cien páginas al tamaño de las letras verdes de mi pantalla, impresas en ese papel que tenía los bordes agujereados para calzar en el rodillo de la impresora. En un diseño de Times New Roman 12 puntos a doble espacio es probable que el total superara las doscientas páginas.

La obra tiene cinco tramas, que transcurren desde 1914 hasta finales de los noventa (tres generaciones), en Menegrande (lugar donde estalló el primer pozo petrolero de importancia comercial en Venezuela) o alrededores: 1) Jonás Valleterno trabaja con la transnacional que descubrirá el pozo y, antes de morir, le encarga a su hijo que busque a su antiguo amor. Israel Valleterno busca a Mercedes

2. Para más información sobre *Tierra de extracción*, se puede consultar el artículo de Tea Pitman "What's Latin American about Latin American Hypermedia Narratives?", en http://www.einaudi.cornell.edu/latinamerica/academics/hybrid_pitman.asp.

para cumplir el encargo de su padre moribundo; 2) Lucelena engaña a su marido, poderoso hacendado, con un desconocido que se parece al galán de la telenovela. El marido sale en su búsqueda y una confusión (haber identificado al galán en la telenovela de otro canal) le lleva a perseguir a Israel; 3) Ya adulto, el hijo de esta pareja trabaja a favor de los intereses de la petrolera y el gobierno y corrompe o coacciona a quienes protestan; 4) Matías Gracia huye de Caracas y conoce a Miriam Fuentellana, que ha finalizado una huida similar y ha regresado a su pueblo; y 5) La breve historia del seductor cuya máxima aspiración es ser una estatua. Desde el inicio, la idea era que cada una de estas tramas se sostuviera sobre diversos lenguajes artísticos, que, en el espacio de la pantalla, compusieran distintos e independientes planos narrativos, superpuestos y combinatorios.

Cuando Gallardo y León me entregaron sus obras, originales que prometí devolver después de digitalizarlos, cosa que hice puntual, y había recopilado las fotografías que almacené en disquetes 3½, llegó el momento de elaborar planos y mapas. Mi madre permitió que colonizara el suelo de su salón con papeles y que la vasta mesa del comedor me sirviera de escritorio. Decidía, a veces con la cabeza rozando el techo y otras sentado en el piso, qué capítulo podía ir con qué imagen; qué canción acompañaba a qué personaje en cuál momento; cuándo una imagen aportaba y cuándo un texto debía ir solo. Comenzaba a incursionar, sin demasiadas bases teóricas, en la retórica multimedia. Para entonces, Javier se había retirado del proyecto. Yo proseguía sin haber visto jamás pruebas en pantalla. La grabación de las canciones se hacía con altibajos. Raúl había consolidado su proyecto Ojo Fatuo y se había convertido en el gurú del movimiento *rave* de Venezuela. Teníamos piezas magistrales que habían arreglado y grabado Jorge Ramírez, Slam Ballet, Daniel Armand y Culto Oculto[3], pero otras agrupaciones no habían cumplido con los plazos. Después de varias semanas sin vernos, Raúl y yo tomamos una decisión: terminar el proyecto con lo que tuviéramos a mano. Es decir, nosotros asumiría-

3. Además de escucharse en la novela multimedia, ahora las canciones están disponibles en una secuencia bautizada como "Novela cantada para Internet", en http://www.domenicochiappe.com/pg_d_7a.html

mos las canciones. Raúl comenzó a interpretar y componer encima de las primeras tomas que ya teníamos, con una sola condición: él trabajaba en el proyecto mientras yo estuviera en el estudio. Hernán Quintero cantó sobre esos arreglos en un par de canciones lentas y Frank Cordido llegó con su guitarra y distorsionador para encargarse de la más rápida de todas. Desechamos un par de piezas y otras se perdieron antes de remasterizarlas para la versión final de la novela. Nada de esto se documentó. No existen fotografías ni filmaciones de las sesiones que transcurrieron entre 1996 y 1997. Ni siquiera estoy seguro que hayamos comenzado a grabar en 1996. Es probable que termináramos en 1998. Tampoco existen las primeras versiones de los mapas y planos que elaboré en papel. Existe la última versión, escrita y pintada casi sin tachaduras, ordenada, entendible. Ciento cincuenta y seis páginas de textos y dibujos, donde se perfilan dos mapas de navegación, uno por tramas y otro por canciones, y diversas rutas de lectura en cada una de estas propuestas. Hay otros planos con la disposición de los botones y del texto en pantalla y, por cada capítulo, un boceto de cómo interactuarían los elementos entre sí.

Un par de años después seguía sin trasladar la obra a la pantalla. Caroline de Oteyza me ofreció desarrollar la obra en el CIC-UCAB. Sin embargo, allí no podría contar con el equipo técnico y tendría que abocarme a aprender el lenguaje de html y el programa Director; al mismo tiempo, una gran empresa proveedora de Internet se interesó por el proyecto: en la primera reunión, me ofreció programarlo y colgarlo por capítulos en su *site*. Fijamos una segunda vista para cerrar el trato. No acudí. Acepté el ofrecimiento de la universidad, aunque era incierta la posibilidad de recibir una contraprestación como investigador adscrito. En pocos días comprendí que si aprendía a programar, mi ambición creativa se vería limitada por mi capacidad informática. Que no haría lo que imaginaba sino lo que pudiera. Esta certeza me ha acompañado siempre desde entonces. Cuando la facultad denegó la partida presupuestaria que se solicitaba para mi sueldo, sentí alivio y volví a ganarme la vida en las lides periodísticas.

Finalicé la concepción de la obra multimedia cuando ya trabajaba en una revista de actualidad, recién fundada. Durante varios meses

busqué un programador que quisiera entrar en el proyecto. Una mañana mi padre me preguntó cuánto podía costar contratar a un informático. Pregunté a Marivit López, que trabajaba en el CIC-UCAB. Ella lo haría por un millón de bolívares (2.000 dólares al tipo de cambio de la época) y me advirtió que tendría que contratar también a un diseñador. Para entonces yo escribía en el cuerpo de investigación de un diario. Una redactora me recomendó a una diseñadora gráfica. Su tarifa era de otro millón. Mi padre puso el talonario sobre la mesa. Al fin, *Tierra de extracción* se trasladaba a la pantalla. No sé cuántos meses después, a finales de 1999, terminamos la versión 1.0 y la editamos en CD-ROM. La mostré a dos personas: Caroline de Oteyza y Andreas Meier, fundador del laboratorio multimedia de la Universidad Simón Bolívar. Caroline ideó un seminario, de tres sesiones, una por semana. En cada sesión participaron creadores, agentes del mercado (editores, críticos) y académicos. Se tituló "Los desafíos de la escritura multimedia"[4] y, al término, se editó un libro con los artículos teóricos. Esta versión de la novela multimedia se distribuyó en librerías. Los libreros no supieron dónde colocar un CD. Desde luego, no en los mostradores, tampoco en los anaqueles. Su lugar terminó siendo, sin excepción, detrás de la caja registradora. Las ventas fueron realmente exiguas, quizás nulas. Emigré a España antes de cobrar los centavos o recuperar las devoluciones.

La aventura de la versión 2.0 había comenzado antes del congreso en la UCAB, cuando Andreas Meier me dijo que quería trabajar con *Tierra de extracción* durante el año sabático que tomaría en Inglaterra. Ya habíamos sostenido algunos, pocos, debates sobre la narrativa en pantalla en mis visitas a su laboratorio. Me gustaban sus ideas y le entregué todo el material en bruto y mis planos. Con la versión 1.0 terminada, yo había navegado por la obra, y aprendido qué quería y algunas claves de cómo hacerlo. Andreas me brindaba una segunda oportunidad. Le otorgué plena libertad y reescribí la novela. Fue la primera de muchas ediciones que sucedieron desde entonces. Decidimos invitar a otros artistas y fotógrafos. Sin embargo, desestimamos todo

4. El prólogo al libro *Desafíos de la escritura multimedia* de Caroline de Oteyza puede leerse en: http://www.ucab.edu.ve/tl_files/CIC/recursos/ciclibro4.pdf

este material nuevo cuando intentamos hacer que comulgaran con el lenguaje ya establecido en la obra y con el concepto que habíamos definido. Solo sumamos las fotografías de Pedro Ruiz, con quien yo había trabajado en un par de periódicos, y la voz de la actriz Rebeca Alemán, que sustituyó algunos pasajes textuales. Andreas decidió mantener mis propias fotografías, que formaban parte sustancial de la retórica visual de la primera versión, y comenzó a dibujar con técnicas digitales ilustraciones que no pocas veces se fusionaban en el diseño. Cuando Andreas me envió los primeros capítulos reinterpretados, me pidió que participara más. Yo le pedí que se incluyera como coautor en la portadilla. Comenzamos una intensa comunicación por correo electrónico[5] aunque los capítulos viajaban en CD, debido a que no teníamos aún la manera de trasladar archivos de varios megas por Internet. Nos vimos cara a cara muy pocas veces, porque cuando yo volé a Madrid, él regresó a Caracas y después se estableció en Brighton. Ahora que ha pasado tanto tiempo, creo que la estrategia de Andreas consistió en explorar en mis intenciones literarias y artísticas, y confrontarme. Confrontarme con él y con mis propias ideas. Nunca me reveló sus conclusiones pero podía observarlas en la manera en que se iba transformando la obra. Yo quería narrar. Andreas quería hacer una obra de arte total. Uno convenció al otro y hubo momentos en que los roles se invirtieron porque *Tierra de extracción* exigía cada vez más horas. Era una obra larga: casi setenta eslabones de muchas pantallas cada una, y cada pantalla era un *net-art*. En una visita de Andreas a Madrid, instaló la matriz de la obra en mi ordenador y me enseñó lo básico para modificar los capítulos. Yo comencé a rehacer la novela otra vez. Para entonces ya comenzaba a escribir con la exactitud que perseguía y que antes no sabía alcanzar. Durante dos años me había dedicado a pulir mi manera de contar. Me acercaba a la poética con la que quería narrar. En este proceso último de relectura y edición modifiqué incontables frases. El texto

5. Uno de los últimos intercambios epistolares están recogidos en el artículo "Herramientas para no perderse en el laberinto", en *Cuadernos de Literatura. Narrativa Digital*, Universidad Javeriana de Bogotá, XII, 23, julio-diciembre de 2007 (http://www.domenicochiappe.com/pg_d_3h.html).

se redujo a la tercera parte. Desaparecieron cuatro capítulos, cuya existencia individual no se justificaba. Escribía por primera vez para la pantalla, donde la palabra escrita flotaba y perdía su preeminencia sobre el resto de lenguajes.

Expusimos una versión corta en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, publicamos cinco capítulos en la versión digital de la revista *Telos* y realicé una puesta en escena en el Festival 2005 Poetas x Km2, junto al cantante El Hombre Delgado y la actriz Elvira Velasco. La actuación se grabó y una de las canciones se incluyó en la v. 2.0. De las reuniones con Andreas surgieron las formas que determinaron la obra, como la utilización de los cuatro márgenes para hacer diferentes tipos de navegación. Elaboré varios cuadros nuevos con el itinerario al que conducía cada una de las flechas en cada una de las pantallas, o la secuencia impuesta por el devenir de los personajes principales. De las cartas salían ideas concretas para cada capítulo. El intercambio epistolar duró seis años. En algún momento de 2006 decidimos cerrar la obra con el año. La colgaríamos en 2007 y no la tocaríamos más. Había muchas ideas por desarrollar, algún material que no se utilizó. Pero lo que nos motivaba en el fondo, forzar nuestra creatividad para innovar en el lenguaje, había llegado a un punto muerto. La versión 2.0 se alojó en el ciberespacio sin aspaviento[6]. Que una obra literaria sea leída de manera ininterrumpida durante diez años y sea de interés para su estudio en universidades recompensa el esfuerzo. Andreas y yo volvimos a trabajar en *Tierra de extracción* a comienzos de 2010, cuando Electronic Literature Organization (ELO) la seleccionó para su compilación ELC2. La obra vivía en el límite de la obsolescencia porque la estructura de programación funcionaba con dificultad en los sistemas operativos de Microsoft y no servía en los de Mac ni en Linux, un requerimiento de ELO. Andreas reprogramó la obra. Para él cada modificación podía contarse como una nueva versión, aunque la apariencia y la narrativa quedaran intactas. Con cada cambio, me

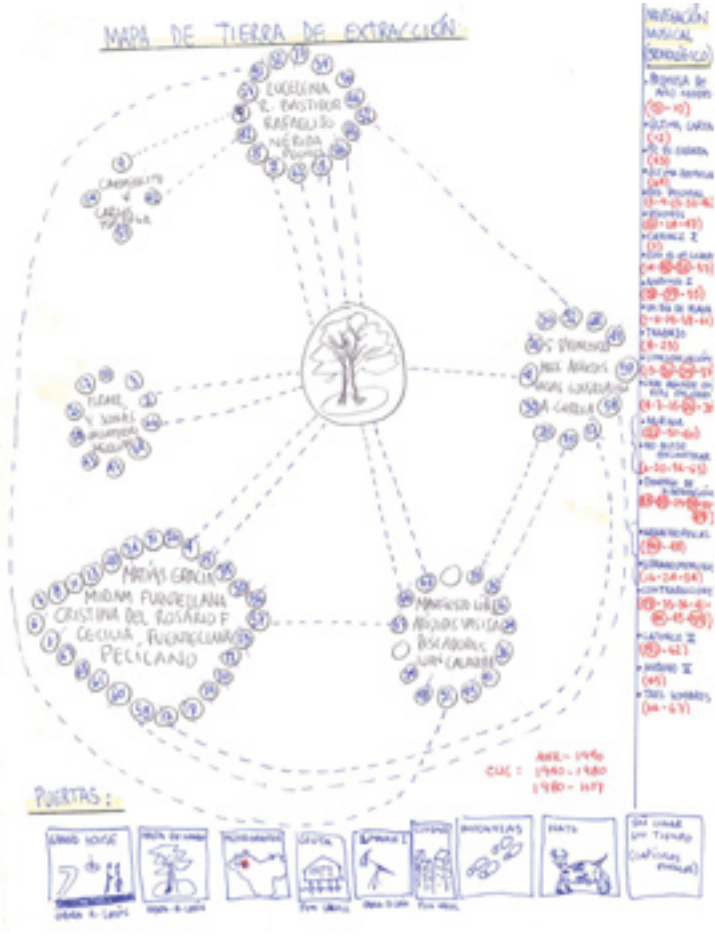
6. Desde el 1 de enero de 2007 *Tierra de extracción* ha sido visible en la web de Andreas Meier en http://www.newmedios.com/tierra/; y desde 2009 en http://www.domenicochiappe.com/pg_d_2a.html y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

enviaba los archivos: todo el texto sufría y yo debía editarlo de manera manual. De memoria y sin mover las líneas para no tener que reubicar los enlaces. Al final él quería rebautizarla como una versión cercana al número 50. Transamos en llamarla *Tierra de extracción v.4.0*.

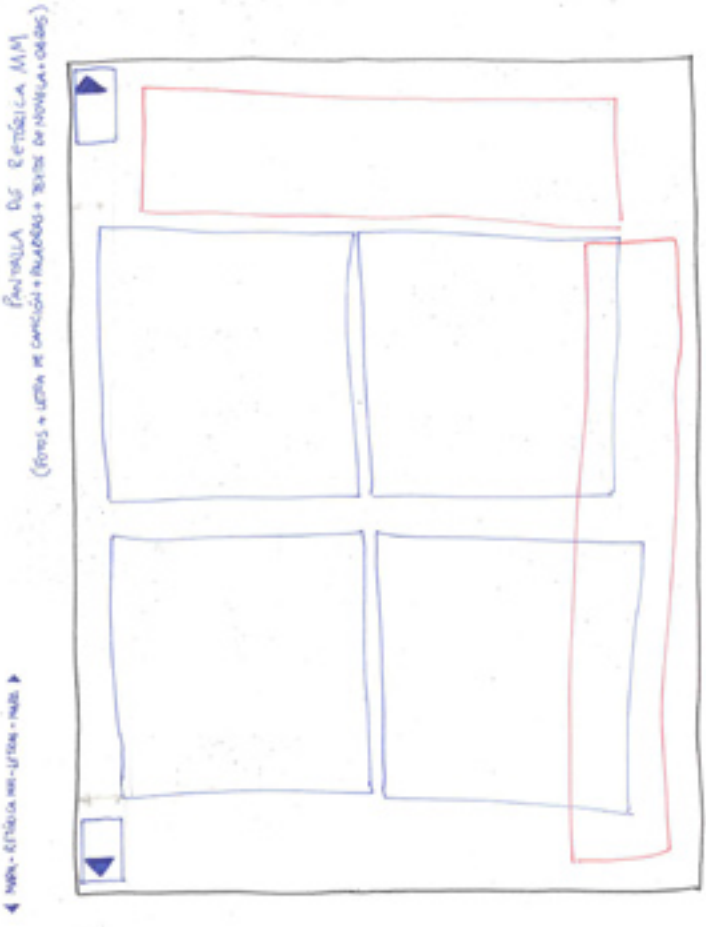
De este reencuentro y de alguna correspondencia posterior, Andreas desarrolló en solitario una nueva idea, que considero un final digno para esta historia: programar un sistema abierto a partir de la retórica de *Tierra de extracción*. Un programa, llamado "showto"[7], que permite que el usuario cree su obra multimedia sustituyendo los contenidos preexistentes en las plantillas, basadas en un capítulo genérico de la obra. Se mantiene la base del guion (posibilidad de navegar de forma diacrónica y sincrónica y la secuencia de pantallas por capítulos) y el diseño gráfico. Es una estructura abierta, ideada para la descarga libre del *software*. De alguna manera, los años de debates y disquisiciones que hicieron posible *Tierra de extracción* quedan ahora en manos del lector, para su aprovechamiento o distorsión. La obra vive más allá de sí misma.

7. La versión beta de este programa no había sido expuesta al público en general al cierre de este artículo (diciembre de 2010).

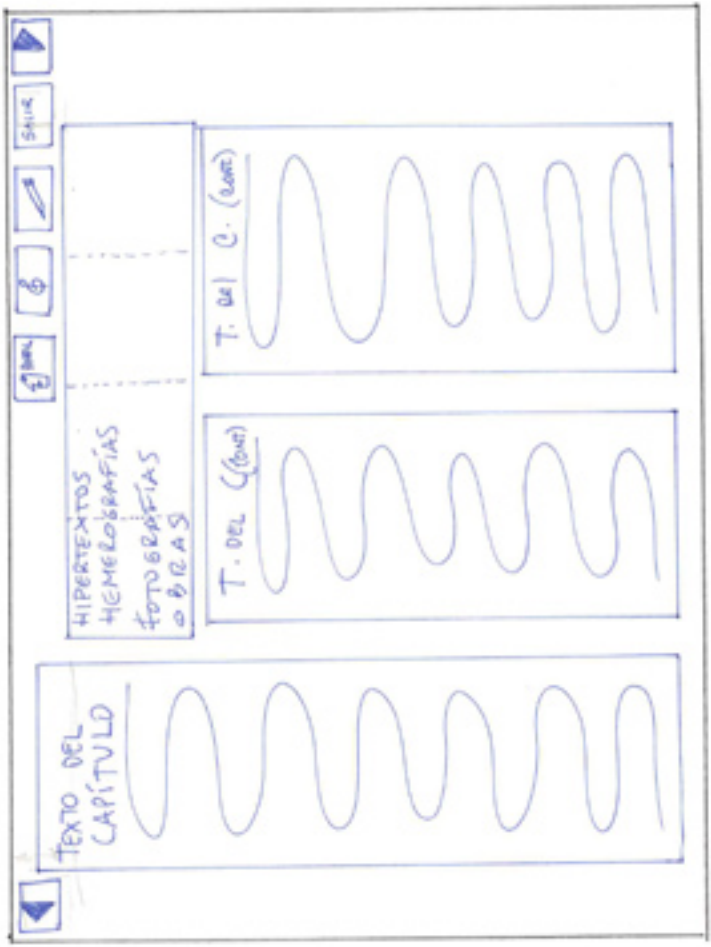
Tierra de Extracción. Boceto de mapa de navegación, con varias opciones de lectura. En medio, el árbol de mango que rompe la temporalidad en la obra, y alrededor los nombres de los personajes, para seguir sus tramas. En el margen, recuadros que llevan a localizaciones donde ocurren hechos de la novela.



Tierra de Extracción. Boceto más completo con tres tipos de navegación muy definidas: por “Tramas”, donde a los nombres de los personajes les rodea el número del capítulo en que aparecen; “Musical”, en el que se enhebran las canciones; y “Puertas”, para que el lector “vea” desde nueve lugares.



Boceto “Pantalla de retórica multimedia”, con barras de navegación y de división de la pantalla.



Boceto con botones y disposición de texto en pantalla. Se intentaba rapidez de la lectura, ubicando el texto en sitios de la pantalla, adonde llegar con menos movimiento del ojo.

"Retórica multimedia" del capítulo "Autobús". Arriba, el croquis de la pantalla. Abajo, listado de obras para utilizar.

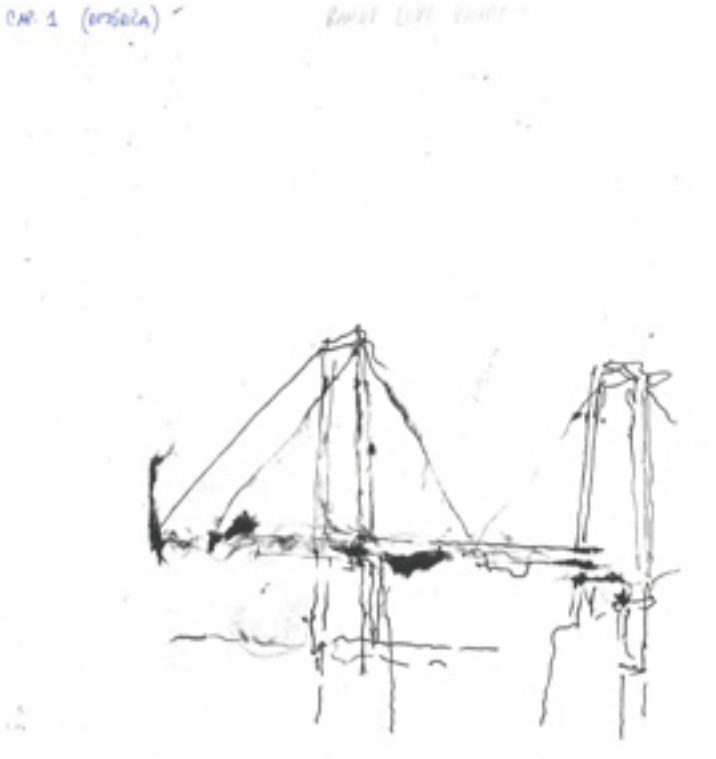
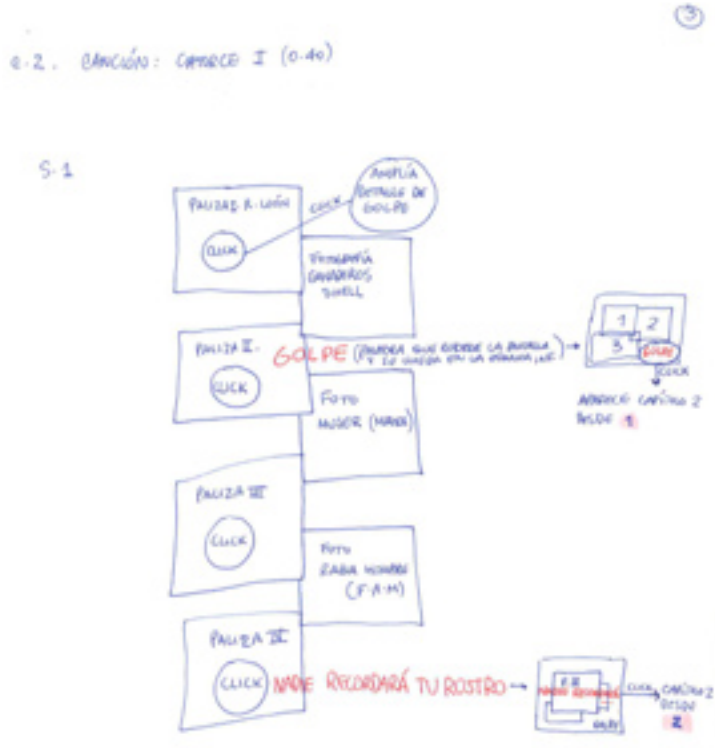


Ilustración de Ramón León, propuesta como anclaje y referencia para el resto de obras que aparecerán en la retórica multimedia del capítulo “Autobús”.



Retórica multimedia para el capítulo “Golpe”. Las palabras aisladas tienen un uso similar al de las imágenes.

Carlos Tortuga volvió unos meses después a Menegrande. Buscaba a Lucelena. Vagó sin rumbo por el pueblo y visitó a la gente de las oficinas donde vivió en sus pasantías, sin saber de qué hablarles. Las conversaciones se perdieron en agraciar anécdotas, fingiendo extrañar. Indagó, pero nadie supo nada de ella. Una noche se sentó sobre el puente de la principal, aburrido, esperando para acercarse por la Gran Casa. La noche estaba estática, como el vaho tibio de un cadáver, nada se agitaba y daba la impresión de que el mundo había detenido el ritmo para helar su piel, a pesar de la alta temperatura que se metía en los pulmones a cada inspiración. Alguien se sentó a su lado:

- La perdiste para siempre -le dijo y, después de un silencio, continuó-. En realidad, nunca fue tuya. Algo que no es la vida de ustedes está de por medio. Otra vida, inocente.

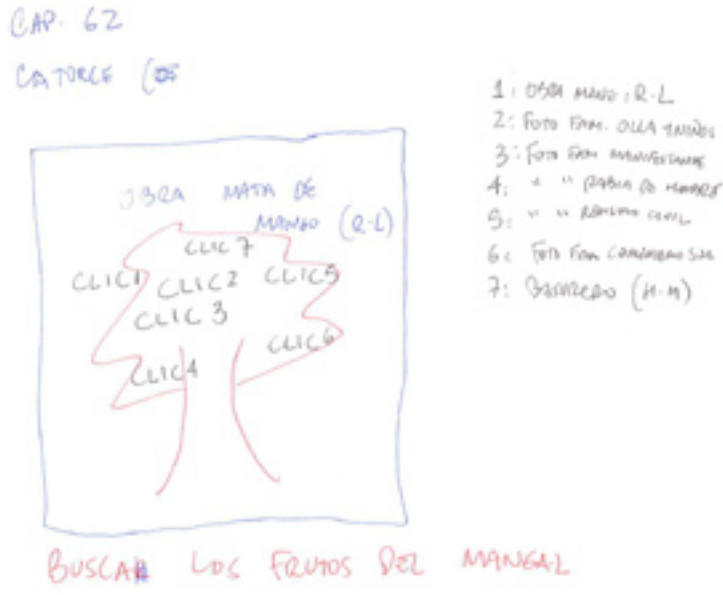
Tortuga no miró a quién le hablaba. La monótona voz de mujer siguió:

- Veo en el viento unos ojos tristes, que miran la penumbra. Ya no espera nada. Te evoca, pero no es a ti, sino a quien lleva en su vientre. Nada tienes que hacer aquí, porque nada volverá a ser como ayer. Nada, ni siquiera el recuerdo, vuelve incólume.

Carlos Tortuga se levantó, aún sin mirar a quien le había hablado, y se alejó empujado por el viento que comenzó a soplar. Nunca más pisó la tierra del mene.

Texto sin diseño en pantalla.

Retórica multimedia de la v.1.0, cuando los capítulos no se identificaban con palabras sino con números.



Boceto de interacción lúdica. “Busca los frutos del mangal” serviría como reclamo a una especie de videojuego que abriría, según la elección del lector, cada trama.

Interfaz para acceder a otros capítulos desde la retórica multimedia.

Sentado en la mecedora del corredor pasaba la tarde Bastidor. No hacía otra cosa desde hacía años. Con el hijo ido se fueron también las ganas de trabajar el hato. Ya estaba vendido. Nada más tenía que morirse. Y, mientras tanto, espantaba las moscas que revoloteaban por su rostro, sin mirarlas, porque ya no veía más que en su memoria: Al chico le bajó la papera y temo que no pueda tener hijos, dijo el doctor y él lo escuchó escondido tras la puerta, desobedeciendo, como tantas veces, la orden de no levantarse de la cama; ay, Lucelena, me lo diste todo, incluso el gozo de matar a aquel infeliz. Buscaba a Mercedes Casas y por fin te encuentro; sé que ya leíste las cartas que te escribió mi padre y con él te voy a llevar ahora que dejé a la sombra del mangal a Manifiesto López; casi se salva de penar alrededor del árbol, pero el tiro que verdaderamente lo mató se lo dieron recostado en el tronco. Su asesino tenía algo en las pupilas: el recuerdo de una mujer muerta sin haber querido parir. ¡Hay que tumbar esa puerta ya, aunque se rompan los huesos de las manos!, gritó el marido; la fuerza de los hombres mermó al rato, pero Bastidor golpeó con bríos sobrehumanos, mientras el hijo miraba y los obreros se turnaban para ayudar; observó cómo los golpes abrieron un hueco en la puerta de hierro y, cuando giraron el picaporte, ~~a los dos cuerpos que~~ se podrían pacientemente, como si esperaran que alguien llegara. Soy el hijo de Jonás Valleterno, señora, y la buscaba porque en la tumba de mi padre prometí que no descansaría hasta encontrarla, aunque fuera en un lugar como Menegrande. Para allá vamos, actorcito; amárralo del carro que vamos a la Subidita del Muerto. ¡Jonás, qué te están haciendo!, gritó la ~~comadrona~~ por un presentimiento. No era él, señora, era yo quien moría al pie de su casa, sin poder cumplir mi promesa, sin poder saciar la nostalgia de mi padre. ¡Qué manera de extrañarte, Lucelena! Y a pesar de no tener tiempo para crear la costumbre de necesitarnos, esta casa quedó desierta con tu partida. En penumbra, como el alma de tu hijo, que ocultó su desamparo con el odio; ¡qué me queda si no temen de mi miedo, madre mía! Morir con la tranquilidad de ver florecer el esfuerzo de la lucha. ¡Tu sangre alimentará la infertilidad de este tallo, revolucionario! Afortunadamente, todas las demás matas de mangos que he conocido dan frutos, doña Mercedes. Una cosa hay que hacer antes de irnos: yo te voy a llevar a que visites a ese señor. La mecedora estaba inmóvil. Dormía Bastidor. La vieja lo despertó: era inocente, le dijo, aquí está conmigo; mire bien sus ojos, porque él nunca conoció a su mujer. Y dónde está ella, que no llega a buscarme, suplicó el hombre. Acompaña a su hijo, señor, porque la soberbia de usted nunca será perdonada.

Texto sin diseño de la primera versión de *Tierra de Extracción*.

SOBRE LA POESÍA FLUIDA

Eugenio Tisselli[*]

1. La condensación es el proceso químico a través del cual los átomos / moléculas de un elemento o compuesto en estado gaseoso cambian su fase de agregación para pasar a un estado líquido. Durante la condensación, la energía cinética de los átomos / moléculas se reduce debido a su desaceleración, producida por enfriamiento. Como consecuencia, los elementos dispersos se unen, ya que la atracción entre estos, un enlace invisible, prevalece y, a causa de su agregación, se hacen visibles. Las pequeñas gotas formadas por la condensación de un gas invisible parecen surgir de la nada. La súbita masa que las moléculas apiñadas adquieren, las hace vulnerables a fuerzas que estaban latentes o eran demasiado débiles como para afectarlas en su estado previo, como por ejemplo la fuerza de la gravedad, que hará que las gotas resbalen hacia abajo por una superficie lisa, dejando un rastro líquido tras de sí.

* Eugenio Tisselli (Ciudad de México, 1972) es programador y artista digital. Su trabajo involucra el texto entendido como material plástico, partiendo siempre desde el código informático como herramienta y medio de expresión. Ha publicado en papel los libros de poesía *Cuna bajo tierra/Rompedemonio* (Solar, México, 2004) y *El drama del lavaplatos* (Delirio, Salamanca, 2010). Su trabajo está disponible en http://motorhueso.net.

2. La destilación, un proceso de purificación usado desde tiempos antiguos por vinicultores y alquimistas, es posible gracias a la evaporación y la condensación. En la destilación, un líquido mezclado con materia sólida se hierve para separar su parte volátil de la sólida. Posteriormente, el vapor se enfría en receptáculos especiales: una serie de tubos serpentinos. En estos tubos, el vapor finalmente se condensa, obteniendo así un líquido puro.

3. Internet es un medio basado en texto. No quiero decir con esto que sea solamente textual, sino que fundamentalmente está hecho de texto. La World Wide Web está, de hecho, construida a partir del concepto de hipertexto: una red de textos fragmentados y entretejidos por medio de enlaces explícitos que canalizan las relaciones potencialmente ilimitadas que pueden existir entre los fragmentos. Los propios enlaces están hechos de texto, y están escritos en el lenguaje HTML.

Al escribir en la Red, la sensación de estar soltando una gota de agua en un vasto océano adquiere proporciones físicas, transformando la propia manera en la que escritor escribe. De hecho, la mayoría de los escritores actualmente parecen contenerse para evitar que el océano crezca: no producen nuevos textos, sino más bien apuntan (enlazan) hacia las escrituras de otros. Podemos ver esta forma de enlace-escritura como la transferencia de un fluido a través de una red de canales compleja y dinámica. Una red de escritura fluida se crea así, al trazar caminos textuales visibles entre ideas que, de otra manera, posiblemente permanecerían desconectadas. En su estado "natural", la Red no es un océano, sino una nube.

4. *Cloud computing*, término que podría traducirse como "Computación en nube", es un concepto más bien nebuloso según el cual la World Wide Web se irá convirtiendo en una plataforma en la cual no solamente la información, sino también servicios y aplicaciones estarán inmediatamente disponibles, como si surgieran de un espacio nebular indefinido. Los usuarios dependerán menos del *software* instalado en sus ordenadores, y más en cualquier aplicación que se encuentre a su alcance en línea. A pesar de la posibilidad de que *cloud computing* no sea más que un término de moda, propenso a vaporizarse repentinamente, nos sugiere una interesante imagen de

lo que la Red ya comienza a ser: una masa brumosa de fragmentos de información vagamente relacionados entre sí y, de forma importante, herramientas tales como traductores automáticos, diccionarios, tesauros o procesadores de texto.

5. ¿Existen enlaces potenciales y no explícitos entre los textos existentes en la World Wide Web? Si pensamos en la estructura del lenguaje humano como una máquina relacional, organizada siguiendo diferentes relaciones lingüísticas ya establecidas, la respuesta es afirmativa: además de la existencia explícita de hiperenlaces en los documentos de hipertexto, es posible asociar textos a través de dichas relaciones. Sin embargo, la materialización de tales enlaces inmanentes no puede depender solamente del hipertexto, ya que necesitan de procesos de análisis y transformación específicos para ser revelados. Las "moléculas textuales", aparentemente sueltas y dispersas, necesitan sufrir un proceso de condensación para poderse unir formando una pequeña gota. Estas moléculas textuales, que son el constituyente principal de la World Wide Web, pueden ser manipuladas, unidas y llevadas desde sus localidades remotas hasta un ordenador destinatario a través de distintas operaciones: un proceso que puede asimilarse al de la condensación. Por ejemplo, las moléculas de texto pueden ser extraídas desde documentos de hipertexto distantes o bases de datos y traducidas a otras lenguas usando servicios de traducción en línea; las palabras pueden sustituirse por otras pertenecientes al mismo campo semántico, y así sucesivamente, con el fin de juntar moléculas previamente dispersas en pequeñas "perlas líquidas" de texto transformado: un cambio de estado poético. Para ilustrar esta idea, me enfocaré en dos tipos de relaciones lingüísticas relevantes para el trabajo presentado aquí, "Poesía Asistida por Computadora": la sinonimia[1] y la traducción.

1. Un sinónimo es una palabra que tiene el mismo o casi el mismo significado que otra u otras palabras en un idioma. En realidad se debería utilizar el término "campo semántico", más preciso y refinado, para describir palabras que pertenecen a un mismo grupo debido a la afinidad de sus significados, se prefiere aquí "sinonimia" simplemente por su usabilidad.

6. "Poesía Asistida por Computadora" (PAC) es una aplicación en línea[2], programada en lenguaje PHP[3], y definida como "una herramienta para poetas bloqueados". PAC permite al escritor introducir una frase y obtener como resultado una versión transformada de esta. Las palabras de esta nueva frase serán distintas a las originales, sin embargo, pertenecerán a los mismos campos semánticos. El escritor podrá, entonces, modificar la frase resultante y pedir una nueva transformación, comenzando así un proceso potencialmente sin fin. Es precisamente este bucle de retroalimentación, en el que la aportación del escritor humano es un elemento fundamental, lo que diferencia PAC de otras herramientas de escritura algorítmica, como los generadores de frases basados puramente en cálculos aleatorios o técnicas combinatorias. PAC no contiene un algoritmo con "inteligencia lingüística", y tampoco depende de bancos de palabras o frases almacenados localmente. Lo que PAC hace, imitando a muchas de las aplicaciones de la llamada Web 2.0, es presentar sugerencias al escritor: "si has escrito la frase A, tal vez te interese la frase transformada B".

PAC funciona de la siguiente manera:

1. El escritor introduce una frase en el campo de entrada de la página de la aplicación. Por ejemplo, "yo amo el lenguaje". Deberá entonces oprimir el botón con la etiqueta "Sacudir" para transformar la frase completa. Alternativamente, se pueden transformar palabras individualmente, haciendo *click* sobre ellas.
2. PAC traduce la frase del español al inglés.
3. La aplicación separa las palabras de la frase traducida, e intenta encontrar un sinónimo para cada una de ellas. En el ejemplo anterior, la palabra "anhelando" se obtiene como sinónimo de "yo amo", y "fraseo" como sinónimo de "lenguaje". El artículo "el" se deja tal cual.

---

2. http://motorhueso.net/pac

3. PHP (Hypertext Preprocessor) es un lenguaje de *scripting* que se ejecuta en un servidor web, utilizado principalmente para la creación de páginas web dinámicas. http://www.php.net

4. La frase es reconstruida, uniendo los sinónimos propuestos y las palabras que no han cambiado.
5. La frase se traduce de vuelta al español.
6. Después de algunos segundos, el resultado se muestra en la página. En este caso, el escritor verá "anhelando el fraseo".

Llegado a este punto, el escritor puede introducir ajustes manuales en la frase transformada, por ejemplo "anhelando 'tu' fraseo", oprimir el botón "Retocar", y solicitar una nueva transformación. PAC podría responder con algo como "añore su fórmula".

El paso número 3 requiere de una explicación más detallada. Tal como lo describí anteriormente, PAC no tiene una base de datos de sinónimos predefinida sino que hace consultas a un servidor remoto, enviando una palabra original y recibiendo como respuesta una lista de resultados posibles, si es que se han encontrado. Más específicamente, PAC envía una petición al servidor web thesaurus.reference.com, formada de la siguiente manera:

http://thesaurus.reference.com/search?q=???, donde "???" es la palabra para la cual se desea obtener un sinónimo.

Debido a que la página de resultados que dicho servidor genera no está disponible en algún formato legible algorítmicamente, como XML[4] o JSON[5], PAC utiliza una técnica llamada *screen scraping* para obtener los sinónimos. En resumen, esta técnica puede ser descrita como una manera primaria de interpretar el código de una página web, en la cual los datos deseados se extraen "manualmente" de entre las etiquetas HTML que los rodean[6]. El resultado de esta operación será

---

4. XML (Extensible Markup Language) es una serie de etiquetas definidas por el usuario para codificar documentos electrónicos de estructura jerárquica. El XML permite hacer que la información sea legible por una máquina, y por lo tanto facilita el intercambio automatizado de contenido entre páginas web.

5. JSON (JavaScript Object Notation) es un formato de intercambio de datos orientado a la legibilidad automatizada.

6. El proceso llamado "Screen scraping" involucra una serie de pasos: 1. Identificar el área precisa, entre las etiquetas de un documento HTML, en la que se encuentran los datos a ser extraídos. 2. Aislar el área identificada del resto del documento. 3. Eliminar las etiquetas HTML de dicho fragmento.

Por ejemplo, la página de resultados del servidor de sinónimos contendrá las palabras codificadas de la siguiente manera:

una lista de sinónimos o, más precisamente, un conjunto de palabras pertenecientes al mismo campo semántico de la palabra original. Una vez teniendo esta lista, PAC elegirá una de estas palabras aleatoriamente. Si no se encontraron sinónimos para alguna palabra, esta se preserva. Además, las palabras con menos de tres letras no se toman en cuenta para la búsqueda de sinónimos. La razón por la cual la frase se traduce del español al inglés y viceversa en los pasos 2 y 5, respectivamente, es que el servidor de sinónimos antes mencionado funciona exclusivamente con palabras en inglés. Estas traducciones se realizan haciendo peticiones a un servicio remoto, ets.freetranslation.com, y se hacen de la siguiente manera:

Del español al inglés: http://ets.freetranslation.com/?srctext=???&language=Spanish/English&sequence=core&format=html, donde "???" es la frase que se traducirá del español al inglés (tal como se especifica con el parámetro "language").

Del inglés al español: http://ets.freetranslation.com/?srctext=???&language=English/Spanish&sequence=core&format=html, donde "???" es la frase que ha de traducirse del inglés al español.

<td valign="top">Synonyms:</td> <td> adulation, affection, allegiance, amity, amour, ... </td>

Los sinónimos se encuentran entre la palabra "Synonyms:" y la etiqueta delimitadora "". Eliminando las etiquetas HTML de este fragmento de código, obtendremos una lista de sinónimos de la palabra "love": "adulation, affection, allegiance, amity, amour, etc."

Sobra decir que esta técnica puede ser considerada como primitiva y poco confiable para la extracción de datos. Su mayor inconveniente es que es muy vulnerable a cambios en la codificación HTML de la página web: si se modifica el código en el servidor remoto, el algoritmo de extracción deberá adaptarse también. Esto suele ocurrir sin previo aviso; afortunadamente, la codificación del servidor de sinónimos no ha sufrido cambios desde la primera implementación de PAC en 2006. De cualquier forma, es necesario hacer revisiones periódicas para asegurarse de que el algoritmo sigue funcionando correctamente.

Los resultados de estas peticiones son devueltos en un formato HTML que, afortunadamente, no contiene etiquetas de HTML sino solamente el texto traducido.

7. Desde su primera implementación en 2006, he utilizado PAC como herramienta para escribir poesía. En mi proceso de escritura, suelo utilizar un método simple y recursivo:

1. Introduzco una frase inicial, que yo llamo "verso semilla" en PAC. Esta frase se convierte en el título del poema, y también en el verso original que se será posteriormente transformado.
2. Cuando aparece en pantalla un verso transformado, limito mi intervención a la realización de correcciones gramaticales. A veces añado o descarto una o dos palabras. La nueva frase ajustada se convierte entonces en un nuevo verso del poema.
3. Solicito una transformación sucesiva de este verso, y regreso al paso anterior hasta considerar que el poema se ha completado.

Las decisiones que tomo durante el proceso son puramente gramaticales y estéticas: en ningún caso tienen que ver con el contenido semántico de los versos. También decido cuándo detener el proceso y dar el poema por terminado. Este método revela mi búsqueda personal: escribir sin el peso de las intenciones, metas expresivas o significados, sin que ello excluya al escritor del proceso de escritura (como pasa a menudo en el caso de los generadores de texto automáticos).

Considero los poemas que he escrito usando PAC como textos destilados, obtenidos a partir de un proceso cíclico y transformativo de evaporación (los versos se descomponen en moléculas de texto y se dispersan a través de la Red nebulosa) y condensación (nuevos versos que parecen surgir "de la nada", formados por la unión de múltiples moléculas de texto provenientes de la nube).

La fluidez está en el núcleo de mi manera de usar PAC. Veo las intenciones, metas expresivas y significados como materia sólida y pesada que deseo excluir de mi escritura. Esta herramienta, que trata las palabras y frases como si fueran fluidos que pueden sufrir cambios de estado, me permiten separar los sólidos de los líquidos, controlar el flujo del proceso y elegir cuándo detenerlo. Como escritor, me

convierto en el simple corrector de estilo de las transformaciones generadas por la computadora, y en el diseñador de la forma final del poema. Al mantenerme disponible, me convierto en un canal a través del cual corre el lenguaje.

Muchos de los poemas que escribo de esta forma parecen totalmente absurdos al ser leídos superficialmente, y ese es precisamente el punto. Cuando han quedado escritos, solidificados, son como una superficie porosa con muchos agujeros, que el lector tendrá que llenar con otro tipo de fluido: su propia interpretación. En esta tarea de crear sentido hay un punto de apoyo para el lector dispuesto, ya que los versos mantienen una cierta coherencia semántica a lo largo de un poema. Por debajo de la apariencia disparatada de los poemas yacen enlaces implícitos, que unen a los versos entre sí gracias a las relaciones de sinonimia que se extienden de un verso al siguiente.

8. "El meollo de la cuestión es el siguiente: para nosotros la realidad es el mundo, y para las máquinas lo único verdaderamente real es el lenguaje", Stanislaw Lem[7].

9. En mayo del 2010 se publicó mi libro "El drama del lavaplatos", que contiene poemas escritos usando PAC[8]. Tal como lo he descrito, mi papel como escritor es muy diferente al de los poetas tradicionales: en lugar de buscar las palabras precisas para expresar mis ideas, pensamientos o sentimientos, simplemente acepté y corregí las destilaciones recursivas del texto ofrecidas por la computadora.

Sin embargo, PAC puede ser utilizado de otras maneras; tal es el caso del experimento realizado por el escritor Vicente Luis Mora. En su experiencia con PAC, intentó seducir a la herramienta para que generara un verso que pudiera haber sido escrito por el poeta barroco Luis de Góngora. Mora describe esta búsqueda en un artículo que escribió para la revista digital "Frontera D"[9]. En dicho artículo,

---

7. Del cuento "Historia de la literatura bítica en cinco volúmenes", de Stanislaw Lem, incluído en el libro *Magnitud Imaginaria*, Salamanca, Impedimenta, 2010.

8. Eugenio Tisselli, *El drama del lavaplatos*, Salamanca, Delirio, 2010.

9. Vicente Luis Mora, Domenico Chiappe y Eugenio Tisselli, "Góngora asistido", http://www.fronterad.com/?q=node/789

asegura que, después de varias transformaciones y ajustes, obtuvo un verso que podría haber salido de la pluma de Góngora.

10. El escritor uruguayo Felisberto Hernández decía gozar de su amistad con las palabras, y que encontraba un verdadero deleite cuando dos de ellas, que nunca habían estado juntas, "se me aparecen juntas… se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas juntas y sabiendo que se habían hecho amigas"[10]. Sustituyendo la palabra "alma" por "Internet" en las frases de Felisberto, obtengo una descripción de lo que PAC representa para mí: una máquina para la sorpresa en un tiempo donde el texto prolifera. En suma, una herramienta para facilitar los descubrimientos felices, para revelar relaciones frescas e insospechadas entre las palabras.

Gozo que llega, incluso, hasta la risa. En un fragmento de la pieza "88 Constellations for Ludwig Wittgenstein"[11] de David Clark, dos amigos toman un café y hablan sobre filosofía:

> Él dijo: "los límites del lenguaje son los límites de mi mundo. Y al hablar, yo limito el mundo. Ese es Wittgenstein. Wittgenstein también dijo: nuestras palabras solamente expresarán hechos, de la misma forma que una taza de té solamente podrá contener una taza de agua, aún si vierto un galón sobre ella."
>
> Y entonces ella rió a carcajadas, y dijo: "¡La risa es el límite del lenguaje! ¡Reímos cuando lo absurdo del lenguaje se hace aparente! Cuando nos engaña, y creemos así en algo llamado significado."

11. … verter infinitas gotas de texto sobre nuestra taza. Se desbordará, a menos que tenga un agujero en el fondo.

---

10. Palabras de Felisberto Hernández, encontradas en su sitio web: http://www.felisberto.org.uy/literatura.html

11. David Clark, "88 Constellations for Ludwig Wittgenstein", http://www.88constellations.net/

EL ARTE DE LA NOVELA Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

*Leonardo Valencia**

El lector-partícipe en obras en movimiento es el propósito lúdico de nuestro tiempo. Los artistas quieren implicar a sus espectadores. Quizá el ejemplo más explícito sean las fotografías de cuerpos desnudos de Spencer Tunick, donde el espectador puede formar parte de la obra: él va a ser lo que quiere ver. En literatura, las formas participativas vienen dadas por obras que piden ser compuestas por el lector en el ordenamiento de segmentos o tramas narrativas. Esta modularidad no debe hacernos perder de vista que incluso la más lineal, silenciosa e inmóvil de las lecturas exige una gran participación. Hay, por lo tanto, grados de participación. Así también hay grados de apertura de una obra: el inicio, la composición modular de los segmentos y, finalmente, los espacios en blanco o de reescritura. Lo que llamo *fisuras*.

El final de un texto literario es una apertura potencial. Por convención, un texto acaba, no así su mundo ficcional. A su vez, el libro impreso tiene una limitación física: no se puede modificar, salvo con

* Leonardo Valencia (Ecuador, 1969). Ha publicado el libro de cuentos *La luna nómada* (1995), las novelas *El desterrado* (2000), *El libro flotante de Caytran Dölphin* (2006) y *Kazbek* (2008), y el libro de ensayos *El síndrome de Falcón* (2008). Dirige el Laboratorio de Escritura de Barcelona. www.leonardovalencia.com

reediciones que amplíen su contenido. Ese es el experimento que vengo desarrollando con mi libro de cuentos *La luna nómada* (1995, 1998, 2004), que no se cierra y que, en cada nueva edición, se amplía con nuevos cuentos. Ya no se trata de publicar nuevos libros sino de continuar uno solo que se perfila en una progresión paulatina con nuevas historias vinculadas al tema del nomadismo. Por esta razón lo denomino *libro progresivo*.

Aunque parezca diferente, lo mismo ocurre con mi novela *El libro flotante de Caytran Dölphin* (Madrid, Editorial Funambulista, 2006), pero aquí el grado de complejidad es mayor porque está implicado un programa informático y la Red en www.libroflotante.net. El proyecto propone la alternativa de vincular los soportes físicos y virtuales, dejando abierta una progresión de escritura a través de *fisuras*.

Quien lea la novela impresa puede ingresar (pero no es imprescindible) a www.libroflotante.net y establecer un proceso de creación de fragmentos a partir de lo que sugiere la historia en la novela. Quien accede a libroflotante.net, sin necesidad de haber leído la novela, puede participar también en el proceso de creación, independientemente de la lectura de la novela impresa. De esta manera se puede salir de la burbuja virtual y se produce un "retorno al mundo" y, a su vez, para quienes llegaron primero a la novela, una entrada en el mundo virtual a partir del texto físico. El lector interactúa escribiendo, es decir, crea un nuevo texto, y también los lectores interactúan entre sí al convertirse en autores que comparten en una comunidad virtual los textos creados colectivamente. No se trata, por lo tanto, de la "muerte del autor", que planteaba Barthes en su artículo homónimo, sino de la "multiplicación del autor" a través de un proceso de desubjetivación de la versión del narrador de la novela.

Ha sido posible lograr este principio de colaboración o vinculación entre soportes debido a las características de la composición de la novela *El libro flotante de Caytran Dölphin*. El marco narrativo de la novela lo explicaré más adelante. Antes quiero hacer una revisión de los principios sobre los que se constituye el proyecto.

* * *

Toda forma de arte está destinada a ocultar más que a revelar. Este ocultamiento es inevitable, y esta limitación –el arte no puede reproducir lo real– ha sido aprovechada por algunos artistas. Precisamente porque su principio básico es trabajar a partir de los límites de la representación. Lo que hace que una obra literaria se configure en nuestra imaginación es que el lector tiene que completar y atribuir imágenes a lo que no puede ver.

Nuestra percepción de la realidad siempre es incompleta. El cerebro configura rápidamente a partir de una percepción parcial la figura completa y se informa de una situación de peligro o bienestar. Rudolf Arnheim, en *Arte y percepción visual*, profundiza en estas consideraciones y señala lo que ocurre con los límites de la percepción:

> En cualquier objeto tridimensional solo un aspecto es visible en un lugar y tiempo determinados. En el transcurso de su vida, y de hecho durante casi cualquier episodio particular de su experiencia diaria, cada persona supera esta limitación de la proyección visual mirando las cosas desde todos los lados, y formándose así una imagen completa a partir de la suma total de impresiones parciales. Resulta inevitable seleccionar algunos aspectos, en detrimento de otros[1].

Esta selección es la que también lleva a cabo todo artista. Allí precisamente radica la idea de la "fuerza del detalle". El detalle no sería otra cosa que el elemento seleccionado por su mayor representatividad, y sobre ese detalle, de fácil reconocimiento y memorización, el arte intensifica sus recursos para potenciar tal efecto. Es el poder evocador del detalle. Pero lo cierto es que este "potenciar" un determinado detalle lo que hace es paliar la limitación de lo incompleta que es cualquier representación.

Gracias precisamente a los vacíos de la representación, el espectador o lector puede completar lo que "no se ve" en la obra. En literatura, este principio se denomina "hueco" (Wolfang Iser) o vacío ficcional.

---

1. Rudolf Anrheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág.141.

Como en un texto solamente se dan marcas verbales a partir de la que configura subjetivamente lo descrito, aquí la operación de completar es inevitable. Esto se debe precisamente a que la ficción, como toda obra artística, no puede dar cuenta de la totalidad de lo representado. Tiene que producir una selección de los acontecimientos relevantes que configurarán la trama. En este punto es cuando se produce la distinción básica entre trama (es decir, la disposición artificial de un orden y presentación de los acontecimientos) e historia (la manera natural y cronológica en que ocurrieron los acontecimientos). La trama que establece el autor "dispone" de determinada manera lo que se va a contar, y el lector, a partir de esa trama o disposición, elabora la historia, una vez que prescinde de los modos de presentación.

Wolfgang Iser ha señalado que en los textos existen estos huecos debido a las estructuras incompletas de los mismos. Será a partir de esos mínimos de información de los que dispone el lector que se van llenando los "huecos del texto" y se construye el significado de un texto, produciendo la participación del lector.

Que una ficción no puede o no necesite mostrar todos los datos de su historia o de sus personajes abre una fisura: la posibilidad de ampliar su mundo ficcional. Un ejemplo sencillo es el hecho de que si no se da información sobre determinada característica de un personaje, este se puede completar (de hecho, la completa el lector suponiendo o imaginando) o bien se abre la posibilidad de que se genere otra ficción. Si no se describe el color de los ojos de un personaje, las características ficcionales quedan abiertas. O si no muere el personaje, sus aventuras pueden proseguir indefinidamente. E incluso si muere, todavía hay mucho que no se ha contado de su vida. Así ocurre con el caso del *Quijote* de Avellaneda, quien aprovechó la apertura ficcional de la existencia de Don Quijote y escribió una continuación. Cervantes, para bloquear esa derivación ficcional, decidió escribir una segunda parte del *Quijote* en la que su personaje muere. Sin embargo, esto tampoco cierra la progresión ficcional, porque siguen quedando vacíos que pueden narrarse, siempre y cuando no rompan el ordenamiento final que dispuso el cierre último del autor. Por eso ha sido posible que existan otras historias sobre el Quijote, incluso narrando lo que ocurrió posteriormente a su muerte o que se cuenten

historias que pudieron ocurrir al personaje y que supuestamente no han sido narradas. Estos casos de excepción señalan que toda ficción es potencialmente progresiva. Esta progresión se fundamenta en un principio que la retórica clásica siempre mantuvo al margen: el de digresión. Lo digresivo es una posibilidad creativa que rompe la ilusión de linealidad y realismo formal de un texto literario. Sin embargo, estas progresiones ficcionales deben respetar las coordenadas propias del mundo ficticio. Es decir, se respetan las coordenadas de una proyección guiada. Esta posibilidad inherente a todo texto narrativo puede potenciarse ampliando la temática con un recurso abierto si es que la referencia a la que se alude en el texto se vuelve inasible. Los medios digitales, al constituirse como interactivos, permiten la acción intelectiva de completar lo no visto, como de aportarlo de manera concreta y tangible.

* * *

El origen de la historia *El libro flotante de Caytran Dölphin* no escapa a las coordenadas de su época, ni incluso, debería decir, a la historia privada de quien vive una época, aunque evidentemente transgreda cualquier pretensión testimonial. Sin embargo, quizá pueda ser válido apuntar la génesis de época en la que se gestó esta novela. En el trasfondo inicial hay una experiencia personal vinculada a la masiva migración ecuatoriana a Europa. Esta migración empezó en la última década del siglo XX cuando más de medio millón de ecuatorianos emigraron a España. Cuando llegué desde Lima a Barcelona en 1998, yo no estaba al tanto de ese proceso migratorio desde Ecuador. Lo descubrí cuando veía aumentar el número de ecuatorianos en las calles de Barcelona. Era tan visible que la gente parecía haber escapado de un desastre natural ocurrido en Ecuador. El desastre ocurrió y fue básicamente político y económico. Los miles de ecuatorianos en el extranjero se vuelcan a los llamados *locutorios,* lugares que, además de ofrecer conexión a Internet, sirven como salas de reunión con familiares y amigos al otro lado del mundo. Este escenario de felices y a veces dramáticas conversaciones telefónicas, también sirve para enviar dinero a sus familiares, e incluso son consultorios médicos y

hasta restaurantes. En estos lugares, Internet es la herramienta vital para el diálogo. En más de una ocasión era inevitable escuchar conversaciones en las que se mezclaban distintas palabras del español, tanto del de España como del de Latinoamérica. Debido a Internet, estos locutorios son un espacio donde las palabras se someten a una extraña presión y a distorsiones que las mantienen en una especie de hervor permanente.

Esa experiencia me dio dos motivos para mi novela.

El primer motivo consistía en incluir la idea imaginaria de que un desastre natural había acabado con mi ciudad natal, Guayaquil: esta se había hundido como la Atlántida.

El segundo motivo fue construir un puente de palabras entre los dos mundos de la emigración ecuatoriana. Internet, como la novela, sería el territorio flotante sobre el que mi escritura y mis palabras podrían encontrar una forma de hogar.

Con estos dos motivos, la novela se convertiría en un espacio para mi *memoria individual* del país que dejé atrás, e Internet en el recurso trasmedial, de *memoria colectiva*, en el que podrían entrar todas las variaciones semánticas de los lectores.

* * *

Uno de los modos que emplea la novela *El libro flotante de Caytran Dölphin* es el recurso de lo apócrifo. Apócrifo, por principio, es aquel texto que no ha sido incluido en un corpus cerrado o canónico, es decir, que se lo ha expulsado intencionalmente, bien porque no se reconoce la "autoridad" de dicho texto, o bien porque no hay una fuente fiable o asequible para recurrir al mismo. Antes de ahondar en este concepto, revisemos el planteamiento de la novela.

El libro flotante de Caytran Dölphin está articulado en el principio de que un narrador, Iván Romano, "comenta" los fragmentos de un libro, *Estuario*, escrito por Caytran Dölphin, del que aparentemente solo queda un ejemplar, el que posee el mismo Iván Romano. Este da su versión de los fragmentos porque cree conocer las historias que están ocultas detrás de tales fragmentos. Pero, sobre todo, teme que aparezca otro ejemplar y alguien dé otra interpretación de los frag-

mentos. Iván Romano cree poseer el poder interpretativo del texto. Veamos, por ejemplo, el caso del fragmento 8 de *Estuario*, que según Romano es una alusión a las buganvillas y que lo incluye en su relato cuando describe este tipo de planta en un recorrido por su ciudad:

> Llamativas, arborescentes, una nube de color que te envuelve. Cuando te acercas a tocarlas descubres que solo son una ilusión de conjunto, apreciables a distancia, despreciables al tacto, ásperas, enmarañadas, sin perfume, flores sin consistencia.

Sin embargo, ¿qué ocurre si en realidad Caytran Dölphin no se estaba refiriendo a las buganvillas, sino que hacía una reflexión díscola sobre su perspectiva de algunas mujeres? Releído, el fragmento cambia completamente de sentido. Se aplica, en este caso, el principio de Arnheim de las dos figuras contiguas: la versión de Romano, la forma más simple posible (buganvillas) se apropia de la versión de Caytran Dölphin, la más compleja (mujeres).

Finalmente, Iván Romano dispone en el capítulo seis de la novela una serie de "fragmentos sin comentar", que a su parecer son relevantes. Pero estos no completan la totalidad de los fragmentos de *Estuario*. Otro aspecto que tampoco conocemos es el orden de presentación de los fragmentos, ya que Romano los cita aleatoriamente de acuerdo con la tensión narrativa de su relato. Este principio de aleatoriedad se aplica en el programa informático de www.libroflotante.net en el tratamiento de los fragmentos. Y como un indicio de lectura, en un plano más sencillo, también se lo usa en la cita de otros autores que abre el portal de la página web, cita que en cada acceso varía, variando también, de manera mínima, el camino de interpretación del lectonauta.

Al ser *Estuario* un texto inhallable, del que apenas sabemos por mediación de Iván Romano, y como solo conocemos algunos fragmentos, no se puede saber de cuántos consta en total ni cuántas páginas tiene *Estuario*. Tampoco se conoce la fecha de publicación y tampoco está marcado cronológicamente el tiempo en el que transcurre la historia narrada en la novela. Esta falta de cronología y esta ambigüedad evitan los riesgos de contradicción lógica y potencian, sumadas al recurso de lo apócrifo, las aperturas ficcionales.

Otro aspecto que revela Iván Romano, debido a su particular conocimiento del autor de *Estuario*, es uno de los procedimientos de escritura que se ha aplicado para escribir los fragmentos. Este procedimiento también puede aplicarlo el lectonauta en www.libroflotante.net. Algunos de los fragmentos son citas literarias reescritas o invertidas, a la manera en la que procedió Lautréamont en sus *Cantos de Maldoror* y en su tomo de *Poesía*. Lautréamont utilizaba textos de libros –como los pensamientos filosóficos de Pascal–, les ponía una negación donde el texto original afirmaba, y así se apropiaba de ellos, o bien insertaba determinados textos tomados de manuales u otros libros y los incorporaba en un contexto que los modificaba. Esto es lo que se conoce como "plagiarismo" y que no es un simple plagio, sino una reescritura. Incluso Iván advierte en la novela qué partes del libro son invenciones originales y cuáles son plagios creativos que ha hecho Caytran Dölphin a partir de otros autores. Por ejemplo, un fragmento de *Estuario* dice:

"Una escalera cada vez más vestida –escribe Caytran– pero desposeída de un poder de expulsión: la vigilia."

Iván señala que se trata de una distorsión de un verso de René Char (*Partition formal*, fragmento XXII):

"Una escalera cada vez más desnuda, investida de un poder de extracción único: el sueño."

Para dar otro sesgo a la potencialidad ficcional, Caytran Dölphin está desaparecido y como han muerto algunos de los protagonistas que podrían dar cuenta de las referencias que aporta la versión interpretativa de Romano, no se puede corroborar o refutar lo que plantea el narrador. Precisamente que sea "un" punto de vista el que se da en la novela, el de Iván Romano, señala que su testimonio es parcial y, por lo tanto, puede haber otras interpretaciones posibles. El problema narrativo de la novela es saber por qué exactamente fue escrito *Estuario*, qué historia se oculta detrás de cada fragmento, y, sobre todo, quién lo ha escrito. Iván controla la interpretación: da su versión al respecto. Aquí es donde entra la página web, como una forma de enfrentar la imposición de la voz única de Iván.

En la web se reproducen los fragmentos en el mismo orden en que Iván los presenta en la novela y el lector puede añadir su propio

comentario. Pero lo más importante es que el lector puede introducir textos apócrifos. Es decir, ya que Iván controla ese ejemplar único de *Estuario*, todas las otras versiones, los textos apócrifos, son posibles.

El lector también puede distorsionar un fragmento anterior. Un programa informático ofrece, de manera aleatoria, variaciones semánticas de los fragmentos. Hay tres tipos de distorsión:

1. *Distorsión por substitución*: en el fragmento a distorsionar se puede elegir la palabra a sustituir. El programa buscará otra palabra aproximadamente perteneciente al mismo campo semántico.
2. *Distorsión completa:* Se pueden distorsionar todas las palabras del fragmento a la vez.
3. *Distorsión por edición:* Se puede editar libremente el texto del fragmento en un campo de edición asignado para tal fin. Como los sinónimos o asociaciones que ofrece el programa no mantienen una coherencia semántica, el lector puede corregir manualmente el texto y matizar el sentido de la combinación aleatoria.

Este proceso de participación creativa no es fácil, porque implica la escritura. Pero el reto era ese: animar al lector a pasar de la recepción de la lectura a la participación de la escritura. Se han añadido cientos de fragmentos a los 75 originales citados por el narrador, lo que aumenta notablemente la edición apócrifa de *Estuario*. Muchos lectores todavía me preguntan si voy a publicar la recopilación de todos los fragmentos nuevos. Lo obvio es que ya están publicados en la Red y que cualquiera los puede consultar y distorsionar de la misma manera como lo hicieron ellos. En el mundo ficcional de *El libro flotante de Caytran Dölphin*, el control que ejerce el narrador único de la novela es saboteado por la participación de los lectores. Son ellos quienes hacen posible el libro paralelo a la novela. Incluso podríamos llamarla una *contra-novela*.

Con la web www.libroflotante.net, el lector, además de configurar mentalmente los vacíos ficcionales de una novela, como lo

hace siempre, ahora tiene la oportunidad de insertarse en el mundo de ficción y escribir "su parte". Esta no solo es una experiencia de participación sino una experiencia estética, porque el lector puede compartir también la dinámica interna del libro y la estrategia que se plantea dentro de la novela. La palabra es una exiliada permanente que se reescribe siempre: una escritura flotante.

Solo cuando tuve clara la historia que iba a desarrollar y la composición de la novela, me pareció un proyecto adecuado para compaginarlo con Internet. A pesar de que siempre me habían interesado las posibilidades interactivas de las herramientas digitales y la dimensión de Internet, mis proyectos de escritura no calzaban con lo que consideraba indispensable para una obra digital. Para empezar, me parecía innecesario utilizar la Red únicamente para colgar y difundir la novela. A continuación, me resultaba más interesante establecer una dinámica de intercambio entre el libro impreso y el posible libro digital, en medio de esta batalla que será olvidada entre quienes forman parte de los seguidores del papel y los seguidores de los *bits*. Es decir, buscaba la manera de establecer un diálogo, un puente entre el libro impreso y el digital. Y como el diálogo siempre es inesperado cuando uno realmente se entrega a él, dispuesto a recibir y aceptar lo que propone el interlocutor, también inesperada fue la consecuencia que recibí luego de lanzar la experiencia del proyecto del libro flotante en Internet. Con esto cerraré mi reflexión. Ahora concluiré señalando tres puntos básicos a tener en cuenta para permitir una dinámica continua en la interacción con el lector y, muy importante, entre los lectores:

a. Que el contenido gratuito permita al lector participar de manera creativa.
b. Que haya un espacio relevante en la Red para que se publique el aporte del lector.
c. Que el contenido permanezca en un proceso abierto y continuo, es decir, que el aporte de cada lector también esté disponible para que otros lectores intervengan en él.

* * *

Dentro de poco se considerará un derroche de espacio haber guardado tanto papel en descomposición en ese lugar que considero el más acogedor –y revelador– de una casa: la biblioteca. Ya ocurre con las enciclopedias. Pocos se animan a comprar una con cincuenta gruesos tomos. Pero costará un poco más dejar atrás ese artefacto sofisticado que es un libro impreso por el también sofisticado libro electrónico, más aún si pensamos que cuando llegó la imprenta se necesitaron tres siglos para que los lectores aceptaran que un libro impreso fuera fiable como el original manuscrito.

Poco debería preocupar perder un soporte por otro, porque siempre se está difundiendo lo escrito. Pero sí inquieta saber si lo digital afectará a la escritura narrativa. No me refiero únicamente a las distorsiones de los mensajes de celulares, que desarmaban a un profesor de gramática, de los que ya no dudamos –eso supongo– cuando vemos un signo como este que cierra el final del párrafo : -)

En esta serie de transformaciones, quisiera recordar el encuentro virtual "Screens and networks: towards a new relationship with the written word", realizado en febrero de 2002 con el apoyo de la Bibliothèque publique d'information (BPI), el Centre Pompidou y el instituto Jean Nicod (CNRS), donde el investigador Dan Sperber presentó una ponencia titulada "Reading without writing". En su ponencia, Sperber consideraba que la motricidad manual en la escritura desaparecerá por completo, y que la oralidad será predominante porque la tecnología permitirá una fluida conversión de la voz en texto. Abreviando: los teclados serán prescindibles. De alguna manera, el período que abarca desde la aparición del *e-mail* y los *chats* hasta esa posible desaparición del teclado, podría llegar a ser considerado un período idílico de retorno a la escritura. El período de los teclados. Volví a recordar esto cuando se lanzó la iPad de Macintosh, la plataforma con pantalla en la que no hay teclado, o mejor dicho, en la que se lo puede llamar y aparece dentro de la misma pantalla.

Lo que planteaba Sperber me inquieta más que la desaparición del libro impreso, porque precisamente la principal transformación verbal está en el paso de lo oral a lo escrito. Lo escrito no es una mera trascripción sino una recreación con un espacio y un tiempo específicos. En la "paginación" de los *blogs*, en Facebook o en un

SMS, se opta por la brevedad –Twitter limita a 140 caracteres–, y esto hace que el discurso también se modifique. Como bien señala Roger Chartier, el verdadero cambio para la escritura no ocurrió con la aparición de la imprenta, sino que se produjo cuando pasamos a las pantallas, porque la unidad o la forma del objeto alteran también la unidad del discurso.

¿Cómo es el retorno a la escritura luego de pasar por la experiencia de una pantalla interactiva? Empecemos por tener siempre presente que todo libro impreso pasa previamente por un documento digital, de manera que es inevitable la mediación digitalizada incluso en la etapa previa de la concepción, y que se diferencia de la motricidad de las máquinas de escribir convencionales o eléctricas, donde el hecho de pulsar un teclado exigía una mayor esfuerzo físico, que ahora se reduce y se acomoda a la paginación automática de los procesadores de palabras. Luego propondría dos aspectos también constatables del cambio: se ha retornado a la escritura breve y hay una expectativa mayor en la maquetación de una página impresa. Este último aspecto es relevante, gracias al desarrollo de la tecnología, que facilitó el concepto de diseño para quienes eran únicamente creadores de textos. Quienes ahora son nativos digitales no se contentarán, como algunos de nosotros, alfabetizados digitales, con las páginas convencionalmente maquetadas. Esto implica el cambio compositivo en muchos libros literarios. El auge del microrrelato o de novelas como *Diario de un mal año*, de J.M. Coetzee y *House of Leaves* de Mark Danielewski, señalan algunos de estos nuevos horizontes. Ya no se trata de la exploración excepcional de la vanguardia preocupada por el diseño, sino de un cierto requerimiento básico de maquetación.

Lo cierto es que cada vez somos más conscientes del tamaño y la disposición de una página, en términos de una pantalla. Es la proporción que favorecen ahora los libros electrónicos. Lo interesante, por lo tanto, no es que cambien los libros sino cómo este cambio está modificando la escritura. Porque la manera en que aprendemos a leer implica siempre una nueva manera de aprender a escribir.

¿Tiene esto algo que ver con lo que ocurrió en www.libroflotante.net? En gran parte sí. Porque si bien la plataforma interactiva recabó y sigue recabando muchas participaciones, hay que puntualizar qué

colaboraciones no tuvieron salida. Mejor dicho: cuáles fueron un fracaso completo. Los casos de distorsión y de creación de fragmentos fueron los que tuvieron gran acogida. No así la que debía corresponder a los comentarios con posibilidad de narración extensa. El lector no se animaba a escribir de manera más compleja una variante narrativa de interpretación de los textos. Lo que señala que la interacción y la colaboración en un proyecto de literatura digital tienden a una interacción lo más simple posible. No hay que contar con la posibilidad de que el lector articule una narración completa mientras los parámetros no sean delimitados y no haya una consigna o constricción claramente delimitada. Esto explica, más bien, el éxito que tienen las formas breves en Internet, las distintas historias que se extienden en el procedimiento de cadáveres exquisitos, en las que el lector-escritor está limitado a una sola colaboración, sin asumir la continuación de la historia. O bien los casos en los que a partir de una línea detonante narrativa, se le pide al lector que continúe y cierre un cuento. Las coordenadas deben ser sencillas y se le deben proporcionar al lector-escritor-colaborador todas las pautas en las que introducirá, como mucho, una variante. Quizá habría que ver el modelo que siguen otros proyectos, vinculados a la pintura digital, como el de Gerd Jansen, en coutune.com, donde la progresión de un cuadro hacia la derecha proporciona un marco estricto y simple para el participante.

En lo que toca a la escritura, lo que encontramos es más bien su desaparición en los proyectos colaborativos. De darse, la colaboración será básicamente de lectura y reordenación de materiales, y de darse casos de escritura, probablemente todavía sea necesario desarrollar un mecanismo más complejo que facilite el proceso participativo, o esperar a los programas que permitan escribir sin mediación de teclado, pero aún en estos casos, el proceso cognitivo de la escritura sigue siendo el mismo, de índole composicional, y veo reducido ese horizonte, al menos para lo que se denomina "novela colaborativa". Incluso habría que replantearse, y esta es la interrogante que quisiera dejar claramente señalada, si es real una lectura completa de una novela por Internet, al menos en el formato de vinculación hipertextual. Quizá habrá que esperar a una nueva generación que haya aprendido

a leer en *e-books*. También habría que esperar a una generación de escritores para quienes esté normalizada, en un solo individuo, tanto la cultura literaria y la cultura informática, ambas en grados complejos de escritura y programación. Todavía vivimos los últimos coletazos de la colaboración entre escritores e informáticos, y los pocos casos que aúnan ambos perfiles son excepciones que confirman la regla. Digo esto porque esta integración permitirá recuperar la condición esencialmente individual del proceso de escritura de la novela.

Vistos los añadidos multimedia y los recursos colaborativos simples y eficaces, más que de *novela* deberíamos hablar de *relatos digitales*. Relatos que se abren y se diversifican, pero que precisamente por su brevedad pueden trasladarse completos a la dinámica digital, olvidando el papel impreso. La novela, en cambio, sabe distorsionar la linealidad temporal y explora formas discontinuas a pesar del férreo tren lineal de la frase, que reclamaba Virgina Woolf, y abre distintas líneas paralelas que duermen en potencia conforme avanzan y que se activan con distintos cruces temáticos. *Proversus*, que diría Giorgio Agamben, avanzar siempre adelante, pero sin olvidar la condición de *versus*, verso, enraizada en ella, por la que se vuelve atrás y se vuelve al instante poético, en un tensión de avance y retroceso, que nos recuerda, a estas alturas, que la novela no escapa al dominio de la *poiesis*. Los recursos digitales, en cambio, se concentran en un goce y una plenitud de avance irreversible, que podría recordarnos a la novela, pero que no lo hace finalmente porque poco interesa volver atrás en el continuo avanzar de lo interactivo. Mucho menos en el plano de la escritura, donde el volver atrás, el corregir, el ajustar, es precisamente su esencia, su pulimiento, su corrección infinita.

¿Significa entonces que la novela, entendida como una larga narración en prosa articulada en una ilación verbal lineal, aunque con una trama discontinua, no tiene futuro en los soportes digitales y debe seguir ceñida a su soporte en papel o incluso en *e-books* que imiten el papel? No es exactamente esa mi afirmación. Sospecho, más bien, que *parte* de su futuro podría estar en los soportes digitales. Y digo *parte*, *no todo ni toda la novela*. Con esto lo que quiero señalar es que una posibilidad enriquecedora es que una novela proyecte su mundo de ficción a una plataforma digital que permita

nuevos niveles de complejidad. Quizá un poco a la manera en que las películas se complementan hoy en día con los mundos paralelos de los videojuegos. La novela, entendida como un mundo de ficción verbal, *siempre lleno de vacíos*, es una tecnología todavía compleja que puede seguir dando nuevas oportunidades y nuevas historias. La literatura digital puede entrar en esa dinámica particular de la novela, precisamente porque la novela, como señalaba Italo Calvino en una época tan temprana como 1959, no estaba en crisis gracias a una virtud propia que la define como "una obra narrativa legible y significativa en muchos planos que se entrecruzan[2]. Es decir, la novela es una obra narrativa que se disfruta y significa en muchos planos que se entrecruzan.

Quisiera arriesgarme y aventurar una conjetura en doble sentido. Por un lado es probable que nos enfrentemos a proyectos parecidos al del colectivo Wu Ming con la novela *Manituana*, que desarrolla un sitio web (www.manituana.com) donde el lector puede colaborar con distintas creaciones paralelas a la novela (música, fotos, etc.), y que para seguir a otro nivel hay que responder a una pregunta sobre la historia que cuenta, es decir, exigiendo la lectura de la novela convencional. Por otra parte, quizá la noción de novela sufra una distorsión y siga manteniendo esos niveles de complejidad que Calvino considera definitorios, pero apuntará a un tipo de prosa diferente, la que los futuros lectores se acostumbrarán a ver en pantalla: breve, concisa, poco extensa. Así, habría que estar alerta y esperar a saber si la novela será estricta y rigurosamente condensada, casi hasta aproximarse al relato o la maravilla ambigua de la *nouvelle*. Lo cierto es que el viaje de vuelta desde la pantalla a la escritura cuestiona la prosa novelística convencional y exige una nueva mirada a los orígenes y condiciones, siempre mutantes, afortunadamente mutantes, de la novela.

---

2. El texto de Calvino fue la respuesta a un cuestionario de la revista italiana *Nuovi Argumenti*, de mayo-agosto de 1959, titulado "Risposte a nove domande sul romanzo". Calvino también añadía: "Rápidamente admitiré que las posibilidades de lectura en múltiples planos es una característica de todas las grandes novelas de todas las épocas: incluso de aquellas que nuestra manera habitual de leer nos lleva a suponer que las leemos como algo unidimensional, con una estable unidad".

MESA REDONDA

TRANSFORMACIÓN DE LAS TENDENCIAS LECTORAS ANTE LA EVOLUCIÓN DE LOS SOPORTES TEXTUALES

Raúl Cremades García
Universidad de Málaga

El futuro del libro y de la literatura podemos intuirlo basándonos en las tendencias lectoras actuales, que vienen determinadas, entre otros factores, por los profundos cambios que están experimentando los soportes textuales. En estas líneas pretendo presentar el fruto de mis reflexiones sobre cómo está cambiando nuestra manera de leer y nos estamos convirtiendo en lectores más flexibles y polivalentes, capaces no solo de afrontar distintos tipos de soportes textuales, sino de aprovechar lo mejor de cada soporte para ganar en eficacia y en profundidad. Mis reflexiones, inevitablemente, vienen determinadas por las realidades que experimento cada día desde mis distintos perfiles profesionales y personales, todos ellos relacionados con el universo de la lectura: profesor universitario, editor, autor literario, lector, *bloguero*, investigador, responsable de institución de fomento de la lectura y director de revista sobre bibliotecas.

1. Profesor universitario

Desde que comencé a trabajar como miembro del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Málaga, en febrero de 2009, utilizo en mis clases la herramienta didáctica denominada *aula virtual*. Mi alumnado no tiene ningún problema con

el manejo de la plataforma Moodle, el entorno virtual de enseñanza-aprendizaje usado por la Universidad de Málaga. Tanto los trabajos que recibo como los materiales que les facilito tienen formato electrónico y llegan a sus destinatarios a través de las redes informáticas. Mi alumnado pertenece a lo que algunos autores[1] llaman *generación Google* o *nativos digitales*, es decir, nacidos después de 1990, y, en consecuencia, también son *lectores zapping*[2], acostumbrados a saltar de una pantalla a otra, de un fragmento de texto a otro. No obstante, necesitan el apoyo del papel para asimilar conceptos de un modo más flexible y personalizado, para estudiar en diversos lugares y momentos. Lo explico con una anécdota que me ocurrió con una clase de Magisterio de la especialidad de Educación Musical, en el curso 2009-2010. Les colgué en el aula virtual un documento sobre los diversos métodos de enseñanza de lenguas extranjeras[3]. El archivo en formato pdf que yo me había bajado de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes estaba protegido y no permitía imprimirlo en papel. Le expliqué a mi alumnado que, aunque yo comprendía que era más incómodo, debían hacer el esfuerzo de leer en pantalla el fragmento de texto correspondiente a cada día de clase. No les pareció mala idea, pero en la clase siguiente un alumno me dijo que había conseguido quitar la protección al documento y ya se podía imprimir sin problema. Estaba claro que preferían leerlo en papel.

2. Editor

Como coordinador de VG Ediciones, sello editorial de la Fundación Alonso Quijano, llevaba muchos años afrontando las com-

---

1. Daniel Cassany, y Gilmar Ayala, "Nativos e inmigrantes digitales en la escuela", *CEE (Consejo Escolar del Estado) Participación Educativa. Aprender a lo largo de la vida*, 9, 2008, págs. 57-75.

2. Miguel Ángel García Andrés, *Leer y escribir en la era de Internet. Análisis y propuestas para la lectura y la escritura en Secundaria*, Pamplona, Departamento de Educación del Gobierno de Navarra, 2008.

3. Horacio Miranda Ubilla, *La cortesía verbal en textos para la enseñanza del español e inglés como lenguas extranjeras*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

plicaciones que supone el almacenamiento del papel y el coste de la impresión, hasta que en 2010 todo cambió con la impresión bajo demanda. Cada vez que nos disponíamos a publicar un nuevo título, debíamos hacer muchos cálculos para no abarrotar el almacén y para surtir las librerías de manera adecuada. Por otro lado, cuanto menor era la tirada, mayor era el coste de impresión por ejemplar. En la práctica, a veces nos quedábamos cortos y otras nos sobraban muchas cajas, ya que las cifras de ventas eran imposibles de predecir. Desde el año 2010 venimos trabajando con la empresa Publidisa, que nos imprime en poco tiempo y a precios muy razonables los ejemplares que necesitamos en cada momento. Incluso, si tenemos pedidos en el extranjero, pueden enviarle los libros directamente al cliente final, sin tener que pasar por nuestras oficinas. Toda una revolución. Que se une a la de la publicación electrónica: muchos títulos ya no necesitan ser imprimidos, ya que llegan en formato digital directamente a los lectores. Aunque el papel sigue teniendo su demanda: por primera vez, la edición de 2010 del *Anuario de Bibliotecas Españolas*[4] decidimos publicarla en formato electrónico. Se trata de un volumen de 424 páginas y sabemos que el espacio es un criterio cada vez más determinante para la compra de libros. No obstante, tuvimos numerosos pedidos de ejemplares en papel. Por suerte, gracias a la impresión bajo demanda, pudimos servirlos sin problemas y no nos quedan ejemplares sobrantes en el almacén.

3. Autor literario

En octubre de 2010 llegué a un acuerdo con la editorial Paréntesis para publicar mi primera novela, un relato biográfico sobre la escritora Carmen Martín Gaite titulado *La dama de los cuadernos*. Para un autor siempre es importante saber en qué condiciones se publicará su obra, y uno de los datos esenciales es el número de ejemplares. ¿Por qué?: cuantos más ejemplares se impriman, mayor

4. Esta publicación trata de ofrecer una visión global anual de la situación bibliotecaria en España mediante un recorrido por los diferentes sistemas bibliotecarios públicos y las principales redes de bibliotecas privadas de España.

será su distribución y, por tanto, estará al alcance de más posibles compradores y lectores. Una gran tirada implica una gran apuesta de la editorial por una obra determinada. Por ejemplo, en 2010 han salido a la venta algunos títulos con tiradas enormes: 500.000 ejemplares de la novela *El sueño del celta*[5], de Mario Vargas Llosa, o 1.500.000 ejemplares de *Decision Points*[6], el libro de memorias de George W. Bush, expresidente de los Estados Unidos.

Sin embargo, de nuevo la irrupción de la impresión bajo demanda y, sobre todo, la edición electrónica, han cambiado el panorama. Los datos de ventas de e-libros son todavía bajos, pero no dejan de crecer. Los autores hemos perdido el temor a que nuestros libros se queden descatalogados y nos lleguen correos electrónicos con el mismo mensaje: tal o cual persona está muy interesada en adquirir nuestro libro pero no consiguen encontrarlo en ninguna librería, ni siquiera por Internet. En la editorial Paréntesis me han dicho que mi novela comenzará su andadura con unos 500 ejemplares. Hace trece años –cuando publiqué mi primer libro, del que se imprimieron 2.000 ejemplares– esa cifra me habría preocupado, pero hoy estoy tranquilo al saber que el libro se publicará también en formato electrónico y que si se agotaran los 500 ejemplares, en una semana volverían a imprimir otros tantos. La permanencia y la difusión que todos los autores soñamos para nuestras obras queda así asegurada. El mayor o menor éxito de cada libro queda en manos de los lectores.

4. Lector

Confieso que todavía no he leído ninguna novela en formato electrónico. Los motivos van desde los más prácticos –no manejo habitualmente ninguno de esos dispositivos creados específicamente para la lectura digital– hasta los más conceptuales –sigo creyendo, mientras no se me demuestre lo contrario, que el libro impreso es un formato mucho más adecuado para el ejercicio de la lectura que el electrónico. Entiendo que la ventaja principal del formato digital es

5. Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara, 2010.
6. George W. Bush, *Decision points*, New York, Crown Publishers, 2010.

su dimensión espacial: se podría decir que prácticamente no ocupa lugar. El hecho de poder tener miles de libros en una memoria de pocos centímetros cúbicos está revolucionando la relación de los lectores con los textos y también de las instituciones que se dedican al fomento de la lectura. Por ejemplo, en 2010 se inauguró en la Universidad de Texas en San Antonio (Estados Unidos) la primera biblioteca sin libros del mundo. Así explica Jeff McAdams, uno de sus promotores, el motivo de esta iniciativa que, sin duda, abre un nuevo camino:

> Tras ver nuestro cartel con el nombre *Biblioteca AET*, muchos visitantes nos preguntaban: "¿Dónde están los libros?". Es una reacción normal ante la palabra *biblioteca*. Sin embargo, después de unos pocos meses, esas percepciones han cambiado. Nuestra biblioteca está definida por nuestros servicios; más que usar el espacio para almacenar libros, lo usamos para ofrecer a los estudiantes un lugar para estudiar de forma colaborativa, y donde el personal de biblioteca puede orientarles e instruirles sobre los recursos apropiados disponibles para ellos y cómo usarlos de manera sencilla[7].

Cuanto menos espacio necesiten los libros, más lugar podremos ofrecer a los seres humanos. Así de simple. Hay que comprender, no obstante, que las instituciones e investigadores están encontrando muchas más razones para trabajar con dispositivos electrónicos que los usuarios individuales consumidores de literatura recreativa. Por muchos libros que tengamos en el mismo soporte electrónico, solo leemos uno cada vez. Cuando vamos a la consulta del médico y tenemos que esperar, seguimos prefiriendo llevarnos nuestro libro impreso que un artilugio que puede plantearnos problemas de alimentación eléctrica.

Una cosa es que se vendan cada vez más libros electrónicos y otra muy distinta es que esté aumentando la lectura en e-tinta por parte de los usuarios de literatura recreativa: no lo creo. Por tanto, la muerte del

7. Jeff Mc Adams, "La primera biblioteca sin libros del mundo", *Mi Biblioteca*, 24, 2011, pág. 64.

papel no parece inminente, como afirma Paul Holdengraber, el director de programas de la biblioteca pública de Nueva York: "Si los libros de papel se mueren, será muy despacio"[8]. En mi opinión, el papel no desaparecerá sino que convivirá, en mejor o peor armonía, con la edición electrónica. Y para ello todavía deberán pasar muchos años, a pesar de que ya se levantan las voces que se apuntan a la "elite del papel", como explica el novelista y académico Arturo Pérez-Reverte: "Si los libros de papel, bolsillo incluido, han de acabar siendo patrimonio exclusivo de una casta lectora mal vista por elitista y bibliófila, reivindico sin complejos el privilegio de pertenecer a ella"[9].

5. *Bloguero*

Desde el 6 de diciembre de 2007 mantengo un *blog* titulado *Pequeños placeres cotidianos* en el que voy contando sencillas experiencias placenteras: una lectura, una idea, una conversación, un encuentro, una película, una canción, cualquier detalle que invite a saborear la riqueza de la vida. En más de una ocasión, al comentar algún libro que me ha causado buena impresión, me ha escrito su autor para darme las gracias por interesarme por su obra. Recuerdo el caso del volumen de narrativa juvenil titulado *El juramento de los Centenera*[10], de Lydia Carreras de Sosa. Su autora me escribió desde Argentina al ver mi entrada sobre su libro e intercambiamos varios mensajes interesantes. También me escribieron otros lectores de este mismo texto e incluso algún docente que lo había usado en clase con su alumnado de Secundaria.

Una herramienta tan fácil de manejar como un *blog* no es otra cosa que un modo de publicar completamente nuevo que ha agilizado de forma asombrosa la relación entre lectores y autores. Por un lado, los autores pueden comprobar periódicamente lo que opinan lectores

---

8. Paul Holdengraber, "Si los libros de papel se mueren, será muy despacio", *ABC digital*, 8 de noviembre de 2010, entrevista de Blanca Torquemada.

9. Arturo Pérez-Reverte, "Leer con luz de luna", *XL Semanal*, n.º 1203, 2010, pág. 10.

10. Lydia Carreras de Sosa, *El juramento de los Centenera*, Zaragoza, Edelvives, 2007.

completamente desconocidos y de cualquier parte del mundo. Por otro, los lectores pueden contactar con los autores para felicitarles, criticarles o preguntarles por cualquier detalle de sus obras.

6. Investigador

Llevo varios años trabajando en mi tesis doctoral sobre las webs de bibliotecas escolares en Andalucía y Extremadura. He recibido en la Universidad de Málaga varios cursos sobre búsqueda en bases de datos científicas y catálogos bibliográficos *on line*. Y he constatado que para el mundo de la investigación las nuevas formas de publicación y divulgación electrónica han supuesto un verdadero punto de inflexión. No se trata únicamente de la posibilidad de intercambio científico instantáneo entre profesionales de cualquier parte del mundo, sino también de la posibilidad de acceder a golpe de ratón a publicaciones precedentes, incluso con varios siglos de antigüedad, en cualquier campo de la ciencia.

La famosa *brecha digital* está siendo combatida, aunque con desiguales logros, desde el nacimiento de Internet, ya que resulta esencial para el desarrollo de la humanidad que los países más pobres puedan disponer de conexión de banda ancha a bajo precio. Algunos proyectos concretos están logrando avances muy considerables, como el denominado *O3b Networks*[11] (su nombre contiene su objetivo: otros 3.000 millones de usuarios conectados). Nacido en 2007, este proyecto lanzará en 2013 los ocho primeros satélites que cubrirán las zonas más pobres del planeta, donde la conexión mediante cableado resulta inviable en la actualidad por su alto coste.

Los investigadores han dejado atrás la impresión en papel hace tiempo. Las universidades apenas publican en formato no digital; los congresos ya no imprimen sus actas o conclusiones, sino que las editan en e-tinta; para los concursos de méritos universitarios, tienen el mismo valor las publicaciones electrónicas que las impresas. Aunque existen excepciones, está claro que el mundo de la investigación ha cambiado completamente su forma de leer y de publicar.

---

11. http://www.o3bnetworks.com.

7. Responsable de entidad para el fomento de la lectura

En la Fundación Alonso Quijano[12], de la que soy responsable desde el año 2000, nos planteamos la creación del proyecto denominado MiniBibliotecas Alonso Quijano debido a la gran cantidad de personas e instituciones que nos proponían la donación de libros usados. Muchos de ellos los enviábamos a Honduras para las bibliotecas de varios centros escolares a través de la ONG Cooperación Honduras[13], pero nos quedábamos con todos aquellos que no creíamos útiles para los colegios de aquel país centroamericano. Por eso decidimos impulsar el proyecto MiniBibliotecas, que consiste en colocar en espacios públicos de la ciudad de Málaga pequeñas estanterías con libros usados. Uno de los nuestros objetivos era, evidentemente, darle una nueva oportunidad a los libros usados en manos de otro tipo de lectores: quienes esperan en la consulta de un médico, los miembros de una asociación de discapacitados, los ancianos de un centro social de la tercera edad, etc. No es necesario que quede registrado el préstamo de libros, y tampoco es obligatoria su devolución. Pero lo más interesante para la reflexión sobre las tendencias lectoras son los motivos que aducen quienes quieren donar sus libros usados. A algunos les cuesta más que a otros desprenderse de ellos, pero casi todos hablan de problemas de espacio, y algunos de la antigüedad de los ejemplares. Otros deben desprenderse de libros que no son suyos sino de algún familiar que se los ha dejado en herencia, pero lo hacen sin ninguna pena o nostalgia, al contrario, con la sensación de que es lo adecuado y, además, se van a quitar un peso de encima. Lógicamente, no se aprecia igual un libro que se ha elegido, comprado y leído, que uno que es de otra persona, a no ser que esa otra persona nos lo haya regalado pensando en nuestros gustos e intereses.

En definitiva, la caducidad de los libros impresos es un hecho. Por eso las bibliotecas son tan necesarias para conservar la memoria colectiva de las sociedades. Pero no pensemos que los libros electrónicos no tienen caducidad. Si no nos ocupamos de actualizar los

12. http://www.alonsoquijano.org.
13. http://www.cooperacionhonduras.org.

sistemas de almacenamiento electrónico podemos encontrarnos con archivos dañados e irrecuperables, perdiendo toda la información digital contenida en esos archivos. Igual que existen talleres de reparación de libros impresos antiguos, cada vez tendrán más trabajo los informáticos expertos en reparación de archivos dañados o actualización de programas de lectura digital. Hemos de tener en cuenta que mientras que el libro impreso cuenta con casi seis siglos de historia, la edición digital apenas tiene unos decenios de vida.

8. Director de revista sobre bibliotecas

Desde que creamos la revista *Mi Biblioteca*[14] en la Fundación Alonso Quijano en el año 2005, nos venimos planteando la posibilidad de digitalizar la publicación. La respuesta, hasta ahora, siempre ha sido la misma: no. Aunque no faltan las dudas, nuestra apuesta por el papel se mantiene firme. ¿Por qué? En el sector de las bibliotecas abundan las publicaciones electrónicas, ya que estas instituciones se han convertido en la vanguardia de la alfabetización informacional y predican con el ejemplo.

Al ser conscientes en el equipo coordinador de la revista de la diferencia entre la lectura en papel y la lectura digital, hemos considerado que nuestros objetivos se pueden cumplir mejor si ponemos los pliegos de hojas encuadernadas y a todo color en las manos de nuestros lectores, en lugar de hacerles llegar un archivo en el que pueden ir pasando hojas con el ratón o con sus propios dedos. Entre otros motivos, porque así los bibliotecarios pueden compartir la revista con los usuarios de su biblioteca o llevársela a casa para leerla tranquilamente en el sofá mientras comentan algún artículo con sus familiares. Cierto es que esto también se puede realizar en formato digital con una tableta electrónica, pero ¿qué porcentaje de la población dispone de tableta propia y la usa habitualmente? Una gran minoría.

Otra de las tendencias que he observado como director de la revista es que cada vez nos llegan, sin solicitarlos, más artículos relacionados

14. http://www.mibiblioteca.org.

con publicaciones digitales. Desde el comienzo de la revista incluimos una sección denominada *Bibliotecas y nuevas tecnologías*, pero los artículos de otras secciones sobre bibliotecas públicas, escolares o universitarias contienen cada vez más experiencias, reflexiones o investigaciones sobre el libro electrónico. En el número de otoño de 2010 publicamos un artículo titulado "El libro electrónico ha llegado a las bibliotecas… y viene para quedarse", de los especialistas de la Universidad de Salamanca Julio Alonso Arévalo y José Antonio Cordón García. En la parte final de su artículo, Alonso y Cordón, llegaban a algunas conclusiones no muy distintas de las que he ido exponiendo hasta ahora:

> La popularización del libro electrónico conlleva múltiples transformaciones en casi todos los aspectos relacionados con la industria editorial y los hábitos de consumo y lectura, que van desde la transformación y la concreción de los modelos de negocio propuestos por los agentes editores, la transformación de la cadena de producción y comercialización del libro, las políticas de precios, la redistribución de beneficios para los autores y los aspectos relacionados con la salvaguarda de los derechos de unos y otros. A todo este reequilibrio no es ajena la biblioteca como gestora y proveedora de contenidos, afectando a diversos aspectos de gestión, desarrollo y diseño de servicios con la incorporación de este nuevo formato. Estas transformaciones tienen implicaciones con efectos sobre las relaciones entre editores y bibliotecas, así como en la organización interna y distribución de tareas encomendadas al personal, como también en el desarrollo y diseño de servicios, y en la relación entre usuarios y biblioteca[15].

No pocas personas me han preguntado por la posible pérdida de utilidad de las bibliotecas en una futura sociedad donde no sea necesario almacenar libros impresos porque todos, incluso los incunables,

15. Julio Alonso Arévalo, y José Antonio Cordón García, "El libro electrónico ha llegado a las bibliotecas… y viene para quedarse", *Mi Biblioteca*, 23, 2010, págs. 81-82.

estén ya digitalizados y, además, se puedan consultar desde el propio domicilio de cada lector. Mi respuesta es que las bibliotecas nunca han sido un mero almacén de libros, sino centros educativos y difusores de la cultura; por otro lado, como ya he comentado más arriba, la preservación de nuestro patrimonio digital no está, ni mucho menos, garantizado. Por eso, si dentro de doscientos años nuestros descendientes quieren leer los libros electrónicos que se están publicando en la actualidad, necesitarán de las bibliotecas y sus profesionales.

EL FUTURO DEL LIBRO Y LA LITERATURA

José Antonio Ruiz de la Torre

Predecir el futuro es complicado, hablemos del libro y la literatura o de las relaciones interpersonales. Podemos plantear modelos extremos y movernos en nuevos espacios, donde desaparece todo lo conocido, el papel ha muerto y la anarquía ortográfica ha vencido. A este futuro parece que vamos abocados o hay intereses muy potentes que intentan que así sea.

El nuevo mercado de internet parece que lo ha cambiado todo, ni el libro ni la literatura serán lo que conocimos. La cadena de creación se ha modificado, el viejo autor es el nuevo autor-editor-vendedor, y la de comercialización ha muerto, abajo las librerías, los editores y todo lo que huela a distribuidor.

El lector le pregunta a Facebook qué debe leer. Y Facebook le sugiere, no ya amigos, sino lecturas. En nuestra pantalla aparecen disponibles miles de libros *print on demand*, no hay nada que se haya escrito en los últimos 2000 años que no esté disponible. Es más, está disponible por capítulos, por cantidad de letras, casi al peso, con publicidad insertada entre las páginas, que digo entre las páginas, las páginas han dejado de existir.

Ya no hay diferencia en el formato, todo es digital y de esta manera lo consumimos. Las grandes empresas de publicidad en internet han puesto sus ojos en el "libro" y de esta manera por apenas unos cuantos

“enlaces patrocinados” ponen a nuestra disposición el patrimonio bibliográfico universal.

Las grandes compañías de autoedición nos facilitan y prometen la difusión universal de nuestra obra por unos pocos euros y sin intermediarios, podemos lanzar al mundo lector nuestra vida, nuestros poemas más íntimos, la historia de nuestro pueblo, etc. Google ya se encargará de encontrar a un consumidor que le interese. Directamente al *ebook* de alguno de esos cuatro mil millones de potenciales lectores. Google lo sabe todo de nosotros y eso nos encanta, ¿no lo sabía antes nuestro librero y no había problemas?

El mundo es más ecológico, ya no hay que talar miles de árboles. Y la distribución física que quema toneladas de petróleo ha desaparecido.

Y detrás de todo esto, negocio, puro negocio, y que más da. El libro es otro convidado de piedra más, un *gadget* donde colocar publicidad, un anzuelo para perdurar en la eternidad digital (ten un niño, planta un árbol y edita tu libro con Bubok). Y todo por 40 € al mes “tarifa plana”.

Hemos ganado todos. El planeta, los autores y sobre todo Telefónica, Google y Bubock.

Y esto en un país en el que dice leer un 54% de su población. A todos nos gustaría leer más, que nuestros hijos sean grandes lectores. No creo que haya encuesta que se mienta más que en la de hábitos de la lectura. Pero Internet creará nuevos lectores, no la escuela y los buenos profesores, será Internet (alabado sea Internet).

Aunque pienso en que este futuro podría ser cierto, tampoco me preocupa. Creo que habrá muchos futuros paralelos, que se mezclarán y no habrá nada puro, todo estará mezclado.

Seguiremos leyendo en papel y al mismo tiempo descargaremos *ebooks* de la página de nuestra librería habitual y en algún momento se descubrirá que leer en papel es distinto a leer en una pantalla.

Al igual que hay estudios que demuestran que la enseñanza presencial es más efectiva que la enseñanza virtual, las recomendaciones del librero tradicional aun ganarán a Facebook; el buen librero sabe reconocer las emociones en el lector y un libro que nos vale en una etapa de nuestra vida no nos vale en otra.

Y de la ecología del futuro mucho que hablar. Coches eléctricos que no queman petróleo para el transporte de libros, papel reciclado, etc. Nada que ver con los materiales plásticos de los soportes, nada que ver con el coltan que se utiliza en las pantallas y que esclaviza a muchas personas en las minas africanas.

Las librerías tradicionales seguro que nos adaptaremos a los tiempos que corren y si no es así tampoco pasa nada, no hay miedo a desaparecer, a cambiar. La incertidumbre es parte del negocio y de la vida.

Y encontraremos elementos que nos ayuden a perdurar en el tiempo adaptándonos al futuro. En Facebook hablaremos con nuestros clientes, escucharemos sus recomendaciones, anunciaremos presentaciones. Y con Google, buen rollo, seguro sabremos utilizarlo para vender más y mejor.

Y todo esto sin hablar de la piratería, seguiremos siendo un negocio que solo vende originales y toda una industria, quiero que todo el mundo sea consciente, tendrá la garantía de que libro que se vende, libro que repercutirá en autores, traductores, ilustradores, maquetadores, distribuidores, transportistas, libreros, etc. la cadena de suministro del libro.

Como librero lo que me debe preocupar del futuro son otras facetas del negocio, no es y no será los nuevos modelos de venta. Nos preocupa la gestión impecable de nuestros *stocks*, la rapidez con la que podamos traer libros que no tengamos, mejorar el canal de ventas por la Red, evolucionar la librería hacia un espacio de encuentro; de encuentro de libros, de información, de sensaciones.

COMUNICACIONES

LITERATURA DIGITAL PARA UNA NUEVA EXPERIENCIA TEATRAL, O EN TORNO A LA POSIBILIDAD DEL HIPERTEXTO DRAMÁTICO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA

Sergio Cabrerizo Romero
Universidad Complutense de Madrid

Un artista expone una pieza de una apariencia
metafísica propia de un Rothko
y resulta ser el ploteado de su código genético.
Agustín Fernández Mallo[1]

Teorizando sobre la hipótesis del hipertexto dramático

Es agradable, al tiempo que esperanzador, incluir el teatro en la cartografía literaria de nuestros paisajes tecnológicos. Inmersos en la "era de la visualidad cultural"[2], la literatura dramática debe considerar las posibilidades de la intermedialidad[3], relacionada tradicionalmente con lenguajes teatrales no textuales, para ubicarse en la transformación actual del paradigma estético de la literatura y buscar una nueva relación con su público.

1. Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009, pág. 23.

2. Carolina Sanabria, "La cultura panóptica y los géneros neotelevisivos", *Revista de Ciencias Sociales*, 122 (IV), 2008, pág. 85.

3. Entre la abundante bibliografía al respecto, cabe destacar los siguientes estudios: Anxo Abuín González, *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006; y Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

Las tendencias espectaculares han cambiado en los comienzos del nuevo siglo motivadas por la democratización del uso de la tecnología digital. Los referentes representacionales, desde luego, son otros. El aumento exponencial del uso en el ámbito doméstico de los soportes digitales televisual y electrónico, en lo que al uso de Internet y otros soportes de comunicación instantánea se refiere, ha modificado la interactuación del público con las plataformas informativas y culturales. Este nuevo fenómeno ha derivado, como lo concibe Eloy Fernández Porta, en "la democratización de las subjetividades"[4], lo cual tiene repercusiones claras en cualquier manifestación cultural contemporánea y, lógicamente, el teatro no queda al margen de esta actualidad.

El espacio más visitado de Internet (YouTube)[5] dedica gran parte de sus contenidos a la mera transposición a la carta de la telerrealidad televisiva, demandada masivamente como alternativa al agotamiento de la ficción televisiva y tan dependiente de la participación del sujeto "que ya no se le pide que se limite a consumir ficción, sino que contribuya a producirla"[6]. La telerrealidad televisiva, como formato, supuso la inclusión sin precedentes del público, con sus producciones de vídeos caseros y con la multiplicación de todo tipo de *reality shows*, hasta llevar a cabo la definitiva democratización del mercado cultural, solo posible gracias a la interactividad asociada al cambio tecnológico. En la medida en que el sujeto paciente decide participar activamente, se encuentra generando una nueva realidad desde el anonimato mediático, con el objeto de compartir la dimensión

---

4. Roberto Valencia (entrev.), "La cultura de masas en el siglo XXI: manual de instrucciones. José Luis Pardo y Eloy Fernández Porta en conversación", *Quimera*, 320-321, julio-agosto 2010, pág. 27.

5. Se publicó recientemente en la sección de Tecnología del periódico *El País* (07/08/2010) un artículo dedicado a analizar los vídeos del portal YouTube que incluyen una nueva interactividad virtual para el internauta. En estos vídeos se usa el enlace a través de diferentes hipervínculos que, según la elección, te conducen a diferentes videos. También se comenta en este artículo la nueva herramienta de edición de vídeos del portal que facilita a todos los usuarios la sencilla customización de los audiovisuales. http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/mandas/YouTube/elpeputec/20100807elpeputec_1/Tes (consultado el 7/8/2010).

6. Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 19.

simbólica de su subjetividad. Un nuevo espacio virtual de lo simbólico donde adquieren visibilidad sujetos marginados o periféricos y donde adquieren voz "las subjetividades que habían sido ninguneadas […], porque todas esas subjetividades tienen que ser aceptadas por el mercado para obtener reconocimiento"[7].

No hay duda de que el espectador del formato de teatro que comentamos aquí, el denominado modelo de "teatro pluridimensional o interespectacular"[8], aborda la literatura dramática con unas expectativas generadas fundamentalmente en su experiencia como consumidor de medios audiovisuales y después, por orden cronológico, como usuario de Internet. Por este motivo, y con los precedentes del guion televisual, la literatura dramática mantiene un largo diálogo con la cuestión teórica, que se extiende ahora también al hipertexto digital, acerca de la legitimización y función discursiva de "la creación de textos compuestos para ser vistos en pantalla"[9]. La apropiación progresiva de la pantalla televisiva y digital por parte del anónimo espectador interesa y mucho a la hora de estudiar la inclusión de pantallas en las que se proyectan textos dramáticos en la escena contemporánea. El público anónimo se introduce en el directo de la telerrealidad con los *SMS's*, que funcionan como hipertextos a la imagen seleccionados por la dirección del programa, y lo mismo sucede con los comentarios o la publicidad personalizada que aparece en los portales personales (foros, *blogs*, correo electrónico) y en las redes sociales de Internet; de igual modo, en el teatro, el uso de la pantalla opera fragmentando el lenguaje de la escena tal y como lo hace el apartado dedicado a la interactividad con el público en la telerrealidad o en Internet. Consecuentemente, el lenguaje dramático también se transforma dependiendo del medio de su representación. En una escena tecnológica, el actor y el público interactúan con la

7. Roberto Valencia (entrev.), *loc. cit.*, pág. 29.

8. Alfonso de Toro, "Hacia un modelo para el teatro postmoderno", en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, pág. 25.

9. Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo, "Introducción", en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, 2008, pág. 8.

literatura dramática que se proyecta en la pantalla de modo diferente a como lo ha hecho, tradicionalmente[10], con el audiovisual.

El discurso dramático que se realiza mediante la presencia escénica del actor se fragmenta al incorporar un segundo espacio, la pantalla, que reproduce otro tipo de texto dramático, que denominaré hipertexto dramático. La decisión de incluir textos proyectados en el teatro, que por adecuación a la lectura del público serán siempre escrituras conceptuales y extraordinariamente breves, propone enlaces inesperados a la realidad física de la escena y permite dos niveles de diálogo con el espectador: el que se encarna en el actor y el que se emite desde la pantalla. Al igual que sucede con los hipertextos, en la escena conviven una narración unidireccional que representa el actor hacia el público y otra que, a modo de "colección de fragmentos textuales semiorganizada"[11], se proyecta bidireccionalmente hacia el actor y el público desde la pantalla. Entre las posibilidades del escenario interactivo (sensores, videocámaras)[12] considero que debe incluirse el de la incipiente pantalla textual.

El uso de la pantalla para presentar un texto dramático favorece la interacción entre público y actor cuando comparten ambos el mismo entorno para la visualización del mensaje; un texto que, de la misma manera que puede invalidar o contradecir el sentido de la acción del actor en la escena, también subvierte en muchas ocasiones la creencia sobre lo que ve el espectador. Así el teatro, a diferencia de otros medios, ofrece una doble dimensión textual: la corporal con el actor y otra hipermedial con el uso tecnológico de la pantalla donde "el texto tiende a adquirir el estatus de imagen"[13]. La representación digital en

---

10. José María Paz Gago, "La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI", en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, págs. 151-161.

11. Jean Clément, "El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?", en María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González (eds.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco Libros, 2006, pág. 82.

12. Victoria Pérez Royo, "El giro performativo de la imagen", *Signa*, 19, 2010, pág. 151.

13. Román Gubern Garriga-Nogués, "La ingeniería del imaginario, del arte al espectáculo", *deSignis*, 10, octubre 2006, pág. 22.

la pantalla rompe la linealidad del discurso pronunciado por el actor y otorga una nueva dimensión al espectáculo. Al presentar simultáneamente dos espacios de enunciación dramática (material corporal y digital) la escena se fragmenta, de este modo se pretende una participación activa del público entre las dos realidades dramáticas.

De la misma manera que "la experiencia misma del hipertexto, ampliándose hasta incluir géneros como los *blogs*"[14] o la telerrealidad, se personaliza de modo que consigue incitar la interactuación con el mayor número de potenciales consumidores, la literatura dramática emitida por la pantalla en el escenario pretende multiplicar los niveles de la representación hasta completar las posibilidades textuales no sostenidas por los actores, con una pretensión de literatura total escénica.

A este discurso dramático que sucede paralelo a la representación tradicional lo llamaré drama hipertextual, por adecuarse el resultado escénico a "los parámetros que rigen en la nueva era digital: lo no secuencial, lo simultáneo, lo ubicuo y lo interactivo"[15]. De acuerdo con estos parámetros se puede afirmar que la utilización de la pantalla tiene las siguientes funciones escénicas: 1) romper la secuencialidad del texto dramático en el plano temporal de las acciones, al añadir una nueva dimensión espacial para el texto[16], 2) simultanear los planos horizontal, donde se ubican los actores, y el plano vertical de la pantalla, 3) elevar el protagonismo del texto en la escena a la categoría presencial de ubicuo, y pretender así que el espectador

---

14. María Teresa Vilariño Picos, "La cultura digital en los estudios literarios: *ciber/textual/espacialidades* poéticas", en Amelia Sanz Cabrerizo (ed.), *Teoría literaria española con voz propia*, Madrid, Arco/Libros, 2009, pág. 239.

15. Gonzalo Pontón, "El hiperdrama. Alegoría escénica de la era digital", en María José Vega (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, pág. 150.

16. "Este debilitamiento de la historia es el resultado de un desplazamiento operado por el hipertexto: el paso de la dimensión temporal de la narración a su dimensión espacial", entre las características que señala Jean Clément del hipertexto cabe resaltar la similitud de la señalada con el efecto que produce la pantalla textual al alterar la disposición espacial de la escena teatral. Jean Clément, "El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?", en María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, *op.cit.,* pág. 87.

interactúe con el espectáculo a través de la literatura dramática y sus diferentes niveles de percepción. Con esto, considero que no solo podemos confirmar la pantalla como un nuevo soporte teatral de literatura dramática[17], sino como un elemento dramático con la clara función hipertextual de incorporar literatura electrónica dispuesta "to be read on a computer"[18].

Observando un espectáculo modelo

El ejemplo que se analiza a continuación para corroborar este fenómeno bidireccional de los textos dramáticos se toma de la representación de la obra *Versus*, del dramaturgo y director Rodrigo García, la cual tuvo lugar durante la XXV edición del Festival de Otoño (Madrid) del año 2008, entre los días 12 y 15 de noviembre[19].

Los textos que muestra la pantalla de este espectáculo son de una naturaleza diferente a los que presentan los actores. Por tanto, se deberán diferenciar los temas, intenciones y estilo de los textos para cada uno de los soportes teatrales: la pantalla y los actores. El teatro de este autor, como representante del teatro posdramático[20], cuestiona constantemente el hecho mismo de la representación, y es por este motivo por el cual se intenta invertir la función tradicional de la pantalla teatral para su uso audiovisual. Así, para subvertir el orden habitual, busca representar el texto en la pantalla y presentar en escena las imágenes visuales mediante los actores, que se convierten en el componente visual del espectáculo antes que la representación del texto. Con este procedimiento, el texto teatral no está encarnado

---

17. Domingo Miras, "Literatura dramática y soportes", *Las puertas del drama*, 1, 2000, págs. 4-8.

18. N. Katherine Hayles, "Electronic Literature: What is it?", *Electronic Literature Collection*, 1.0, enero 2007. Disponible en: http://eliterature.org/pad/elp.html (consultado el 24/8/2010).

19. Puede consultarse la programación de esta XXV edición del Festival de Otoño (Madrid) en la página web: http://www.madrid.org/fo/2008/es/index.html (consultado el 7/8/2010).

20. Óscar Cornago, "Teatro posdramático: las resistencias de la representación", en José Antonio Sánchez (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 219-238.

en los actores sino que es estéticamente digital, de grandes caracteres con formatos, fuentes y disposición[21] directamente trasladados desde los procesadores convencionales de los ordenadores.

A lo largo del espectáculo se observa cómo el gran efecto de fragmentación se precipita mediante la proyección de los textos en una gran pantalla del tamaño del fondo del escenario frente a los textos testimoniales o experienciales que sostienen los actores: "Yo soy Núria nacida en 1974 en Barcelona…"[22], "Sigo sin entender por qué nos metemos la lengua en la boca cuando nos besamos… no me entra en la cabeza…"[23], o "Fui 'tras los pasos de Paul Cézanne' al monte aquel que pintó doscientas mil veces, a ver si en realidad el monte era tan feo como en sus cuadros"[24], con claro tono coloquial, muchas veces provocativo y cínico, y una deliberada intención oral buscando la comunicación cara a cara con el público: "Hola, buenos días, buenas tardes, buenas noches, muy buenas, ¿qué pasa? ¿cómo te va? ¿qué hay? ¿qué onda?..."[25]; en cambio, los textos de la pantalla nos remiten a un grado muy diferente de abstracción e intimidad, remiten a los textos propiamente del teatro posdramático. Siguiendo la conceptualización de Óscar Cornago sobre el teatro posdramático, efectivamente se trata de "textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético"[26]. En la pantalla del espectáculo aparecen textos firmados por el autor y director del espectáculo, se trata de textos en primera persona de naturaleza muy diversa, como se observa en los siguientes ejemplos:

---

21. La que puede corresponder a la mitad de un tamaño DINA 4, aproximadamente lo que nos permite visualizar una pantalla estándar de ordenador personal (patrón actual de unidad de nuestra lectura digital).

22. Rodrigo García, *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, Segovia, La uÑa RoTa, 2009, pág. 476.

23. *Ibid*., pág. 480.

24. *Ibid*., pág. 473.

25. *Ibid*., pág. 484.

26. Óscar Cornago, "Teatro posdramático…", *op. cit*., págs. 222-223.

Encontramos textos metateatrales que hacen referencia a la misma obra de teatro que se está representando:

> Todavía no me aclaro si lo importante es lo que decimos o lo que ocultamos. Generalmente, creemos**,** *cuando ensayamos una obra de teatro como ésta*[27], que es bueno expresar esas cosas que todo el mundo piensa o sueña pero que jamás hace y siempre calla.
>
> Y al rato sospechamos lo contrario: *una pieza de teatro* debería ocultar las cosas, no desvelarlas y jamás mostrar nuestros sentimientos.
>
> Esto pone a prueba *la capacidad poética de todos, incluida la del público,* […] Te doy a probar oscuridad, porque en la oscuridad los niños tienen miedo […] *las obras de teatro* deberían retratar tus secretos y no la parte más vulgar, como suele ocurrir.[28]

Versus. Rodrigo García

Así mismo aparecen textos extremadamente conceptuales y breves como "1808-2008. Mientras haya ejércitos, habrá guerrillas"[29]:

> Guerra & placer
> Placer & humillación
> Humillación & economía
> Humillación & guerra
> Guerra & mercado
> Placer & economía

27. La cursiva es mía.
28. Rodrigo García, *op. cit*., pág. 471.
29. *Ibid*., pág. 473.

Humillación & instinto
Perversión & guerra […][30]

Por último, también encontramos textos claramente poéticos que durante el espectáculo pretenden "una relación de no coincidencia con lo que está sucediendo en escena"[31], como los siguientes:

> La pérdida de memoria no es una degeneración. Es una respuesta y una adaptación, una etapa en la evolución de la especie. […]
>
> ¿Se puede despertar curiosidad por asuntos elevados, o al menos dignos?
>
> ¿O la especie ha mutado a tal extremo que ya no hay vuelta atrás?
>
> ¿Solo lo vulgar nos atrae?
>
> ¿Podemos conseguir que un elevado número de personas se interese por la ética de Aristóteles igual que se interesan por un Barça-Madrid?[32]; No expresamos ideas. Desplazamos química. La formación de un pensamiento no son las palabras. Un pensamiento se cristaliza en asuntos tangibles, como el crecimiento de las uñas o el cáncer en las células.[33]

Versus. *Rodrigo García*

30. *Ibid*., pág. 473.

31. Óscar Cornago, "Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad", en Óscar Cornago (ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2010, pág. 138.

32. *Ibid*., pág. 481.

33. *Ibid*.

Estos textos de la pantalla, en un nivel superior y sin comunicación ni relación con las acciones de los actores en la escena, producen bidireccionalmente una "relación de tensión, que mantiene al espectador alerta a un doble nivel de percepción"[34].

Concluyendo

A modo de conclusión, proponemos enmarcar el ejemplo particular de hipertexto que se ha presentado en esta comunicación dentro de la teoría esbozada al comienzo.

En primer lugar, el hipertexto dramático se incluiría dentro de la categoría del hipertexto espacial que, según Nürnberg, Legget y Schneider[35], se caracteriza por la incorporación de paquetes de información o datos en un espacio; la segmentación de información entre la verbalización por parte de los actores y el texto proyectado en la pantalla es más evidente que en casi ninguna otra creación hipertextual.

En segundo lugar, como recuerda Vilariño Picos, "surge la pregunta […] de si es operable la subsistencia del hipertexto sin que preexistan los enlaces y la respuesta es totalmente afirmativa. Estos hipertextos sin enlaces se erigen sobre ubicaciones espaciales"[36]. Es esta posibilidad espacial la que explota el hipertexto dramático.

En tercer lugar, el uso de la pantalla como soporte del hipertexto dramático desarrolla los componentes visuales de la textualidad tal y como lo hace cualquier soporte electrónico, de hecho se emplean los formatos o fuentes digitales del texto.

Por último, debemos añadir la relación hipermedial que establece el hipertexto dramático con los demás estímulos sonoros y visuales de la escena, lo que viene a ratificar la idea de simultaneidad total en la que se construye esta modalidad de hipertexto.

---

34. *Ibid*., pág. 138.

35. Peter J. Nürnberg, John J. Leggett y Erich R. Schneider, "As We Should Have Thought", en Mark Bernstein, Kasper Østerbye y Leslie Carr (eds.), *HT97 Hypertext'97*, New York, ACM, 1997, págs. 96-101.

36. María Teresa Vilariño Picos, "La cultura digital...", *op. cit*., pág. 246.

El objetivo de este ensayo ha sido presentar un acercamiento al modo en que el teatro contemporáneo hace uso del hipertexto como forma de literatura digital; con ello espero haber ilustrado una de las innovaciones que considero más relevantes por parte de la escena actual en su afán por transformar al espectador en un constructor/productor del sentido dramático del espectáculo.

APORTES DE LA DIGITALIZACIÓN HEMEROGRÁFICA A LAS COMPILACIONES LITERARIAS: LA POESÍA INICIAL DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

José Luis Campal Fernández
Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo

1. La paulatina introducción de las nuevas tecnologías cibernéticas, además de constituir una aceleración en la recuperación de un gran número de fondos documentales que, hasta entonces, habían sido remisos a su accesibilidad al estar alojados en instituciones físicamente muy distantes del estudioso, ha generado indudables beneficios en el avance de las investigaciones bibliográficas. El manejo universalizador de Internet nos faculta, sin mayores cortapisas, para agregar esta herramienta auxiliar a las vías tradicionales y microfilmadas de que disponíamos para el almacenamiento textual, con lo que al caudal impreso ha venido ahora a sumarse la digitalización de ingentes producciones hemerográficas, reduciendo su coste final con respecto a una edición en papel estándar, y acortando los lapsos temporales que conllevaba transferir a la imprenta las colecciones de revistas y periódicos.

Una prueba de esta bien avenida conexión se observa en el peso cuantitativo de la Red en la obtención de la obra integral de nuestros escritores, al ir rellenando, mediante el vaciado de fondos desconocidos, los inevitables huecos derivados de una conformación basada únicamente en el experto olfato de los especialistas, que, abarcando mucho, no lo alcanza todo.

Pretendo ejemplificar lo que antecede con un autor asturiano, Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), y un género donde no fue muy

prolífico pese a su constancia interior, el poético. Como es sabido, la publicación en volumen de la lírica ayalina arranca oficialmente en torno al mes de mayo de 1904, cuando aparece en las librerías *La paz del sendero*[1], fechado en la localidad de Noreña en 1903, y que es saludado con entusiasmo por el anónimo coplero de *Gedeón* (29-IV-1904) como "libro sentido, de poesía humilde"[2]. En 1916 edita un segundo bloque poemático al que bautiza como *El sendero innumerable*[3], que se presenta en un volumen conjunto con el poemario inaugural. Y en 1921 Pérez de Ayala ofrece *El sendero andante*[4], tercer y último volumen de un proyecto que quiso ser totalizador, aunque no sean los de este libro poemas escritos con posterioridad a su segunda obra publicada, sino textos concebidos en su mayoría en el tiempo que medió entre el primer y el segundo poemario, y que, según afirma el autor, son el "recuerdo de ciertos instantes de subido acento subjetivo".

---

1. Madrid, Librería de Fernando Fe, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904, 153 págs.

2. El texto íntegro de la poesía, titulada "¡El papel vale más! (Notas bibliográficas)", es este: "Ramón Pérez de Ayala es un joven cetrino / que hace unos cuantos meses de las Asturias vino. / Declaro que al principio le tuve algo de miedo, / pues Ramón es discípulo de los sabios de Oviedo; / y como a más de un alma candorosa y sencilla / sé que la adulteraron, ya Posada, ya Buylla, / pensé en mi fuero interno: –¡Vaya una prosa mala / que hará, si los imita, Ramón Pérez de Ayala! / Además, yo sabía (con ello no le injurio) / que Ramón era de esos que leen el *Mercurio*, / y pensé: –Este no encuentra de belleza vestigio / en todo el bajo mundo que desprecia Remigio... / Pero me equivocaba; mi grave error confieso, / sin que yo me declare modernista por eso; / mas si ante el modernismo jamás la espina combo, / yo a *La paz del sendero* voy a arrearle un bombo. / Es de Pérez de Ayala ese libro el primero / y, a la verdad, paréceme bien *La paz del sendero*. / Es un libro sentido, de poesía humilde, / y aun cuando se le pueda poner más de una tilde / y la forma parezca tan mala cual la mía, / si aquellos no son versos, *aquello* es poesía, / y a los poetas fáciles y a los vates correctos / prefiero los que tienen millones de defectos, / pues aunque a estos les saque de faltas un rosario, / algunos, como Ayala, tienen su alma en su almario. / Y en fin, Pérez de Ayala, ya basta de jabón: / de bombos de esta clase no vive Gedeón".

3. Madrid, 1916, 214 págs.

4. Madrid, Saturnino Calleja editor, Biblioteca Calleja-Primera serie, 1921, 200 págs.

2. Será la poesía el ventanal por el que Pérez de Ayala se asomaría a las letras y a través del cual cerraría su bibliografía, puesto que, en sus últimos años, compondría breves poemitas que luego se irían agrupando en las sucesivas ediciones de sus *Obras Completas*, primero en la elaborada por José García Mercadal en los años 60[5], y más recientemente en la emprendida, con mayor escrupulosidad y completud, por Javier Serrano Alonso[6], a quien no le duelen prendas al declarar, intuyendo la ausencia de no pocos materiales, que la producción poética conocida del ovetense "aún es bien susceptible de ser ampliada"[7].

¿Qué composiciones poéticas publicó Pérez de Ayala antes de ese año 1903 en que acometió la escritura y reunión de los textos que darían cuerpo a *La paz del sendero*? Mercadal recogió los textos o ejercicios líricos anteriores al primer libro de versos de Pérez de Ayala y les puso el epígrafe de *Primeros frutos*, que es también el título del manuscrito autógrafo que se conserva en la Biblioteca de Asturias procedente del archivo del autor, mientras que Serrano distingue entre poemas dispersos fechados y no fechados. Entre ambos aportan, en ese marco temporal previo al debut en formato de libro de Pérez de Ayala, una decena de piezas compuestas entre 1900 y 1903[8] y aparecidas en diferentes revistas (*Helios*, *Revista Ibérica*, *El Álbum Iberoamericano*, *Revista Veraniega*). Este camino hubiera quedado en una indefinición

---

5. *Obras completas, recogidas y ordenadas por J. García Mercadal. Tomo II. Obra poética: Primeros frutos / La paz del sendero / El sendero andante / El sendero innumerable / El sendero ardiente / Últimos frutos. Traducciones y glosas clásicas. Varia. Novelas cortas: Prometeo / Luz de domingo / La caída de los limones / El ombligo del mundo / Bajo el signo de Artemisa / La revolución sentimental*, Madrid, Aguilar, 1965, 1.198 págs.

6. *Obras completas, IV. Obra poética. Traducciones poéticas. Teatro. Prólogos*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2002, 834 págs.

7. *Ibid*., "Introducción", pág. XII.

8. "Un dezir", "Un lay", "Otra lay y finida" (1900; las exhumó Manuel Fernández Avello en *BIDEA*, 115, 1985, págs. 587-598), "Nieves" (1902), "Ofrenda" (1902), "La mandolinata" (1903), "Sonetos en el gusto francés. Redondelas a la manera de Carlos de Orleans, príncipe y poeta" (1903); incluye las tituladas: "Sonetos y redondelas", "Luz", "Parisina", "Victoria", "Nieves I", "Nieves II", "Blanca", "Amalia", "Tu boca", "Tu pelo", "La turquesa", "Maestá" y "La musa nueva" o "Carta particular" (1903).

bibliográfica que nos impediría saber de los balbuceos del autor de no haberse digitalizado recientemente tres anualidades discontinuas (1901-1903)[9] de un diario ovetense denominado *El Progreso de Asturias*, órgano del republicanismo liberal, dirigido por José María Carballeira Otero[10], secretario del Círculo Republicano de Oviedo. De aparición ininterrumpida, salvo los lunes, inició su andadura el 1 de abril de 1901[11], tenía su redacción y rotativa en el número 1 de la calle de Santo Domingo y se vendía al precio de 5 céntimos.

La consulta *on-line* de los números disponibles nos arroja una nada despreciable cantidad de poemas suyos, desconocidos hasta la fecha, pues no los alojó en ninguno de sus libros ni los compilaron después sus especialistas. Gracias a su volcado en Internet podemos incrementar la producción en verso de Pérez de Ayala en, al menos, 8 colaboraciones que contienen 11 poemas, escritos que comienza rubricando como "Ramón Pérez Ayala" y en los cuales no insertará la preposición entre sus dos apellidos hasta la tercera colaboración, coincidiendo tal vez con la obtención de su licenciatura en Leyes. Esta es la relación de piezas ayalinas que recogemos ahora: "Detona de las rosas..." (27-II-1902), "Mi pobre alma..." (2-III-1902), "Redondelas compuestas a la manera de Carlos de Orleans, príncipe y

9. De 1901 se conserva a partir del n.º 142, correspondiente al martes 1 de octubre; de 1902 nos faltan los meses de julio, agosto y septiembre, y de 1903 disponemos desde abril a diciembre.

10. Don José Otero, descendiente del director y fundador del diario, residente en Nueva York, fue quien donó la colección del periódico en su poder a la Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, institución que la ha alojado en www.bibliotecavirtual.asturias.es (consultado el 4/03/2010). Este periódico, pese a las aclaraciones hechas por investigadores asturianistas, aún sigue citándose ocasionalmente como *El Porvenir de Asturias*. Con esa cabecera existieron, en la segunda mitad del XIX, dos publicaciones ovetenses, y no fueron escasos los semanarios y quincenarios que, en la frontera de los dos siglos, llevaron el sustantivo "Porvenir" en sus manchetas (*El Porvenir Asturiano*, *El Porvenir de Llanes*, *El Porvenir de Gijón*, *El Porvenir de Mieres*, *El Porvenir de Langreo*, *El Porvenir de Avilés*, *El Porvenir de Laviana*, etc.).

11. Su puesta de largo fue recibida por el periódico gijonés, también republicano, *El Noroeste* "deseándole vida larga y próspera, con lo cual irán ganando las nobles ideas que sustentamos, y el pueblo asturiano tendrá un defensor más de la Democracia, la Justicia y la República" (2-IV-1901). Lozano Marco extiende su vida impresa hasta 1905 y Rodríguez Infiesta hasta 1906.

poeta francés, padre de Luis XII y tío de Francisco I" (13-IV-1902), "Belleza" (13-V-1902), "Estigma" (11-VI-1902), "Los dos camellos" (14-VI-1902), "El bisonte" (20-VI-1902) y "Dos cantilenas" (22-VI-1902).

2.1. "Detona de las rosas...", subtitulado "Soneto a la manera de Ronsard", es una composición tétrica sobre el inexorable fin a que se encamina la pulsión vital, y que escribe movido por la contemplación de un niño muerto, como señala en la dedicatoria que antecede a su reflexión sobre la caducidad y temporalidad de la carne:

Detona de las rosas el carmín
junto a tu frente de marfil, serena.
Entre tus manos, mística azucena
detona de las rosas el carmín.

Servirá a los gusanos de festín
tu exangüe boca, mística azucena;
y tu alba frente de marfil, serena,
servirá a los gusanos de festín.

¡La luz clorótica alumbrar no quiere!
¡Pálida anémona que tronchada muere
y sepultan con rosas de carmín!

¡Débil copo que flota en el Nirvana!
¡El lechoncillo de la bestia humana
servirá a los gusanos de festín!

2.2. "Mi pobre alma..." se inscribe en la estela de tributos firmados por diversos autores nacionales y extranjeros como ofrenda a la memoria de Victor Hugo[12] en el centenario de su nacimiento, de

12. La primera plana de *El Progreso de Asturias* del domingo 2 de marzo de 1902 recoge, además del ayalino, los siguientes textos: "El romanticismo en Francia. Victor Hugo", de Marcelino Menéndez Pelayo; "El poeta de los lugares comunes", de Clarín; "Victor Hugo", de Alfredo Alonso, y "Víctor Hugo", de Emilia Pardo Bazán.

cuyo arte se confiesa admirador al autoproclamarse miembro “de la secta de los *hugólatras*”:

Mi pobre alma sedienta, de puro azul del cielo
un día de nostalgias, intrépida alzó el vuelo;
volaba en el espacio del firmamento ingente,
cuando una voz triunfante la dijo
– ¡Alma detente!
Y apareció siniestra una vaga figura
con mil ojos y bocas: brillaba y era oscura;
visión febril de apóstol, monstruosa pesadilla.
–¿Quién eres ser extraño?
Respondió
– Soy la quilla
que surca el mar terrible y negro del arcano,
soy el faro del mundo, el Espíritu Humano;
mi nombre ha sido: Sócrates, Pitágoras, Platón,
Arquímedes, Demóstenes, Horacio, Cicerón,
Kant, Bacon, Hegel, Leibnitz, Cervantes, Swift, Voltaire,
Homero, Dante, Milton, Lope, Tirso, Molière...
Yo soy la resultante enorme de la tierra.
Soy doctrina que halaga y doctrina que aterra,
soy reptil deleznable, que a lo infinito aspira,
¡alma que estás sedienta de luz, detente y mira!
Y miré.
En el vacío azul del firmamento
destacábase augusto un blanco monumento
cimentado en las nubes que el sol desde el poniente
alumbraba con pálido fulgor iridescente.
El peristilo era de esbelto puro dórico,
en el frontón reinaba un orfeo escultórico,
las musas en el friso apuraban sus copas,
cabezas de pintores formaban las metopas,
palomas eucarísticas volaron de una parte;
el Espíritu dijo:
– Es el templo del arte.

Entra.
Y entré.
En la cella, erguíase majestuoso
un patriarca florido, un Júpiter coloso,
y el Espíritu Humano volvió a decirme
– Mira.
Es Apolo hecho carne que ha pulsado la lira;
la palabra en su boca refulge como el rayo;
a su voz nació un mundo; no conoció el desmayo;
a su conjuro mágico, surgieron mil ciudades;
por él resucitaron las antiguas edades;
sus plantas han hollado el cráneo del demonio;
ante él se humilla y calla el ciego anciano jonio;
su poder ha brillado en la ciudad eterna
y Diógenes el cínico le ha dado su linterna.
Es el león que reina en el bosque profundo;
el vampiro que tiene el secreto del mundo;
la culebra omnisciente; el águila caudal;
el mar embravecido; el recio vendaval.
Él solo se ha igualado a Dios cuando le plugo.
Prostérnate y adórale. ¡Es el gran Victor Hugo!
Y ante sus pies de plata se postró mi alma inquieta
en tanto que el espíritu hablaba del poeta.

2.3. En "Redondelas", que nos informa que han sido "compuestas a la manera de Carlos de Orleans, príncipe y poeta francés", agrupa cuatro redondillas de cromatismo exotista sobre piedras preciosas mayoritariamente; dice el poeta que el mérito de las piezas reside en su "gimnástica rítmica". Dos de ellas las publicará, en abril de 1903, en *Helios*, pero no así las dos que exhumamos:

EL BRILLANTE
Brillante, claro brillante
microcosmos transparente,
en ti dice el Sol poniente
su despedida triunfante:

tu pupila fulgurante
es la de un Dios omnisciente,
brillante, claro brillante
microcosmos transparente.
Es de Inocencia inocente
el emblema tu cambiante,
y de mi divina amante
has de brillar en la frente,
brillante, claro brillante

EL AGENJO
Agenjo, ágata animado,
iris siniestro y viviente,
es tu alma opalescente
la de un palacio encantado.
En tu mármol he labrado
un Partenón refulgente;
agenjo, ágata animado,
iris siniestro y viviente.
Bajo tu influjo sagrado
he vivido íntimamente
lo sutil, lo refinado
del misterio subconsciente,
agenjo, ágata animado.

2.4. "Belleza" está dedicada a José G. Zaloña[13] y sigue las pautas de un modernismo sensualista y sonoro, plagado de referencias culturalistas y refinados ambientes:

Fue la reina mágica de mis sueños de oro
en mis noches lánguidas lascivo tesoro,
su desdén sombrío y su ausencia hoy lloro.

13. Era, en palabras de Manuel Fernández Avello, "amigo desde la infancia" (*Recuerdos asturianos de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1980, pág. 80).

Fui sátiro ardiente y fue mi bacante.
En las selvas vírgenes de Jonia triunfante
con gritos eróticos perseguíla amante;
y un ósculo dejé,[14] febril deseado
a la verde sombra del laurel sagrado
junto a un blanco lirio y un lirio morado,
lloró entre los mirtos su tirso desecho
ceñíla amoroso mi cálido pecho
al suyo de nieve, en abrazo estrecho.
El blancor del cisne (del cisne sereno)
no tiene la albura que ostenta su seno,
su seno de mármol, con nieve relleno;
su seno más puro que pura azucena,
su seno más frío que el de una sirena,
su seno eucarístico (hostia de mi pena),
seno en que florecen capullos de rosa
que envidia nostálgica del amor la Diosa
en donde palpita una mariposa,
en que serpenteando, las venas azules
como celestiales ríos de las Thules
ocultan riqueza de cien Estambules.
Yo bebí en su boca
en su boca loca
de sangre y de fuego,
de alma de Príapo, y me dejó luego
como está Cupido, inocente y ciego.
Yo estreché su talle flexible y macizo
y de Psiquis tierna, en mis brazos hizo;
domeñó mis ansias su mágico hechizo.
Yo alisé su pelo y ella sacudiólo
con gesto hierático; su cabello solo
de ondas de oro líquido, como el río Pactolo,
de efluvio enervante (aura afrodisiaca)
es vino dorado con tonos de laca

14. En el original periodístico, por presumible errata tipográfica, dice “dije”.

de una Teoría loca, dionisiaca.
Brilló en mi pupila el fuego de un rayo
y ritmó mis besos, el triste desmayo
de los voluptuosos violines de Mayo.
De pronto, mi ninfa fugóse ligera
con saltos calinos como una pantera
y mi alma en la suya llevó prisionera;
llevó prisionera o hízola su esclava
aquella indolente pantera de Java
que era la belleza que me abandonaba;
perdióse en el bosque del negro Misterio
en donde la duda templa su salterio
(guarda sus enigmas allí un cementerio),
donde todo es tibio, donde todo es vago,
donde ríe y llora un viejo Rey Mago
que tiene su corte debajo de un lago
con aguas azules de tonos suaves
que surcan los cisnes altivos y graves
(de mundos lejanos quiméricas naves)
donde impenetrable esfuma su busto,
esfinge ciclópea, con un gesto adusto.
De entonces adoro el Misterio Augusto.

2.5. "Estigma" acoge, en su conciso trío de cuartetos, una escena pasional, donde la elección del ave de vistoso plumaje como símbolo totalizador está motivada por su dimorfismo sexual:

El Faisán de cabeza dorada
y de clámide negra, esculpida,
surge envuelto en la nube sagrada,
que da al aire en su sistro Panida.
Hacia mí se dirige enigmático,
ostentando en su pecho de plata
como estigma fatal, problemático,
un extraño dibujo escarlata.
Abre el pico de púrpura roja,

que ante Sol que lo besa se irisa
y en mi pecho un conjuro deshoja;
Jonio es; dice así: BASILISA.

2.6. "Los dos camellos" es una diatriba contra el rancio intelecto, al que denigra por contraste, y que está llena de intención desde su mismo pórtico pues le coloca por dintel el lema "Qui potest capere, capiat":

En el vasto y estéril desierto
amarillo cual faz de un hepático,
infinito arenal, que está muerto
y en que reina un esfinge hierático;
por el vago horizonte violeta,
al compás indolente del cuello
y arrastrando su informe silueta
lentamente camina un camello.
No el artista febril, doloroso,
que ha descrito Guillermo Valencia,
sino el otro, que lleva ostentoso
en su espalda joroba de ciencia.
Aquel porta en la fértil Arabia
las huríes que abrasa el deseo,
o se abisma en las fórmulas sabias
del astral Microfanta Caldeo.
Rica púrpura lleva de Tiro,
o de Chipre la esencia enervante
que entre espasmos evoca el suspiro
venusino[15] de cálida amante,
o de virgen ya núbil la clámide,

15. Que Ayala realiza, en clave, una deformatoria burla explicaría unos versos que aparecen en el principal diario conservador de Oviedo, opuesto a la nueva estética, escarneciendo el uso de vocablos modernistas: "El joven poeta de nubias melenas / de tez venusina" (reproducido en Agustín Coletes Blanco, "En torno al Ayala modernista: tres sátiras de *El Carbayón*", *Nueva Conciencia*, 20-21, octubre de 1980, pág. 57).

y un poema por ella gustado.
¡A él le ha dicho la vieja pirámide
faraónimo enigma inviolado!
Ha bebido con su boca gualda
en las ánforas puras de Helena,
y su vista embriagó de esmeralda
el Misterio en la noche serena;
ha escuchado la voz de los mares
que aprisionan al griego Leandro,
y la ausencia lloró en sus altares
de las lindas Madonas del Sandro.
Mas el otro... camello científico
el misterio con clave interpreta,
y no hay ya para él hieroglífico
existiendo la tabla Roseta.
Por su mente cruza teoría
de mil fórmulas vanas, abstrusas,
y no aprecia en la gris lejanía
más que sombras surgiendo confusas.
La joroba esquinada y enteca
se destaca en los flácidos lomos.
¡Es la eterna y fatal biblioteca
con un número fijo de tomos!...

Por el vago horizonte violeta
y al compás indolente del cuello,
arrastrando su informe silueta,
lentamente se pierde el camello...

2.7. Con "El bisonte", el culto modernista que gusta de las analogías grecolatinas arremete en toda regla contra sus adversarios de escuela personificándolos, mediante un préstamo confeso, en un animal del que todo el mundo recela y que provoca cuando risa, cuando repulsión:

Es un pasaje brillante
(no sé si de Xenophonte)
aquel en que al ignorante
simboliza en un bisonte.
Monstruoso, como no hay dos
su deformidad etona
al más bello semidios
a Felipe de Crotona.
Júzgase él Zeus Kronión
cuya carrera no para
el cetro de Agamenón
que el cojo Hephaistos forjara,
mas es su empuje banal
y es impotente su inquina.
¡Bisonte pobre animal
a quien Zephiros domina!
La testa baja y cerdosa
siempre dispuesta a embestir
no mira las carnes rosa
de Eos cuando va a salir
de su lecho de Zaphir
como heraldo femenino
ostentando la corona
de Phebo Apolo el divino
hijo de Zeus y Latona;
ni estremece su pupila
el cielo que sangre mana,
cuando el Arquero aniquila
la postrera luz Heniana.
Bajas pasiones le inspiran
si sus ataques arrecian;
los Ixiónidas le miran
altivos y le desprecian.
Las ninfas corren veloces
a sumirse en el paisaje
si oyen eróticas voces

de aquel histrión del boscaje,
y si cuando Pan deslíe
sus cantos llega el histrión,
marcha saltando y se ríe
con su risa de Cabrón.
Es un pasaje brillante
(creo que es de Xenophonte)
aquel en que al ignorante
simboliza en un bisonte.

2.8. Bajo el epígrafe de "Dos cantilenas" se reúnen no un par, sino tres cantares de asunto amatorio entreverado de alusiones clasicistas y afligido decir, y una dedicatoria provocativa ("a los epatables philistines analfabetos"):

ROSA DE ORO
Rosa de oro: faro
que brilló embustero
con destello raro
(muero, muero, muero).
Rosa de oro; miro
mi decir postrero
volar en suspiro
(muero, muero, muero).
Linda rosa de oro
dime ¿qué hechicera
cinceló el tesoro
de tu cabellera?
Rosa de oro puro,
rubio mensajero
de extraño conjuro
(muero, muero, muero).

DEL NENÚFAR O NINFEA
Verdes pupilas dudosas
o azul glaucado. ¡Qué vea

cómo miráis amorosas
al Nenúfar o Ninfea!
De carmesí boca linda,
que envidiara Galatea,
besen tus labios de guinda
al Nenúfar o Ninfea.
Blanco seno de magnolia
estremézcalo la Idea,
vibrando cual lira Eolia
el Nenúfar o Ninfea.

UN GRABADO
La Bacante
con su peplon escultórico
reina amante
en un atrio puro dórico.
En la cesta
de oro
Anacreonte presta
su cálido coro
a los pámpanos y vides,
a las hojas
verdinegras, a las rojas
amapolas, en las lides
olimpiadas
deshojadas
por la mano de un atleta.
Y la brisa,
indiscreta
al Poeta
de sonrisa
dolorosa,
voluptuosa
como el alma de las flores,
dice amores,
que en los reinos del Ensueño, cabalísticos, irisa

la proterva Vampirisa
y que besa
lujuriosa Satiresa.

3. La digitalización facilita, además de la recuperación de textos, que se subsanen inconcreciones y se vayan afinando las referencias. Sabíamos, por ejemplo, de la existencia de una traducción realizada por Pérez de Ayala de "Poemas del crepúsculo", de Stuart Merrill, que John J. Macklin[16] ubica en el número de *Revista Ibérica* correspondiente al 15 de julio de 1902, pero cuya primera inserción en un medio hay ahora que retrotraer al jueves 24 de abril de dicho año en el número 297 de *El Progreso de Asturias*[17].

Otro poema ayalino que aparece el 9-II-1902 en *El Progreso de Asturias* anticipa una versión posterior del mismo en *El Álbum Ibero-Americano* (22-II-1903). Salvo la leve mudanza del título ("La diosa locura..." en vez de "El hada locura de risa perlada...") y algunas modificaciones puntuales[18], solo los diferencia la estrofa que abre y cierra un poema en el que despuntan decoración lujosa, boato arcaizante, laconismo erótico e imágenes de aristocrático deslumbramiento. En la primitiva versión de 1902 era: "El hada locura de risa perlada, / cabellos de fuego y cruel corazón, / con su eterno séquito de amantes miradas, / y tenues suspiros, reina en el salón". Sin embargo, en la de 1903 el autor la cambió por esta otra: "La diosa Locura de risas perladas / –risas en que perlas desgrana riente– / encendiendo bocas con las llamaradas / de goces futuros, flota[19] en el ambiente".

---

16. *Vid*. "Ramón Pérez de Ayala y la *Revista Ibérica*", *BIDEA*, 107, 1982, págs. 683-689.

17. El inicio del último verso de la versión de *El Progreso de Asturias* es diferente: "ni oigas más" cambiará después a "ni escuches".

18. Los versos 21-28 de 1902 son trasladados, en la versión de 1903, a las posiciones 29-36. Cambia Pérez de Ayala varios términos en la segunda versión: "ritmo" (v. 19) se transforma en "impulso", "amante" (v. 27) en "ardiente", "allá" (v. 29) en "aquí", "del mármol" (v. 32) en "de mármol", "quejidos" (v. 33) en "sollozos", "a sus plantas mira" (v. 40) pasa a "contempla a sus plantas", "lánguido" (v. 49) se convierte en "lento" y "encajes y joyas" (v. 52) queda en "y joyas y sedas".

19. Esta forma verbal se transforma en la estrofa de cierre en "reina".

En las mismas columnas de *El Progreso de Asturias* ofrecerá, igualmente, piezas poéticas que luego va a interpolar en novelas posteriores, como sucede con "La canción de Godofredo" (inserta en el periódico el 1-VIII-1903)[20], que reproduce en *Cruzada de amor* (publicada por entregas entre enero y mayo de 1904) y a la que no duda en calificar de "jugueteos de mi numen primerizo"[21].

4. Al lado de estas expansiones modernistas en verso policromado y orientalizante, Pérez de Ayala no deja de cultivar la prosa. Tras estrenarse en *El Progreso de Asturias* con el cuento "El milagro del padre Padial" y la novela corta por entregas *Trece dioses*, Pérez de Ayala insistió en la senda narrativa. Hemos localizado 7 piezas no recogidas en sus *Obras Completas*: "Hace un año" (13-VI-1902; recordatorio de Clarín en el aniversario de su fallecimiento), "La cuestión del laurel-rosa" (17-VI-1902; breve carta al director en la que replica a una objeción hecha en el rotativo rival *El Carbayón*), "Poesía nueva. Francisco Villaespesa. I" (7-X-1902), "Poesía nueva. Francisco Villaespesa. II: El parnaso" (8-X-1902), "Poesía nueva. Francisco Villaespesa. III: El simbolismo" (9-X-1902), "Crónica madrileña" (25-XI-1902) y "Las estatuas de hielo" (4-XII-1902).

5. No fueron las composiciones poéticas y artículos de las primeras horas públicas de Pérez de Ayala las únicas aportaciones de relevancia del citado diario ovetense encaminadas a redondear las compilacio-

---

20. Se trata de un aplicado ejercicio de estilo no especialmente sustancioso que, a diferencia de la versión incluida luego en *Cruzada de amor*, arranca dando cuenta de un supuesto hallazgo: "En un pergamino, sin / cruz, fecha ni colofón, / hallé un día esta canción, / que vierto del lemosín. / No sé si es original / o copia el infolio aquel. / La firma está en provenzal, / dice: "Geofroy de Rudel", / poeta y príncipe". Advertimos algunos cambios en la versión del diario ovetense respecto a la de la novela, en los versos 1-2 ("Divinos / peregrinos" frente a "Dos mensajeros, divinos / peregrinos"), 22-23 ("[...] reflejos / como rama de coral" frente a "[...] reflejos / bermejos / como rama de coral"), 26 ("el flumen de mi pasión" frente a "el flumen de pasión"), 37 ("abrazalle" frente a "abrasalle"), 51 ("[...] y sé trovar" frente a "[...] y sé cantar") y 54 ("hais logrado" frente a "has ingrato").

21. *Obras completas, III (Novelas cortas y cuentos)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2000, pág. [61].

nes literarias, ya que en ese mismo medio vieron la luz las últimas cuartillas, inconclusas por el asalto de la muerte, que Clarín dejó en su gabinete de trabajo y que nunca han sido reimpresas después. Iban destinadas a una de sus "Revistas mínimas", que insertaba, desde el 26 de mayo de 1888, el diario político madrileño *La Publicidad*. Al cumplirse el primer aniversario del fallecimiento de Leopoldo Alas, *El Progreso de Asturias* dedicó el 13 de junio de 1902[22] sus dos primeras páginas a homenajear al escritor desaparecido[23]. En esas letras de despedida que vieron la luz en su cabo de año, Clarín fulmina, con una rabiosa gracia, la pedantería y falsedad imperantes en los ambientes literarios de hace una centuria, y que viene a ser hoy día prácticamente la misma miseria[24].

---

22. El año anterior, ese mismo periódico republicano de orientación liberal había consagrado su número del domingo 16 de junio a glosar la figura de Alas, para lo cual reclutó las opiniones de una veintena de autores, entre los que estaban G. de Azcárate, Melquíades Álvarez, Rogelio Jove y Bravo, Alfredo Alonso, Eusebio Blasco, José Ortega Munilla y Fermín Canella.

23. En ese mismo ejemplar del viernes 13 de junio de 1902 ocuparon las columnas del rotativo, para rendirle tributo, figuras de primer orden como Félix de Aramburu, Giner de los Ríos, Adolfo Á. Buylla, Adolfo Posada, Rafael Altamira, Aniceto Sela o Ramón Pérez de Ayala (confesaba compungido que aún creía "ver los despojos de aquel gran espíritu, del más grande tal vez de cuantos han influido en mi alma, en esta pobre alma que llora todavía su orfandad espiritual"). No faltó a estas exequias ilustradas el poeta bilingüe José Quevedo, quien depositó a los pies del amigo malogrado el sentido soneto "13 de junio": "De la verdad eterno enamorado, / como algo que es de Dios, tal fue tu vida, / que, en empresas de amor con tu querida, / pronto rendiste el cuerpo desmedrado. // Pero alienta tu espíritu esforzado / en las puras regiones donde anida / esa misma verdad tan requerida, / a la que aquí viviste subyugado. // Al dejar este mundo mentiroso, / un rumor agitó la España entera / como en honra del sabio virtuoso; // y ocurrió, por tu dicha, de manera / que llegase al lugar de tu reposo / la baba del reptil... ¡tu honra postrera!".

24. Reproduzco, por ignotos, estos breves párrafos, los últimos de Clarín: "Muy escasa, muy lánguida es nuestra vida literaria, si se atiende a su movimiento ordinario, si se estudian sus 'Anales'. Temporadas hay en que parece que nadie piensa para nada en las letras; a no ser esos beneméritos principiantes que, llenos de fe... en lo venidero, se lanzan al piélago inmenso de la indiferencia universal en la pobre carabela de un tomito de versos, 'libertarios' o a la medida, o en el frágil esquife de una novela, ora naturalista, ora simbólica... ora pornográfica. La crítica tampoco rebulle. A esos novelistas no comprendidos les dan bombos los amigos Sainte Beuves temporeros; y otras veces, las más –esto va siendo lo más corriente y es lo más sen-

Final. Creemos que la incuestionable proliferación tecnológica, al tiempo que favorece la difusión y la globalización de los nuevos contenidos, es una poderosísima arma complementaria en las labores de restitución de aquellos textos olvidados o perdidos de nuestros escritores pretéritos. La cala que hemos realizado en la desconocida lírica principiante de Pérez de Ayala colegimos que es una prueba factible de las posibilidades que encierra Internet.

---

cillo–, se los dan ellos mismos. Y hemos progresado tanto en esto de la autocrítica y del autobombo, que la costumbre es ya que el autor de uno de esos libros haga que le den un banquete sus entusiastas, que son sus íntimos y sus parientes. El banquete, claro, lo paga él. Pero, aun con todos estos artificios, poco les dura la ilusión a los neófitos, y así, el número de los desengañados, y que huyen de la imprenta como gato escaldado del agua fría, es infinitamente superior."

NUEVOS DETECTIVES DIGITALES

Silviano Carrasco Yelmo
Universidad Complutense de Madrid

Hoy en día el género policiaco satura el espacio simbólico de las series de TV, invade los informativos y las investigaciones periodísticas, e incluso ciertos escándalos de la actualidad política: el policiaco da forma a nuestras vivencias cotidianas. A fuerza de jugar con las reglas del arte prefabricado, se corre el riesgo de caer permanentemente en el pastiche, pero la morfología novelística del género policiaco, en contra de lo que se podría esperar, se ha revelado flexible y adaptable, disponible para expresar temáticas diferentes, y de hecho, ha sabido evitar la fosilización fundiéndose con la ciencia ficción, con la novela filosófica, con la ficción histórica e incluso con la autobiografía.

El policiaco recupera la función narrativa humana básica que es la búsqueda en el tiempo. Más aún, si consideramos dos modelos de lectura como dos extremos de un mismo *continuum*: una lectura que llamaremos alegórica (interpretativa) que podríamos ejemplificar con la novela griega o bizantina (desde el siglo V al XVIII en Occidente), y una lectura inmersiva, cuyo representante podría ser *Le ventre de Paris* o *Au bonheur des dames* de Zola, la novela policiaca destacaría:

- por su gran capacidad para asumir lecturas alegóricas por su propia morfología fijada y sus posibilidades sintácticas,

hasta el punto de que, con ella, la literatura hiperconsciente (incluso la lectura metaliteraria) encontraría su salvación en la era experimental;

- por su gran capacidad inmersiva: tanto por la posibilidad de identificación y de entrada en otro mundo posible (propia, por otra parte, de un *voyeurismo* morboso) que tanto el cine como los videojuegos están aportando en nuestra época, como también por el efecto psicológico que los retos, con su apuesta y recompensa inmediata, generan en el espectador/jugador.

Y apuntamos: ese doble efecto inmersión-alegoría puede ser marca de la literaridad del siglo XXI y el dominio por excelencia de la experimentación en la tradición literaria occidental.

Respecto a la necesidad de construir el contexto, lo primero que nos sorprende en nuestro corpus de novelas es su distanciación respecto a la novela policiaca practicada en nuestros días en las letras hispánicas, fuertemente localizada y socialmente comprometida. Efectivamente, después de los primeros intentos de aclimatación de la novela policiaca con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares siguiendo los modelos de los centros generadores, el re-nacimiento de esta novela en el ámbito hispánico llega en los años del *boom* de la narrativa hispanoamericana con sus preferencias por los ámbitos rurales, míticos, singulares o históricos, para centrar su interés en mundos ciudadanos y contemporáneos donde conviven crimen y crisis políticas. A lo largo de los años 70, marcados por las dictaduras, escriben novelas policiacas Manuel Vázquez Montalbán desde Barcelona, Rubén Fonseca desde Río de Janeiro, Rafael Ramírez desde México D.F., Oswaldo Soriano desde Buenos Aires, hasta crear una verdadera comunidad de escritores y de lectores[1]: desde entonces el canon policiaco es, también, transatlántico. Hoy podemos decir que

> La novela policiaca en lengua española es la forma literaria en la que se expresa hoy el deseo de veracidad. Su forma híbrida, en-

1. Lucía López Coll (ed.), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos,* San Juan de Puerto Rico, Plaza mayor, 2002.

> tre el discurso literario y el discurso político, brinda a las poblaciones latinoamericanas el último refugio de la consciencia de estar allí, de enfrentarse a la corrupción, la mentira y la violencia[2] [tr. del a.].

El policiaco se ha convertido en la expresión del derrumbamiento del discurso de la modernidad que nunca llegó a América Latina, una especie de periodismo de investigación que cuenta el mundo contemporáneo. Curiosamente, el género policiaco, nacido del positivismo más radical que busca y restaura una verdad y un orden, muy adecuado para una consumición masiva en busca de certezas, se convierte en ellos en una resolución imposible de los enigmas de la violencia, ya no por parte de un detective, sino de los personajes y los lectores todos. Todos los personajes investigan, pero la verdad ya no es posible.

En nuestras e-novelas, el policiaco es una alegoría de la verdad puesta a prueba por el crimen, pero esta pasión por la investigación se convierte rápidamente en especulación narrativa, sin el contenido ético particular que permitiría al lector participar en un combate. Alguno de nuestros autores, como Belén Gache, lo señala como rasgo del siglo XX y del XXI:

> [Son] Las estructuras de las novelas de enigma del *Nouveau Roman* de George Pérec en las que el lector participa en la intriga y completa por sí mismo el sentido de la trama. Es el lector y no el detective el que debe llevar adelante la investigación y debe lidiar con las lagunas del relato[3].

---

2. Julio Ortega, "Polars refuges d'Amérique Latine", *Hors-série*. *Books*, déc. 2009-jan. 2010, pág. 43.

3. Belén Gache justifica así el éxito de la novela policiaca en el capítulo 22 "Puzzle: sobre la novela policiaca": "Si el siglo XIX es el siglo del narrador omnisciente y de los misterios resueltos, el siglo XX se interesa por verdades que nunca han sido descubiertas, porque el concepto mismo de verdad ha perdido su sentido: nunca sabremos si Molly Bloom había sido infiel anteriormente a Leopold, o qué estuvo haciendo Stephen Dedalus en esa porción en blanco de su día." (Belén Gache, *Escrituras nomades*, Gijón, Trea, 2006, págs. 159-165).

Y es que, la segunda cosa que nos sorprende es la distancia que el lector toma como condición de lectura. Como si se tratara del polo opuesto en una gradación infinita a una "lectura etnográfica", estamos usando el concepto de "lectura distante" en el que sentido en que Franco Moretti la usa para lecturas de literatura universal[4]: centrándose en unidades que son mucho más pequeñas o mayores que el texto, basándose en formas occidentales, generalizando, aceptando perder algo (materiales locales)...

En *Detective Bonaerense*[5], si bien el lector se instala abiertamente en el género policiaco desde el mismo título, esta *blognovela* le desconcertará en varios niveles: un comisario, Artistóbulo García, "un genio entre mediocres", natural de Buenos Aires, comienza el relato de sus peripecias en Suecia y narra en primera persona sus pasos para atrapar a un delincuente argentino fugado que se esconde allí, al mismo tiempo que busca a su solícito y perdido ayudante, Amadeo. El protagonista nos explica por qué ha elegido el relato en forma de *blog*: es por el carácter inmediato y la facilidad de publicación que ofrece Internet y con ello, paradójicamente, también transmite día a día a su perseguido la información que posee, de forma que lector y perseguido se sitúan en un mismo plano, gozan de la misma información[6].

---

4. Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", *New Left Review,* 1, January-February 2000, págs. 54-68. http://www.newleftreview.org/PDFarticles/NLR23503.pdf; y "More Conjectures", *New Left Review,* 20, March-April 2003, págs. 73-81.

5. http://detectivebonaerense.blogspot.com/

6. "Arañita, publico mi cuaderno en la Internet para que vos me leas; te estoy dando changüí, Arañita. Tengo ventajas que no me las gané en buena ley –tu foto, tu nombre, tus señas particulares–, me vinieron de arriba. Aparte, el campo de juego está de mi lado: si tratás de salir, te agarran en la frontera; si te quedás, se te complica demasiado: el lenguaje te deschava; hay pocos inmigrantes; pocas ciudades grandes. ¿Sabías eso, Arañita? Una persecución es un ritual. Un duelo de varones, con reglas de caballeros: por eso te bato mis movimientos, para ajustar la balanza. Toda persecución es un sacramento que no puede ensuciarse con ventajismos berretas". (Entrada "Un sacramento"_http://detectivebonaerense.blogspot.com/2006/03/un-sacramento.html).

El narrador hace alusiones permanentes a su calidad de (buen) escritor y domina diferentes registros: sabe utilizar una escritura de frases muy largas marcadas de tipismo argentino para el relato y, con ella, producir un efecto cómico que distancia al lector de los personajes de los cuales se ríe, pero también sabe relatar sus traumas infantiles en primera persona en un castellano sin americanismos, de frase breve, y con efectos humorísticos, donde el lector ríe con el personaje, a su nivel[7].

En realidad, el *blog* no solo ofrece inmediatez sino, sobre todo, una forma de concebir la expresión de la intimidad en escritura, que el autor, Marcelo Guerrieri en su propio *blog* personal, enlaza con Julio Cortázar en *El libro de Manuel*:

> Muchos de los elementos que se utilizan en la ficción escrita para la web –hiperficción o hiperliteratura–, y que se suelen citar como propios de este medio de expresión, se han experimentado mucho antes en papel. [...] La utilización de enlaces web que permiten el salto de un hipertexto a otro: un ejemplo en versión impresa, *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar. Allí se incluyen recortes de diarios que aportan información sobre el contexto político y social de la narración; estos recortes serían el equivalente actual de *links* a notas de periódicos en la web[8].

Es decir, la afición del comisario a adjuntar recortes y fotos encontrará en el *blog* y en su estructura hipertextual el medio más adecuado gracias a los enlaces, como en "Viaje en tren", con declaraciones enlazadas como si de un archivo policial se tratase:

> *"Distintas versiones sobre el origen del apodo", dice el título de la carpeta. Dentro hay cuatro hojas, una por cada testimonio:*
>
> Versión de El Pardo (http://detectivebonaerense2.blogspot.com/2006/07/versin-de-el-pardo.html)*;*

7. Jean Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
8. http://marceloguerrieri.blogspot.com

Versión de Toti (http://detectivebonaerense2.blogspot.com/2006/07/versin-de-toti.html)*;*

Versión de El Rengo (http://detectivebonaerense2.blogspot.com/2006/07/versin-de-el-rengo.html)*;*

Versión de La Colorada (http://detectivebonaerense2.blogspot.com/2006/07/versin-de-la-colorada.html)

o en las fotografías de la vida en Suecia, como garantes de la verdad en la mejor tradición policiaca positivista; o en los enlaces a páginas web independientes gracias a los cuales el comisario aclara a sus lectores en general (y no solo a su ayudante) algunas costumbres típicamente argentinas, como "cebar mate". Sorprende que nos cuente cómo el padre de Aristóbulo denunció a su propio hijo, el hermano de Aristóbulo, que desapareció y del que nunca más supieron nada, y el narrador nos facilite un enlace a Wikipedia: *Desaparecidos durante el Proceso de Reorganización Nacional*. El genocidio y el mate se convierten así en rasgos autóctonos al mismo nivel que merecen aclaración.

Son efectos de distanciación y hay más. Si nos centramos en el cuento incluido en la segunda entrada del *blog*, *El ciclista serial*, la parodia adopta resueltamente un tono cómico que rebaja al inspector: Aristóbulo se compara e imita al Sherlock Holmes de Conan Doyle que él afirma ha conocido a través del cine en su infancia[9]. Aristóbulo padece en realidad un marcado trastorno delirante que le lleva a atribuir, a partir de fotografías en las que ve lo que quiere ver, un sentido a ciertos asesinatos: su conclusión (no compartida por nadie) es que existe un asesino en serie empeñado en dibujar en el mapa una rueda de bicicleta con la ubicación de sus víctimas. Estamos, pues, ante un nuevo Quijote, enloquecido por el cine (el espectáculo del siglo XX) como aquel lo fue por las novelas de caballerías o, mejor, por

9. "Al estilo de los grandes detectives mi escuadrón de investigaciones es mínimo: un detective –o sea yo– y mi ayudante; nada más. (...) yo soy un clásico, al estilo Sherlock Holmes: el sagaz detective García y su inseparable ayudante Amadeo.

Yo, que de pibe miraba las películas de detectives en el Gran Splendid y soñaba con ser un gran investigador, hacer grandes deducciones, estudiar el perfil psicológico del asesino…"

el fenómeno espectacular del siglo XVII que fue el teatro. En efecto, los dos transtornos que sufre el detective son un reflejo deformado por exageración de dos rasgos de Sherlock Holmes: su soberbia intelectual se convierte en delirios de grandeza en el bonaerense; la sagacidad deductiva de Holmes, su habilidad semiótica para descifrar significados tras los indicios[10], degenera en una paranoia creadora de signficados, incluso donde no existen.

Estamos ante una simple parodia de las convenciones del código policiaco:

1ª/ Un ayudante, Amadeo, más sagaz que el detective, pero gracias al cual el investigador se ve recompensado.
2ª/ Un detective que se convierte en asesino, aunque involuntario.
3ª/ Un detective que termina el caso sin sospechar ni siquiera quién es el verdadero culpable del asesinato.
4ª/ Un detective que, pese a fracasar como investigador, se ve recompensado por su labor.

Pero según avanzamos, *Detective Bonaerense* va perdiendo consistencia para convertirse en un juego banal de pistas. Aunque el recurso a la casualidad improbable siga presente, los personajes van perdiendo a lo largo del relato aquellos delirios de grandeza, se alejan cada vez más de Don Quijote y Sancho. La mezcla de tonos (de lo cómico a lo dramático pasando por lo insípido), el diálogo paródico con los géneros, los efectos de distanciación respecto a una realidad tipificada, hacen de *Detective Bonaerense* un artefacto argentino que el lector-espectador hispano reconoce y consume como tal, de la misma manera que consume series de televisión argentinas o películas que ya forman parte del repertorio hispano que compartimos[11].

---

10. Guiño que aprovecha Umberto Eco en *El nombre de la Rosa*, con su detective Guillermo de Baskerville, trasunto de Holmes, para hacer una reflexión semiótica dentro de la novela policiaca.

11. Son *argentinadas* como reconocemos en *Secreto de sus ojos* o *El padre de la novia*, *Martín Hache* o *Kamchatka*.

La misma lectura distante por la ausencia de referentes sociales fuertes y mediante una lengua no marcada la encontraremos en las dos novelas que trabajan con más atención el deseo de experimentar la experiencia de lectura.

Asesinos y asesinados[12] es, desde su título y desde su primer párrafo, una *detective fiction*, en el más puro estilo *hard boiled*: la voz del asesinado que es narrador, los primeros indicios, la música propia del género cinematográfico ofrecen inmediatamente instrucciones de lectura claras. El lector busca averiguar quién es el asesino, quién el asesinado y por qué se produjo el crimen, estando explícito el cómo desde el comienzo.

El enigma estará, pues, focalizado en el móvil del crimen desde el segundo párrafo y la segunda imagen que le acompaña:

Aún mantengo las bolas en una mano, cerrada, endureciéndose.

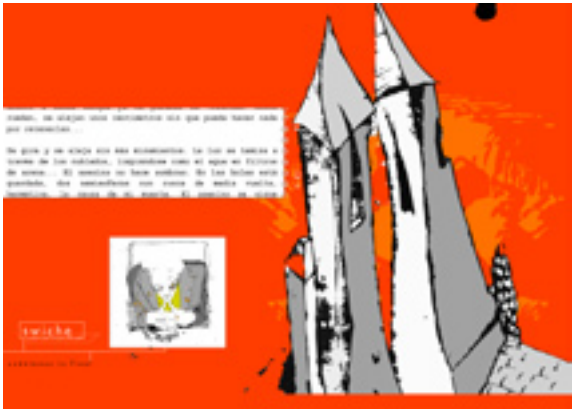
En la imagen apreciamos el instante de la historia que el narrador dilata temporalmente: el asesino le ha disparado y se marcha, mientras él yace tumbado en el suelo. Una línea sale desde la mano del difunto hasta un cuadro en blanco con el rótulo "esfera" y comprendemos que ilustra el objeto que el asesinado aferra en su mano. Hemos

12. http://www.erres.com/swiche/swiche.html

obtenido información simultánea a través de dos canales: la primera hipótesis del lector será que esta esfera es el móvil del crimen y se verá confirmada en el siguiente párrafo.

Sin embargo, para quien haya recurrido a su *building context* como lector de policiaco, existe la posibilidad de anticiparse a este movimiento del autor: el lector puede reparar en las secuencias de números presentes junto al texto (la lectura inversa, hacia atrás, facilita este *repérage*, por cuanto el lector observará también las secuencias en sentido inverso) y tratará de descifrar su significado (como buen detective, no pasará estos indicios por alto). Por ensayo y error, o por deducción (dependiendo de su habilidad o sagacidad), el lector concluirá que el cambio en la primera secuencia, que progresa repitiendo constantemente un número del 8 al 1 ("8, 8, 8, 7, 7, 7...") está ligado al cambio en la segunda secuencia, que indica cuánto falta para que la primera secuencia descienda, a través de la cuenta atrás: 9, 8, 7, 6... De este modo, si el lector interpreta el código, tiene información extra-textual sobre la duración de la novela, se anticipará al lector ingenuo que desconoce que el relato está a punto de terminar.

Pero al llegar a estas líneas, cuando leemos "En las bolas está guardada [...] la causa de mi muerte", la imagen con la esfera ya no está disponible, ha sido sustituida por la siguiente:



El contenido de la esfera es difuso, pero familiar, pues se trata del mismo dibujo que ilustra la imagen inicial de la obra, como podemos comprobar yendo marcha atrás: pájaros en torno a un estilizado árbol. Con estos indicios en mente, el lector puede continuar leyendo y asistirá a tres nuevos asesinatos (con sus correspondientes ilustraciones e incluso el sonido de un tiro), conducidos por el monólogo interior del protagonista fallecido. Pero el lector sigue preguntándose qué significa la esfera, como indicio o móvil del crimen. La (posible) decepción del lector tradicional del género policiaco puede ser mayúscula cuando, en el siguiente párrafo (que resulta ser el último) lea el final del relato:

> Una hora después:
> Arde el edificio W.
> ¿Por qué los mataron? ¿Qué son las esferas?
> ----------
> Cuéntanos tu final.

Existe un enlace sobre "Cuéntanos tu final", y al pinchar sobre él, se abrirá el gestor de correo con una dirección para escribir el final que deseemos proponer. Solo entonces descubrimos que se trata de un relato corto, una sorpresa (o decepción) que un libro no nos habría permitido.

En resumen, si bien *Asesinos y asesinados* no responde a las reglas del *fairplay* policiaco por cuanto que deja sin resolver racionalmente las preguntas a nivel diegético, sí existe una invitación a la reflexión meta-literaria: el lector se ve obligado a navegar en ambas direcciones (hacia arriba y abajo) en el texto para ratificar o desechar hipótesis no solo narrativas (intra-diegéticas), sino lecturales (extra-diegéticas). Se ha visto interrogado tanto por animaciones gráficas, como por las secuencias numéricas, en dos niveles de lectura diferentes. El enigma aquí para el *w-reader* es doble: el del relato le obliga a convertirse en Sam Spade (detective que resuelve el caso), el del *cyberobject* le obliga a ser Dashiell Hammett (autor que escribe la novela).

La última novela, *Golpe de gracia*[13], reviste cierta complejidad en su estructura: bajo la metáfora de un hospital, aparecen tres puertas de quirófano (*cadáver exquisito, línea mortal y muerte digital*) y unos enlaces a cuatro salas (de juego, de lectura, de estudio y de construcción).

La primera puerta propone una animación gráfica muy teatral de unos personajes que hacen diversos reproches a un paciente en un hospital y el usuario podrá escoger si este paciente reviste la identidad de su padre, su sacerdote, su jefe o su maestro. En la sala de juego, el lector puede participar en el juego "cadáver exquisito" y convertirse en autor de un *blog* asociado donde podrá escribir sus propios reproches o relatos ligados a la crítica de la autoridad. Las dos puertas restantes ofrecen al usuario participar en simples juegos con *Flash*.

Así el lector deberá reconstruir la historia del relato: el padre Amaury, víctima de un atentado, sufre delirios en su cama de hospital (puerta 2ª) y el periodista José Arango investiga buscando al culpable (puerta 3ª). El juego policial, en un estilo similar al de cualquier *aventura gráfica*[14], resulta ser insoluble por medios racionales: simplemente, el periodista-usuario progresa por el procedimiento de ensayo y error. Solo el azar conduce a una solución satisfactoria o deceptiva. Finalmente llegamos a concluir que Luis es el principal sospechoso y la mano ejecutora de un malvado *hacker* que actúa recluido desde su casa y buscaba la muerte del cura como acto simbólico, como muerte de la autoridad, como abolición de la vejez, como triunfo de la presencia no física y no temporal de lo digital.

Golpe de gracia apela a la competencia del usuario en videojuegos, pero le hace sonreír por su simplicidad. Llama la atención, por ejemplo, el icono *Crónica*, donde encontraremos la historia narrada de la investigación y ligada al progreso en el juego. Pero esta sub-

13. http://www.javeriana.edu.co/golpedegracia/

14. *Maniac Mansion* (1987), *Monkey Island* (1990)... El género "aventura gráfica" se ha prestado al policiaco en multitud de ocasiones, por poner ejemplos ilustres: *Lost Files of Sherlock Holmes: The Case of the Serrated Scalpel* (1992) y *Lost Files of Sherlock Holmes: The Case of the Rose Tattoo* (1996).

ordinación de la narración al juego no lleva a ninguna posición en el debate bien conocido de ludología *vs*. narratología, ni a ninguna novedad, muy lejos de cualquier *Rol Playing Game*, como las sagas *Baldur's Gate* (1998, 2000) o *Icewind Dale* (2000, 2002) que ya incorporaban el acceso al "diario" del protagonista.

Tampoco la novela *El infierno de Amaury*[15] que encontramos en la *Sala de lectura* se plantea como otra forma de narrar los *events* que son presentados en los juegos, con la reflexión que ello podría desencadenar. Se trata más bien de una lógica de la complementariedad, por cuanto que la explicitación final del móvil del asesino (ineludible en una novela policiaca clásica), habremos de encontrarla en la novela, mientras que el *modus operandi* nos lo revelará el juego: los personajes a los que entrevistamos adquieren su perfil psicológico gracias a la información adicional que aporta la novela y así podemos concluir de forma fundada si tal o cual personaje nos miente, si es o no el sospechoso, etc.

No es la transmedialidad el punto fuerte de esta narrativa hispana: esta combinación (no *integración* ni *fusión*) de juego interactivo y novela tradicional para construir un relato policiaco, falla de forma permanente, porque se abandonan los principios inmersivos del relato policiaco: por un lado, el lector debe sentir que existe un reto a su alcance para resolver por medios racionales (en el juego, el reto es insoluble racionalmente y en la versión imprimible, no hay reto y la solución se revela sin más); por otro, no puede existir una identificación (o al menos empatía) con el protagonista por cuanto que no hay recursos para experimentar la investigación de un periodista, sin ninguna peculiaridad psicológica[16]. Finalmente, sorprende la in-

15. http://www.javeriana.edu.co/golpedegracia/libros/textos/pdf/mapa_de_navegacion.pdf

16. En otras palabras, nos resulta indiferente si el periodista resuelve el enigma o no, porque la progresión está ligada a la irracionalidad, y la recompensa por jugar no la consideramos valiosa (no es mérito de nuestra habilidad o competencia como jugadores, a diferencia del juego de la 2ª puerta). Es el polo opuesto de todo videojuego o novela policial, donde el concepto de intriga está construido para impulsar al jugador o lector a seguir leyendo y los personajes están diseñados para generar empatía en el jugador.

troducción de un elemento paranormal, casi sobrenatural, especie de *deus ex machina*, como es la conexión en sueños del sacerdote con el periodista, en la que aquel revela a este que está siendo envenenado y necesita ayuda[17]. Existe, pues, un problema de coherencia porque el pacto de lectura ha instaurado un mundo que se mueve siempre en el paradigma de la racionalidad.

En *Golpe de Gracia*, el relato policial es una excusa, un recurso situado precisamente al final de la novela, para justificar la propia escritura: el narrador-testigo que es el periodista, José Arango, ha puesto por escrito toda la experiencia onírica del padre Amaury y la posterior investigación que el propio periodista llevó a cabo. Y esta recopilación es la obra que el autor está leyendo, *El infierno de Amaury.* Una vez más, como en *Detective Bonaerense,* la investigación policial justifica su escritura: sin ella, la búsqueda permanecería en el ámbito de lo privado y no se convertiría en experiencia de lectura.

17. Precisamente la presencia de elementos oníricos que contribuyen a la resolución del caso en la obra china del siglo XVIII, *Dí gōng àn* (*Casos célebres del juez Dee*), es lo que sirve a la crítica para rechazarla como la primera obra policiaca de la historia. El elemento sobrenatural no está bien integrado ni justificado, aunque recordemos que obras célebres como *Twin Peaks* (Lynch, 1990) incorporan a detectives con capacidades sobrenaturales. "[...] había adquirido, quién sabe cómo, la habilidad para conectar los dos mundos, tal vez tanta insistencia literaria, tal vez una habilidad innata que solo ahora se manifestaba de una manera tan contundente, o tal vez todo había sido al contrario, Padre, yo era escritor porque tenía el don de la conexión. Acepté que era extraño, pero insistí en la idea de que era la única manera de entender lo que me estaba pasando. Me convencí de que las imágenes, o mejor, de que los seres que emanaban de mis sueños habían hecho contacto con los que emergían de los sueños del viejo cura y de que habían llegado hasta ese mundo que yo creía personal para pedirme ayuda."

E-TERTULIAS, E-VANGUARDIAS, E-JUGLARÍA. LA POESÍA QUE SE ALOJA EN LAS BITÁCORAS ESPAÑOLAS

Ana Lucía Cuquerella Jiménez-Díaz
Universidad Complutense de Madrid

La vida ha dejado de ser lo que solía tras el desarrollo de las nuevas tecnologías y en las generaciones que no conocen una época anterior a la era digital este fenómeno es aún más patente. Un joven de unos veinte años es incapaz de imaginar las relaciones interpersonales sin las redes sociales. En las aulas cada vez más frecuentemente las pantallas están desplazando al papel y lápiz. En este entorno es lógico que las creaciones artísticas evolucionen a un ritmo vertiginoso. Si un joven creador decide escribir un poema, probablemente lo haga con su ordenador, y no conciba dejar el texto desnudo sino que lo arropará con imagen y sonido y lo subirá a YouTube para exponerlo, igual que exponen sus vidas o lo incluirá en su *blog* personal con enlaces a otros textos, a otras imágenes. Y abrirá cada día su *blog*, o su perfil en la red social de turno, ansioso por comprobar cuál ha sido la reacción de otras personas, colegas o absolutos desconocidos, a su producción. La incorporación de las nuevas tecnologías ha traído la evolución de algunos géneros y la creación de otros que eran imposibles tan solo hace dos décadas. Por la sencilla razón de que los medios técnicos que hoy están a nuestro alcance eran ciencia ficción.

En este entorno, surgen nuevas formas de escribir poesía. Resultan muy clarificadores los estudios de la doctora Dolores Romero

López al respecto[1]. Fue una de las primeras autoras en investigar la poesía digital en español. Indagó acerca de los portales, los autores y, actualmente, elabora una teoría de la lectura.

En este artículo nos centraremos en la poesía digital publicada los *blogs* de poetas españoles. Nos hemos decantado por una clasificación de la poesía digital cuyo enfoque parte del poeta y de lo que persigue con su poesía. Después de visitar múltiples bitácoras de autores españoles y comprobar la enorme variedad de formas artísticas que allí aparecen, se experimentan y comparten con otros autores o lectores, llegamos a la conclusión de que resultaría mucho más interesante plantear una clasificación basada en los contenidos alojados en las bitácoras más que en la forma de las mismas. Este enfoque, además, nos permite esbozar el escenario de las diferentes expresiones poéticas dibujadas en este medio con apenas seis años de vigencia en España.

1. Poetas analógicos y poetas digitales

Podemos distinguir una brecha generacional entre los poetas analógicos y los poetas digitales. Proponemos denominar poetas analógicos a aquellos que se educaron en una etapa anterior al nacimiento de Internet, pero que han integrado este medio posteriormente

1. "Spanish Literature in the Digital Domain: Culture, Nation and Narrations", en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis,* New Castle, Cambridge Sholars Publishing, 2007, págs. 329-340. Este artículo resulta interesante porque plantea el problema de analizar la literatura digital teniendo en cuenta todo lo hispánico, es decir, todo lo que se publica en español independientemente de dónde provenga. Además trata de introducir las referencias a la Literatura Digital en español dentro del ámbito anglosajón.

"From Analogue to Hypermedia Texts in Hispanic Literatures", monográfico de la revista *Neohelicon. Acta Comparationis,* 36:2, diciembre 2009, págs. 463-475. En este artículo inicia su teoría de la lectura de obras literarias digitales. Trata de superar lo descriptivo para entrar en lo teórico, buscando parámetros de posibles lecturas de estas obras.

"Cyberliteratures: a Global Perspective", en *Neohelicon... loc.cit.*, págs. 435-437. Se trata de la presentación de un volumen coordinado por la profesora Romero en el que lo importante es la dimensión global que toma este fenómeno.

a su labor creativa. Primero escribieron poemas para un formato impreso pero han sabido incorporar algunas de las oportunidades que ofrecen las nuevas tecnologías sobre todo a la difusión de su obra y su comunicación con otros autores y sus lectores. La mayoría de estos escritores nacieron en la década de los 60-70 del siglo pasado y tienen una formación humanística (filólogos, filósofos, periodistas, historiadores).

Llamaremos poetas digitales a aquellos que no han conocido un mundo sin ordenadores y conexión a Internet. Escriben directamente en el ordenador, con una serie de herramientas a su alcance que el lápiz y papel no permitían (enlaces hipertextuales, imágenes, sonido, vídeos, diseños gráficos, etc.). Son también autores formados en las facultades de Filología, Historia o Comunicación, aunque hay algunos procedentes de otros ámbitos (ingenierías informáticas o expertos en diseño gráfico, por ejemplo). Tienen entre veinte y treinta años y un deseo de experimentar, de mezclar artes diversos. Se sienten identificados con el espíritu de las vanguardias del siglo XX y hacen referencia a las mismas en sus poéticas.

En ambos casos, nos enfrentamos a un nuevo escenario cultural y algunos de estos poetas son conscientes de que es necesario buscar un lenguaje y unas formas creativas adecuadas a este entorno, a sus nuevos interlocutores. Están convencidos de encontrarse en una etapa "fundacional" en la que se están sentando las bases de un modo de hacer y comunicar las formas artísticas distinta a las anteriores.

Se asume artísticamente el reto que conllevan algunas de las características más innovadoras de la Red: la ubicuidad y la interactividad. Perciben claramente la necesidad de inventar otra forma de escritura para otra forma de lectura[2].

Ese sentimiento de no tener las herramientas adecuadas para denominar, evaluar o juzgar un producto artístico de nueva hechura se puede palpar en cuanto uno se acerca con ojos críticos a obras que antes que nada, hay que bautizar:

---

2. Así lo aprecia Martín Rodríguez Gaona en su interesante libro *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Madrid, Caballo de Troya, 2010.

Un texto en la pantalla que al pulsar ciertas palabras empieza a cobrar vida, las letras tienen animación y si se pincha en una de ellas destacada en negrita, el enlace nos lleva a un vídeo relacionado con el mensaje inicial con banda sonora incluida, o con el susurro del viento mientras los versos de un supuesto poema se organizan en forma de ramas de árbol y al escucharse la brisa, una palabra cae, emulando una hoja… ¿es un poema, composición musical, cine, pintura, fotografía?

Es un cúmulo de manifestaciones artísticas y muchas veces de varios autores, algunos de ellos ingenieros o científicos. Se trata de trabajos interdisciplinares entre poetas, ingenieros y programadores. En estas nuevas creaciones artísticas se produce un interesante acercamiento entre ciencia y poesía. La tecnología hoy puede usarse para crear obras bellas e inteligentes accesibles con tan solo un *clic*.

2. Ciberpoesía

Vamos a denominar ciberpoesía a aquellas manifestaciones poéticas creadas específicamente para Internet (aunque en algunos casos, principalmente el de los poetas analógicos, parte de esas creaciones puedan trasladarse fuera de la pantalla y de la Red) y que se centran en la función estética del lenguaje aunque en la mayoría de los casos el lenguaje no sea el único elemento estético empleado.

Hemos optado por incluir la poesía analógica alojada en los *blogs* como parte de la ciberpoesía. La razón por la que hemos tomado esta decisión es el hecho de que cuando se incorpora un poema como entrada en una bitácora, se expone al lector de modo diferente a cuando se publica en un libro impreso. La diferencia fundamental estriba en la interconexión con los lectores y la posibilidad de recibir críticas o comentarios sobre el mismo, que en ocasiones pueden mover al autor a introducir alguna modificación. Para algunos poetas noveles, las bitácoras suponen la oportunidad de presentar su obra ante los lectores. De vez en cuando, algún editor, una vez testado el éxito de visitas y comentarios a ese *blog*, decide publicar en formato impreso esos poemas (es el caso de *Caricias perplejas* de Olga Bernad[3]).

3. http://cariciasperplejas.blogspot.com/2009/11/caricias-perplejas-presentacion-en.html.

3. Tipos de ciberpoesía alojada en las bitácoras españolas

Después de consultar a lo largo de dos años numerosos *blogs* de poetas españoles, llegamos a esta propuesta de clasificación que enlaza las nuevas tendencias poéticas con nuestra tradición literaria:

3.1. E-tertulias: las nuevas tertulias literarias. Cuando lo importante son las pequeñas comunidades que se generan

Esta denominación es nuestra, basándonos en la idea de las tertulias en los cafés de principios del siglo XX en los que se fraguaron tantas nuevas ideas y tendencias artísticas. Somos de la opinión de que a través de los enlaces de las bitácoras se está reproduciendo algo similar en el ciberespacio que muchas veces acaba trasladándose a la realidad con encuentros posteriores en debates y lecturas poéticas de autores y lectores.

Una idea similar recoge Vicente Luis Mora en un artículo publicado en la revista *Mercurio*:

> Lo que sí han hecho ya los *blogs* es cambiar el mundo literario. Los *blogs* han resucitado las antiguas tertulias de principios del XX, como la del café Pombo, y están configurando microespacios culturales donde escritores, críticos y lectores charlan sobre sus gustos literarios, comentan novedades y, puntualmente, ponen a caldo a otros escritores[4].

Consideramos de enorme interés este fenómeno de *nanocomunidades*[5] que se da en los *blogs* y que las bitácoras de poesía cultivan

4. Vicente Luis Mora, "Poesía y nuevas tecnologías", *Mercurio*, 87, pág. 56.

5. Nanocomunidades: aparecen así denominadas las pequeñas comunidades que forman parte de los visitantes asiduos de un *blog* o bitácora determinada, el conjunto de sus seguidores más afines. Todos ellos están unidos por un interés común, en este caso la poesía, con un punto de encuentro entre ellos, la bitácora en la cual se encuentran a través de la publicación (autor), comentarios (seguidores) y enlaces. A veces se crean eventos específicos, fuera del *blog* y algunos miembros de estas nanocomunidades se reúnen físicamente. En algunos *blogs* se denominan *microcomunidades*.

especialmente cuando sus autores pertenecen a la generación nacida en los 60-70 del siglo pasado.

Caricias perplejas[6], *Las diosas y las nubes*[7], *Las afinidades electivas*[8] son algunos ejemplos de e-tertulias. El último de ellos, es una interesante iniciativa. Un *blog* colectivo creado por los propios poetas que "invitan" a participar a otro poeta, y así, en espiral, se está construyendo esta inmensa bitácora basada en lo que leen los que escriben.

El autor de un *blog* no se limita a usarlo como soporte de publicación de su obra, su actividad tampoco se restringe al ámbito comunicativo de su bitácora[9]. El *bloguero* antes de tener su propio espacio, suele ser lector de *blogs*[10]. Además de esta participación periférica en los mismos, normalmente empieza a escribir comentarios a los post o entradas y de ese modo aprende el mecanismo y pone en marcha el suyo propio. Tras diseñar su bitácora incluye sus *blogs* preferidos en el *blogroll*[11] generando una pequeña comunidad de intereses compartidos. Por ello preferimos denominarlo e-puentes que enlazan el abismo entre dos bitácoras. Gracias a esta trama que se va tejiendo con los e-puentes entre poetas, el seguidor de un *blog* puede llegar a conocer y participar en una de estas nanocomunidades a la que difícilmente hubiera podido tener acceso de otro modo. Los escritores suelen hacer referencia a lo publicado por los autores de *blogs* afines o reseñar nuevas publicaciones o conferencias de los

---

6. http://caricias perplejas.blogspot.com/

7. http://diosas-nubes.blogspot.com/

8. http://lasafinidadeselectivas.blogspot.com/

9. Los diferentes mecanismos de interconexión de un *blog* con sus lectores y los enlaces con otros *blogs*, convierten la escritura en un *blog* en una práctica también de lectura, tal como apunta Adolfo Estalella, "La construcción de la blogosfera: yo soy yo (y sus conexiones)", en José María Cerezo (dir.), *La blogosfera hispana. Los pioneros de la cultura digital*, Biblioteca Fundación France Telecom España, 2009.

10. Esta observación también se recoge en el artículo de Yuri Takhteyev, y Joseph Hall, "Blogging Together: Digital Expression in a Real-Life Community", en *Social Software in the Academy Workshop*, University of Southern California, Annenberg Center, 2005.

11. *Blogroll*: listado de *blogs* recomendados. En este trabajo también se denominan como e-puentes.

dueños de bitácoras de las que son seguidores. Luego en este proceso se cierra el círculo:

Lector de *blogs*
Publica comentarios en esos *blogs*
Diseña su propio *blog*
Publica entradas propias
Responde a los comentarios de sus lectores
Enlaza *blogs* afines
Sigue leyendo y comentando en *blogs* afines
Es enlazado por otros *blogueros*

En la propia estructura de las bitácoras existen elementos que sirven para la construcción paulatina de un campo de conexiones. Podemos resaltar los comentarios, las estadísticas de visita, las citas, los memes[12], retroenlaces[13], meta-sitios, sindicación de titulares, etc. Todos estos elementos ayudan a mantener la sensación de que los otros están ahí generando un espacio de comunicación periódica.

3.2. E-vanguardias: cuando lo importante para el autor es la experimentación

E-vanguardia es un término también acuñado por nosotros pues consideramos probado que los *blogs* de poesía de estas características persiguen lo mismo que los autores de las vanguardias de principios

12. Memes: un autor escribe un artículo o pregunta que otro debe replicar con variaciones personales (coautoría). Un meme está elaborado en torno a una serie de categorías o preguntas cerradas (por ejemplo "mis diez películas favoritas" "¿Qué te llevarías a una isla desierta?"). Normalmente un *bloguero* se lo envía a otros para que estos lo publiquen contestando según sus preferencias y hagan que el meme se expanda entre los *blogs*. El término fue acuñado por el biólogo Richard Dawkins, para definir unidades genéricas de información.

13. El *trackback* (retroenlace): realizar un *trackback* consiste en relacionar dos artículos que tratan el mismo tema pero que se encuentran en dos *blogs* distintos. Esta relación se materializa por la inserción de un hiperenlace en la página de un artículo que lo vincule al otro. De allí proviene la denominación "enlace recíproco", poco utilizado, pero más fácil de entender.

del siglo pasado. De hecho, en muchos de ellos aparece como una declaración de intenciones en su poética. La diferencia radica en que hoy cuentan con medios técnicos innovadores que les permiten poner en práctica el juego, la experimentación y la ruptura de modo más sencillo.

En este caso el perfil del *bloguero* es diferente al de los poetas de las e-tertulias. En general se trata de gente más joven, 20-30 años, muchos permanecen en el anonimato con seudónimos, tienen formación artística (pintura, música) o en nuevas tecnologías, e incluyen muchos menos comentarios y entradas. Hay menos conciencia de comunidad que comparte gustos e intereses comunes. Se centran en la innovación y experimentación. Publican manifiestos y poéticas. Persiguen la ruptura.

Podemos clasificar la poesía de las e-vanguardias en varios apartados:

3.2.1. Poesía hipertextual:

Denominamos poesía hipertextual a la que emplea el hipertexto para crear una obra poética. Un ejemplo de este tipo de poesía es la que aparece en la bitácora "Lo real en el espejo", de J. M. Castiñeira[14]:

En esta entrada el autor nos propone un poema, *Me gusta que te encuentres en el verso*. Esta composición podría aparecer en la hoja impresa. Pero podemos apreciar que el poeta escoge algunas palabras que aparecen subrayadas y en otro color. Si posamos unos segundos

14 http://lorealenelespejo.blogspot.com/2007/12/me-gusta-que-te-encuentres-en-el-verso.html (consultado el 10 /10/2009).

el ratón en esas palabras enlazadas, de repente aparecen imágenes u otros textos que completan y añaden un punto de vista diferente a la creación original, de un modo que haría imposible su publicación en un libro. Además, como lectores, cada uno podemos decidir si nos detenemos en esos enlaces o no y en cuáles hacerlo, y si seguimos leyendo los textos a los que nos remite o no. Creándose así múltiples lecturas de un mismo poema.

3.2.2. Poesía en movimiento: Tipoemas y anipoemas

En este tipo de ciberpoesía, las letras crean imágenes o escenas relacionadas con el mensaje que se quiere transmitir o la palabra que conforman esas letras. Podríamos apuntar como un posible precedente de esta ciberpoesía la poesía visual de los años sesenta del siglo pasado. Esta poesía se caracterizaba también por la mezcla de imágenes y palabras en el espacio de la página y en sus expresiones más radicales se prescindía incluso del texto, utilizando solo letras aisladas. Los poemas se convertían entonces en jeroglíficos imposibles de descifrar del todo. Era una poesía destinada a ser vista más que a ser leída y se relacionaba estrechamente con los grafiti y collages.

Un ejemplo de estos tipoemas son los de Ana María Uribe en los que se aprecia claramente que la grafía se organiza dibujando una imagen (datan de 1989)[15]. En los anipoemas, las letras tienen algo de movimiento, apoyando el mensaje que el autor quiere transmitir.

15. http://amuribe.tripod.com/anipoemas.html (consultado el 03/2010).

3.2.3. Poesía animada

Es un paso más hacia la animación y la introducción de lo audiovisual en el poema. En este tipo de ciberpoesía las palabras forman versos, pero no permanecen quietos, algunos se van escribiendo poco a poco, mientras las letras caen y se desparraman por la pantalla formando imágenes. A veces también se introduce algún efecto sonoro. En el poema que reproducimos a continuación , si se pincha sobre el lobo, el animal emite un aullido[16].

También resulta muy interesante el poema "Velocity"[17] de Tina Escaja en el que la metáfora se materializa en la pantalla. Las letras surgen al tiempo que leemos y se colorean en azul aquellas que el propio poema desea que tecleemos para proseguir por diferentes itinerarios de lectura. Las palabras adoptan la forma de un mar ondulante, representando la navegación en la que nos sumergimos dentro de la pantalla de nuestro monitor. Se establece un diálogo entre los versos y el lector, "comandante de esta nave cibernauta".

3.2.4. Fotopoesía

Este término fue acuñado en 2007 por el artista argentino Luis Vence y el español José Fábrega Agea. Luis Vence lo define así:

> Fotopoesía implica "hacer poesía con luz". Es decir, estamos aquí ante un proceso similar al del poeta de papel, pluma y pala-

16. http://www.cyberpoetry.net/web_content/cyberpoetry02/lobo_manda.html (consultado el 03/2010).

17. http://www.uvm.edu/~tescaja/poemas/hyperpoemas/velocity.htm

bra, solo que utilizamos una cámara y papel fotográfico como herramienta y soporte[18].

Presentamos como ejemplo un *blog* de dos autores, Juan Bautista Morán y Tania (realiza traducciones de los versos al portugués), que se llama *Canto de espumas*[19]. Combinan en sus creaciones el verso y la fotografía para elaborar un conjunto poético que se complementa muy bien. Primero aparece el título del fotopoema, después se nos propone una imagen que nos prepara anímicamente ante el mensaje que se nos transmitirá primero en versos (castellano-portugués) y luego cada verso se interpreta en una imagen. Estas composiciones arrancan numerosos comentarios de los *blogueros*.

3.2.5. Videopoemas o poemas multimedia

Llegados a este punto, los ciberpoetas buscan que todos los medios técnicos a su alcance contribuyan a crear un producto artístico, suma de varias disciplinas: literatura, técnica, música, imagen, etc.

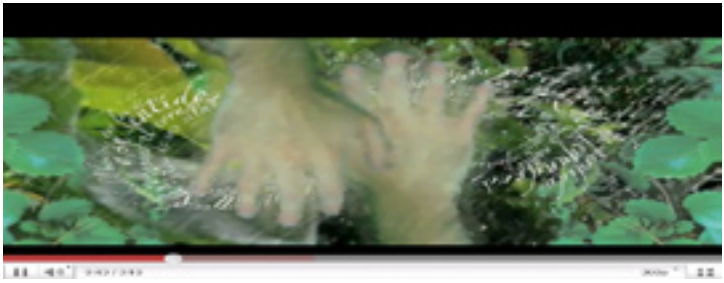
Un buen ejemplo de ello es la obra de Óscar Martín Centeno, escritor y músico madrileño, que ha obtenido numerosos premios por su obra poética y es fundador del grupo Octodigital. Podemos aportar como ejemplo de este tipo de poesía (denominada por algunos *blogueros* como "polipoesía" al abarcar múltiples elementos estéticos además de la palabra) *El rumor de los álamos*[20]. El poeta crea los

18. http://www.manifiesto-fotopoetico.blogspot.com/. Bitácora de Luis Vence (consultado el 03/2010).

19. http://cantodeespumas.blogspot.com/ (consultado el 8/01/2010).

20. Óscar Martín Centeno, *Espejos enfrentados*, Madrid, Rialp, 2006 (Premio Internacional Florentino Pérez Embid).

versos y al mismo tiempo compone la música que los acompañará. Las letras van dibujando imágenes que apoyan el contenido semántico del poema, creando un conjunto de gran belleza[21]:



3.2.6. Ciberpoemas de varios autores

Dentro de este afán por la experimentación poética a través de las nuevas tecnologías nos encontramos también con un fenómeno muy utilizado actualmente en la cibernarrativa: la creación de una obra entre varios autores de cualquier parte del mundo. En *La sombra del membrillo*[22] podemos ver un ejemplo de este juego de creación conjunta en el que cada participante aporta un verso en su propio idioma. Los versos se traducen al español si arrastras el ratón al final de cada uno. Si pinchas los membrillos aparecen los nombres de los autores, edad y nacionalidad. Es un guiño a la globalización, a la co-creación, en una revista digital de poesía dirigida a los estudiantes de bachillerato.

21. http://www.youtube.com/watch?v=aXndE7KcHbY
22. http://www.lasombradelmembrillo.com/index2.htm (consultado el 7/06/ 2010)

3.2.7. Holopoesía

Los holopoemas son poemas creados con rayos láser, en los que las letras tridimensionales flotan y se mueven en el espacio y varían de textura, color y aspecto según va transcurriendo el tiempo o según la posición del espectador-lector. Podemos citar un *post* muy interesante sobre holopoesía en el *blog* de César Horacio Espinosa, *Poesiarte*[23]. En él se describe el holopoema como letras esculpidas con luz, poemas creados con rayos láser.

3.2.8. Poesía asistida por un programa de ordenador/ Generación automática de poesía

Se trata de crear poemas de modo automático, a través de programas en los que se han introducido previamente reglas semánticas y sintácticas. Normalmente hay cierto grado de interacción por parte del autor en dicha creación al escoger las palabras o versos matrices. Ha habido varios experimentos en este sentido pero aquí querríamos destacar el de Eugenio Tiselli. Eugenio Tiselli diseñó en 2006 su PAC (Poesía Asistida por Computadora), dirigida a poetas que han perdido su inspiración. Nos propone un juego interesante, con unas instrucciones fáciles de seguir. En el *post* del 25 de febrero de 2010 de *Literatura electrónica Hispánica* (*blog* del Instituto Cervantes), el poeta Juan José Díez narra su experiencia con dicho procedimiento[24]. El poema resultante es el que sigue:

La furia del sendero de la sangre
inicia, del placer, su inversa fuga.
Ya no sientes
el jugo en los pliegues de la noche,
ni el rojo de las rosas,
ni el agua fresca.
¡Vuelve ahora al miedo de la infancia!

23. http://postart1.blogspot.com/2007/08/el-holopoema-est-hecho-de-luz-o-vive-en.html (consultado el 5/05/2010).

24. http://webliter.blogspot.com/search/label/poes%C3%ADa%20digital (consultado el 2/05/2010).

3.3. E-juglaría: cuando lo más importante para el autor es la oralidad y el contacto directo con el público

Se percibe en estos autores un deseo de recuperar el carácter primigenio de lo poético como oral. El poema se recrea en cada recital, en contacto con el público, con el cual interactúa en muchas ocasiones. La poesía sale de los libros y retorna a su origen asociado a la música y al recitado. En el fondo esta salida tiene mucho de vuelta a los orígenes[25].

En España están proliferando los festivales de poesía, de modo similar a lo que está ocurriendo en otros países de habla hispana como Colombia o Venezuela. Como señalaba el poeta leonés Antonio Colinas después de recitar poemas en un campo de fútbol ante 10.000 personas: "La poesía interesa a más gente de lo que parece. Puede, eso sí, que tenga más lectores que compradores."

Según los datos de la Federación de Gremios de Editores de España referidos a 2008, el 80% de los lectores habituales, lee literatura. De este 80% casi el 95% escoge la narrativa. El resto se reparte entre el ensayo (2,9%), la poesía (1,9%) y el teatro (0,9%). La tirada media de una novela es de 6.700 ejemplares mientras que un poemario se considera *best seller* si pasa de 2000.

En cambio cada vez hay una mayor proliferación de festivales de poesía en centros culturales que se llenan de gente, en la mayoría de los casos, muy joven. En Córdoba, por ejemplo, surgió hace siete años *Cosmopoética* y hoy goza de gran prestigio.

Este tipo de poeta, en definitiva, busca el contacto directo con el público. En uno de sus recitales, organizados por Medialab Prado[26], la joven poeta María Salgado señalaba que la diferencia entre leer sus poemas impresos y acudir a uno de sus recitales era que en el primer caso ella no estaba allí. Y lo diferente no era que ella misma fuera

---

25. Así lo recalca Francisco Rico: "tan importante o más que la letra eran la música, la calidad de la ejecución y la mímica. Regía ahí el mismo principio que certifica que la inmensa mayoría de los aficionados a la ópera o al rock no entiende ni el italiano ni el inglés", Francisco Rico, *Mil años de poesía europea,* Barcelona, Planeta, 2009, pág. 45.

26. http://medialabprado.es/article/encuentros_avlab_escrituras_no_escritas_hacia_una_poetica_ilegible_ (consultado el 13/06/2010).

más o menos importante o interesante, sino que su obra se interpretaba de modo diferente estando ella que en su ausencia, leyéndolo o representándolo la propia escritora en lugar de otros. Mantenía la idea de que cada obra se re-crea, vuelve a nacer de modo diferente, en cada escenario.

El poeta Óscar Martín Centeno acudió amablemente a un Seminario organizado por el Grupo de Investigación LEETHI (Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipermedia) en la UCM el pasado mes de abril. Allí señaló que lo que persigue un poeta digital con su texto escrito, su música, vídeo o la escenificación y recitado de sus versos es conseguir conmover al espectador, comunicar, transmitir. Y para ello emplea todos los medios técnicos a su alcance.

Pudimos allí observar que el poeta escudriñaba nuestra reacción ante su propuesta, esperaba nuestra respuesta en este inefable diálogo establecido entre creador y público. Lo cierto es que por momentos consiguió crear esa atmósfera perfecta, envolvente, al estilo de la obra teatral con el apoyo de música, imagen, recitado, texto…

Un ejemplo de *blog* de una poeta que participa en este tipo de poesía es el de Sandra Santana[27]. En esta bitácora no se publica poesía propia ni se comenta la poesía de otros. Las entradas recogen los encuentros poéticos más recientes, con enlaces a la web de los mismos.

4. Conclusión

La poesía que se aloja en las bitácoras españolas posee enorme variedad de formas y estilos y muestra un claro deseo de experimentación por parte de sus autores que recuerda al de los artistas que promovieron las vanguardias artísticas del siglo XX. Algunos de los poetas que administran su *blog* personal lo que persiguen con la publicación de su obra en estos espacios es, fundamentalmente, la comunicación con sus lectores y con otros autores, recreando en sus *blog* espacios similares a los de las tertulias de principios del

27. http://sandrasantana.wordpress.com/about/ (consultado el 2/08/2010).

siglo pasado. Asimismo podemos observar un grupo de poetas interesados sobre todo en la escenificación de la poesía, en la recreación del poema en contacto directo con el público. Y la respuesta de ese público es cada vez mayor y cada vez más joven. El poema se hace texto, imagen, voz, sonido, dramatización: *performance*. Podemos rastrear un cierto número del *blogs* que recogen las experiencias de los recitales poéticos en la Red.

Todo esto nos lleva a la conclusión de que el panorama poético español está incorporando las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías a la creación artística. Pero esto no significa, de ninguna manera, romper con todo lo anterior o renegar de la tradición literaria. Más bien parece evolucionar hacia la reedición de algunos géneros y movimientos que forman parte de nuestro pasado pero con diferente formato, adaptado a los nuevos medios y, sobre todo, a los nuevos lectores.

LA CONSTRUCCIÓN DEL NUEVO CANON: INTERNET Y COMUNIDADES (LITERARIAS) DE PODER (ÚLTIMA CONSULTA 7/1/2011)

Raúl Díaz Rosales
Università degli Studi di Milano

Simplemente tenemos que hallar una forma de no considerar el pasado demasiado desalentador ni el futuro demasiado alentador[1].
Steven Lukes

Es inevitable adscribir un trabajo descriptivo a su época, pero en el caso de Internet, es perentoria la necesidad de delimitar la cronología en que se desarrolla el estudio. Porque cualquier aproximación a la Red tendrá que ser parcial, sesgada, donde la exhaustividad exceda incluso el marco de la utopía; un contexto que nos da ya las dos primeras coordenadas para el estudio de la literatura en Internet: la inabarcabilidad y la caducidad inmediata, esencia cambiante. Porque, más que navegar en la Red, deberíamos hablar de un buceo o rastreo laberíntico en un contenido volátil.

Empecemos por cuestionar la panacea: Internet como un nuevo modo de estructurar el fenómeno literario al completo, una novedosa dimensión creativa. Es innegable asumir una transformación de los aspectos externos, más bien referidos al continente (antiguo

1. *El viaje del profesor Caritat o las desventuras de la razón* (trad. de Alejandro Nos), Barcelona, Tusquets, 1997.

almacenamiento en CDs, formatos en pdf, libros electrónicos), pero donde quizás haya que ser más cuidadoso y trabajar con algo más de suspicacia frente al deslumbramiento de la tecnología, es en la consideración de las nuevas bases *ontológicas* del hecho literario. En uno de los múltiples trabajos dedicados al nuevo contexto de escritura, una estudiosa se propone "describir y analizar un fenómeno que es ya una realidad: el de la adaptación de la creación literaria a las formas de edición y transmisión electrónica, mayoritariamente a la comunicación literaria en Internet"[2].

Vayamos al hipertexto aplicado a la literatura. Transformar un la secuencialidad literaria en una arquitectura espacial plantea series dudas. Posturas reivindicativas al respecto no faltan:

> La narrativa hipertextual o hiperficción es algo más que el simple hecho de vincular documentos con herramientas informáticas, ya que eso sería insuficiente. Este concepto no es nuevo. Cortázar con su "Rayuela" ya rozó el hipertexto. La novedad está en que ahora la tecnología puede permitir el nacimiento real de esta forma de literatura. Y lo que es más importante, a día de hoy la sociedad está preparada para adoptarla. Los ciberciudadanos, cada vez más audiovisuales, piden otra forma de contarles historias. Piden imágenes, sonidos. Piden mundos en los que sumergirse. Es pues el momento de provocar la Singularidad que introduzca estos nuevos contenidos, evolución de los más antiguos y tradicionales, en nuestro mundo cotidiano[3].

Más allá de estas primeras formulaciones, basadas más en el entusiasmo que en la palpable realización concreta de la teoría, que

2. Teresa Gómez Trueba, "Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción», *Espéculo*, 22, noviembre 2002-febrero 2003, año VIII (19-12-2002) (http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html). Última fecha de consulta de todos los sitios web mencionados: 7/01/2011.

3. Carlina Franco Espinosa y Jose Jesus García Rueda [sic.], "Narrativa hipermediática: los nuevos contenidos para el cibermundo", en el *II Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad*, celebrado en noviembre de 2004 (http://www.cibersociedad.net/congres2004/index_es.html).

valoran potencialidades y no resultados (el texto, ya se ha señalado a pie de página, es de 2004), ha de admitirse que el poder de Internet respecto a las posibilidades que ofrecía la literatura (hipertexto) ha tenido un desarrollo paralelo al de las empresas *punto com,* simplemente un *bluf* que ha acabado decepcionando, una posibilidad enorme que, como todo lo que puede ser todo, acaba siendo nada. Por una razón clara: la literatura, tal y como se asume por el lector estándar, es linealidad, discurso que exige un desarrollo establecido (un signo tras otro, formando en la sucesiva construcción el armazón sémico) y no una disposición espacial que desvincula al lector de la posibilidad narrativa unívoca en su desarrollo (determinado por el autor), no en su interpretación. Recordemos que *Rayuela* es un ejercicio genial pero que implicaba dos tipos de lectura (más la totalmente arbitraria), no la infinita reinterpretación del orden. Cierto es que ese tipo de herramienta puede ser de gran interés para ediciones filológicas, como señalaba la estudiosa Gómez Trueba, pero cabe preguntarse si no estamos hablando de nuevas accesibilidades, más que de una nueva reinvención de la materia.

Volviendo a la caducidad, no son pocos los ejemplos recogidos en el artículo de Teresa Gómez Trueba (alojados en páginas web) que no están actualmente disponibles en la Red, y la misma estudiosa concluía este temprano artículo (la fecha es de 2002) señalando un carácter puramente experimental, pero que no sobrepasó su carácter de movimiento para hegemonizarse como escuela. La volatilización de la escritura que nace en la Red es, actualmente, innegable, y rémora, por tanto, para cualquier escritor, que, al fin y al cabo, tendrá, *a priori*, la existencia inmortal, en la medida de lo posible, de su obra como objetivo.

Como cualquier vasto territorio aún no conquistado, parece que la Red permite la colonización de un territorio virgen, y, como en todos los aspectos de la era informática, una mayor democratización. Nada más lejos de la realidad. Todos tenemos nuestros cinco minutos de fama warholianos, pero intensión y extensión son ineludiblemente proporcionales. Las voces infinitas no encuentran oyentes infinitos; quizás exista un cambio de orden, pero actualmente, la plataforma Internet solo sirve como medio de alcance del reinado de lo impreso.

Intentemos un análisis por géneros sin olvidar que nos ceñimos al mercado literario, cuenta de resultados de la sociedad de consumo, pero no necesariamente reflejo del canon literario que conformará la historia cultural.

La influencia en Internet en los diversos géneros literarios

Respecto a la poesía, mantengo una amplia reserva sobre la extensión de la poesía y la necesidad de ampliar sus límites y fronteras[4]. Huyendo de los dogmas, creo que los nuevos contextos en los que supuestamente se desarrolla la poesía no son más que trasvases donde el peso no recae en la forma invitada. Un género invitado a otras muchas modalidades donde el peso específico no recae sobre ella misma. ¿Está la perfopoesía, realmente, más cerca de la poesía que de la *actio* teatral? Un público menos atraído por la formalidad del hecho poético tradicional (lectura de los poemas) puede tener interés por estas nuevas áreas de desarrollo, pero su relación posterior con los libros me parece una seguridad que hay que poner en cuarentena[5]. Y respecto a la novela, ¿estamos intentando trasladar a la novela lo que es el mundo cinematográfico? Muchísimo más razonable es la implantación del microrrelato, que cumple con esa necesidad de fugaz lectura que exige la Red (partiendo ya desde la incomodidad que la lectura en el ordenador plantea).

Un pequeño inciso sí merece la crítica: articulada en *blogs* personales, a través de proyectos comunes, como *La tormenta en un vaso* (donde una serie de nominados críticos proyectan breves reseñas)

---

4. Raúl Díaz Rosales, "Los paraísos cerrados", en Annelisa Addolorato (ed.), *Generación tuteo. Red(es)*, Milán, CUEM (col. Lingue e letterature straniere), 2009, págs. 101-105.

5. No por ello dejo de mostrar interés hacia nuevas formas de presentación de la poesía, como las que se desarrollaron en el Encuentro AVLAB: "Escritura son poéticas: hacia una poética ilegible", dirigido por Sandra Santana, y celebrado en Madrid (14-3-2009) con autores como Patricia Esteban ("teatremas"), María Salgado (recitales polimórficos) o Peru Saizprez (mutaciones lingüísticas) (http://medialab-prado.es/article/encuentros_avlab_escrituras_no_escritas_hacia_una_poetica_ilegible_). La misma Sandra Santana pertenece al colectivo de creación experimental elaguilaediciones.wordpress.com.

hasta el *blog* Crítica poética y contracrítica (www.criticadepoesia.blogspot.com). Me interesa especialmente este último porque en su esencia y práctica supone una forma de heterodoxia ejemplarmente discutible:

> Somos un colectivo de cinco poetas y/o críticos interesados en que la crítica que se realiza en los grandes medios de comunicación se haga de la manera más objetiva posible.
>
> Además, tratamos de analizar los premios y jurados de los libros premiados que se reseñan para valorar su objetividad.
>
> Y finalmente, nuestro objetivo más importante es sacar a la luz a poemarios que, por razones de distribución, de estar publicados en editoriales pequeñas, de estar escritos por poetas proscritos por el sistema, o por las razones que sean, hayan pasado desapercibidos para el mundo poético.

El tercer objetivo (valorar constructivamente) no deja de ser constituirse, al menos hasta la creación de un premio propio al mejor poema, en un simple trámite. La simple mención de *poetas proscritos por el sistema*, unido al anonimato supone ya una antesala coherente a lo que podemos encontrar en su *blog*: revisión de todas las críticas realizadas en los suplementos literarios más importantes del país y juicio de los premios literarios otorgados formulando una rebelión contra el sistema pretendidamente opresor. El problema surge al juzgar conceptos como objetividad de un modo excesivamente simple, y pudiendo cualificarla del 1 al 10; empobrecedora y con un carácter de lucha por la liberación que a veces es excesivamente iluminado, aún más revelador es el foro de opinión, una especie de frente de resistencia frente a un universo poético en el que, según parecen indicarnos, solo prima el favoritismo y el amiguismo, sin encontrarse ningún atisbo de calidad[6]. Quizás esta democratización, basada en

6. Así se posicionaba uno de los centros de atención del *blog*, Carlos Pardo: "Pues me da un poco igual. Es como un eco judicial –la época de los fiscales anónimos– que intenta enmarañar, con un punto de vista bastante provinciano (localista español) y que valora sus lecturas de 0 a 10" ("Carta a Juan Andrés García Román",

el criterio (autorizado o no) de unos pocos que saben entroncar con la frustración de los aspirantes a *poetas oficiales* suponga el hecho clave de su éxito (aparentemente la denuncia de la *podredumbre* del sistema oficial, corrompida por prebendas y amiguismos)[7]. De nuevo remitiendo a la volatilidad, recientemente www.afterpost.blogspot.com, *blog* de crítica literaria, ha desaparecido, y aunque en este caso se conservan en su *blog* todas las aportaciones, nos encontramos con la limitación de alcances que estos movimientos alcanzan.

Pero volvamos a la poesía. Sin duda, su lector de poesía es uno de los más tradicionales y endogámicos, fagocitando cada uno de los integrantes de su círculo varios de los papeles del proceso escriturario (poetas, lectores, críticos y editores que aúnan, con frecuencia, varias de estas facetas), y es en este género donde parece más interesante abordar la creación. Casi por eliminación de los restantes: el ensayo se sitúa en las antípodas de la inmediatez, ya que en principio debe ser atemporal, brindar visiones de concienzudo análisis en un formato demasiado extenso (a fin de cuentas, la brevedad es signo de distinción de las entradas de *blogs*, del propio twitter, cuyo éxito radica precisamente en que no exige un extenso tiempo ni para su escritura ni para su lectura). El teatro solo alcanza su razón de ser en la representación *única* a la que asiste el espectador. La Red, además de proporcionar el texto o recoger actuaciones, poco más puede ofrecer como alternativa.

---

publicada en la sección *Firmas invitadas* de la web de DVD Ediciones, http://www.dvdediciones.com/firmas_carlospardo.html, publicado el 26/06/2010).

7. La indicación, revestida de un aparente cientifismo, de la relación que el reseñado o premiado puede tener con el reseñista, la publicación periódica, el jurado o la editorial en que se incardina la obra ha sido adaptada también por Vicente Luis Mora: en una de las entradas del *blog*, donde reseña varios títulos, concluye señalando: "[Relación con los autores: ninguna con Vicente Pagès, ninguna con Jimina Sabadú, ninguna con Jesús Ferrero, tengo cordial relación con Manuel Vilas y he mantenido correspondencia con Raúl Quinto. Relación con todas las editoriales aquí reseñadas: ninguna.]" (vicenteluismora.blogspot.com/2010/12/ferrero-vilas-sabadu-quinto-pages-jorda.html). Cabría recordar las palabras de Oscar Wilde: "Jamás leo los libros que debo criticar, para no sufrir su influencia", y entender que la objetividad (o, más bien, la inter-subjetividad) choca con el gusto del crítico, imposible de enlazar con el pretendido cientificismo que en algunos casos se pretende.

En la novela hemos tenido una asimilación de temas indudable: la narrativa *mutante* o incluso una nueva concepción del hecho narrativo. Sirva, tan solo como ejemplo, la respuesta de Agustín Fernández Mallo, autor cumbre de la generación *Nocilla*:

> *Iván Humanes Bespín*. –Cada capítulo es un *link*, una ventana ¿cuánto de Internet y nueva tecnología hay en la forma de narrar de *Nocilla Experience*?
>
> *Agustín Fernández Mallo*. – Bastante en el sentido de que *Nocilla* es una propuesta involuntaria de literatura en red, o literatura horizontal. Hoy día las partes de las ciencias que estudian la teoría de redes lo aplican a todo: a la economía, a la neurología, a la sociología… Digamos que el mundo tiende a esa horizontalidad, a una red, con algunos puntos más importantes que otros, pero ya no hay tantas jerarquías, ya no solo es una cuestión piramidal. Yo narro sin querer en red, sin proponérmelo. No hay unas materias más importantes que otras, son abiertas, como sucede en las redes, cada uno vive su mundo y es fragmentado. Cuando lo escribía nunca pensé en Internet, nunca tenía la cabeza en Internet, cuando es el mismo modelo. Debe ser porque ya lo tenemos interiorizado. Tenía más en mente un día en mi propia vida que cómo experimento o veo Internet[8].

¿Estamos ante una nueva formulación de hechos ya conocidos –me refiero al fragmentarismo que se ha venido percibiendo en la nueva poesía– o a una narración casi inconsciente, preconizada por los surrealistas? Hay cambios indudables: la adopción de esa nueva temática en torno a la tecnología, la modificación de las visiones de la realidad[9]. La influencia cada vez mayor del género cinematográfico se muestra no solo en su utilización como referente temático[10], sino

8. http://www.literaturas.com/v010/sec0805/entrevistas/entrevistas-03.html (consultado el 16/11/2010).

9. Indudablemente *visiones*: es una época audiviosual, donde cada vez se necesitan mensajes más cortos y más rápidos (decrece la atención), con una capacidad de enraizamiento mínima.

10. Por citar ejemplos actuales, el libro *La piel del vigilante* de Rául Quinto, sobre la novela gráfica *Watchmen* (Premio de Literatura de la Junta de Andalucía);

también a la hora de aplicar las mismas estrategias de *marketing*: así, la novela *Los muertos*, de Jorge Carrión, ha utilizado cuatro tráilers, accesibles en la página web del autor (www.jorgecarrion); o el documental del propio Agustín Fernández Mallo (*Proyecto Nocilla*, accesible en su *blog*, *El hombre que salió de la tarta*, http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/). Parece poco razonable creer que estemos a punto de llegar a la nueva revolución, cuando esta pueda basarse en la inclusión de un cómic, como en la novela que cierra su trilogía: *Nocilla Lab*. La honestidad de la propuesta no puede ser malinterpretada desde el furor por lo novedoso de ciertos sectores de la crítica. Sobre todo ciñéndonos a ejemplos como *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1756-1767), de Laurence Sterne, novela que resulta mucho más innovadora que algunas de las muestras recientes.

Pero, ¿qué hemos obtenido en poesía? La videopoesía, la perfopoesía… Debemos señalar que Internet es el continente donde se almacena un contenido que dista de ser excesivamente novedoso o, si lo es, como se ha señalado, podría adscribirse a otros géneros: ¿acaso en la videocreación la palabra no tiene cabida y, si la tiene, ya tenemos que considerar que es este el principal valor de la obra?

Insisto en que hay que vindicar el papel que cumple Internet como escaparate. Por un lado, no son escasos los autores que plantean el uso de Internet como seña de identidad y manera de propiciar materiales nuevos, sobre todo desde el formato personal y libre del *blog*: Luna Miguel (www.lunamiguel.blogspot.com) une vivencias personales, adelanto de nuevos poemas, fotografías…; también puede servir como medio de integrar diversas influencias, como Ana Gorría (www.camaradeniebla.blogspot.com), de pequeña dosificación de cápsulas poéticas, sugestivas y sugerentes, como en el caso de Rebeca Yanke (www.uminuscula.blogspot.com); por citar algunos ejemplos de creadores

---

el libro de poemas dedicados al cine escrito por Luis Bagué Quílez y Joaquín Juan Penalva; *Babilonia, mon amour* (Accésit al V Premio de Poesía Dionisia García, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2005), y, de este mismo año, la antología de poemas inspirados en el cine, *La dolce vita* (Francisco Ruiz Noguera (ed.), Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010).

que utilizan como primer borrador o como campo de experimentación el *blog*, entronización de conceptos como extimidad, la caída de lo privado frente a la exhibición pública. El *blog* es sin duda el medio más accesible (no exige un pago y por los escasos conocimientos de informática que implica), y funciona asimismo como soporte de otras actividades y almacenaje de materiales: como el programa *Sopa de poetes*, que cada mes realiza una entrevista desde una radio regional (Cataluña), pero cuyos resultados se cuelgan en forma de mp3 a través de su *blog*: www.sopadepoetes.blogspot.com. Se consigue así eludir la condición esencial virtualmente efímera de la radio.

Inquietud editorial

Las editoriales más permeables a las nuevas tecnologías han sido, razonablemente, las más modernas. Visor, Hiperión o Pre-textos, con diseños más o menos cuidados, ofrecen una simple base de datos de su editorial o sus premios, aunque otras, como DVD, sí integran secciones que dan cuenta, en cierto modo, de un mayor interés respecto al medio electrónico como forma de expresión de la inquietud cultural (entrevistas, noticias, firmas invitadas…). Finalmente, paradigma de la necesidad de nuevos medios, Cangrejo Pistolero, editorial sevillana surgida en 2005, ha hecho una utilización más dinámica de los nuevos medios, con una amplia presencia en la Red[11], ofreciendo en ocasiones parte de los libros en pdf, o con iniciativas tan curiosas como la construcción de un pequeño objeto de papel con la forma de uno de sus autores[12].

---

11. www.cangrejopistoleroediciones.blogspot.com, www.cangrejopistolero.blogspot.com, www.cangrejopistolero.com, www.cangrejopistoleropoesia.blogpsot.com, o www.cangrejopistoleroediciones.com, todas ellas repitiendo, en mayor o menor medida, contenidos, pero contribuyendo a una presencia constante en la Red. Muy relacionada con la orientación de la poesía como actividad pública, esta editorial es la responsable del ciclo de poesía celebrado en Sevilla (*Las noches del Cangrejo*) o, dentro de la perfopoesía, el Recital de Perfopoesía, celebrado anualmente en Sevilla desde 2008 (http://www.festivalperfopoesiasevilla.com/).

12. http://pajaritadepapel.blogspot.com/2010/11/superavit.html, así lo recoge Nacho Montoto en su propio *blog*.

Respecto a las revistas literarias, generalmente es difícil integrar esa dualidad de impresión y transmisión informática: así, *Nadadora*, dirigida por Alberto Santamaría, ofrecía en su *blog* (www.nadadora-poesia.blogspot.com) noticias sobre la presentación, aunque ofrecía la posibilidad de obtener el pdf de alguno de los números. La revista *Ex Libris*, publicada por la Universidad de Alicante, tiene accesible tan solo el pdf de los cinco primeros lanzamientos, y, además, en un enlace externo, ante la ausencia de una página web propia (http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/exlibris/index.shtml). Desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Univertsidad de Málaga, la revista *Robador de Europa* no dispuso de una red de contenidos, tan solo de una primera página en construción, por lo que solo la distribución en pdf o la coyuntural consulta en bibliotecas hace que no se pierda su contenido.

¿Es más recomendable, por tanto, una publicación exclusivamente electrónica? Una inmediatez absoluta (no precisa del tiempo de impresión y de distribución), exención de los problemas de tirada, una periodicidad que solo dependerá de la disponibilidad de materiales y, ante todo el ahorro de costes, parecen factores a favor, pero la volatilidad vuelve a ser un factor determinante. Como ejemplo, la revisa *Oniria*, dirigida por los poetas Raúl Quinto y María Salvador. Activa de 2006 a 2008, con una periodicidad indefinida (cada tres meses, aproximadamente, sin rigidez, salía un número), aglutinaba creación poética, ensayo, traducción, junto a una parte plástica y musical (grupo de *rock* siempre con canciones *on line*), con un formato Flash que simulaba la revista en papel (Issuu) –denominada en una conferencia de Vicente Luis Mora "nostalgia analógica"– incluía autores noveles junto a consagrados como Juan Carlos Mestre, Luis Bagué, Yolanda Castaño, Pablo García Casado, Eloy Fernádez Porta, Yolanda Castaño o Marcos Canteli. Pero una vez terminado el proyecto, inactiva la página web, no queda rastro de su andadura. Ciertamente hay otras páginas de indudable interés actualmente, como *7 de 7* (www.7de7.net) dirigida por Macos Canteli, *Los noveles* (www.losnoveles.net) dirigida por Salvador Luis o *Espacio Luke* (www.espacioluke.com). Pero la pregunta es la misma, ¿volverán a sufrir la misma suerte que anteriores proyectos literarios? La persistencia

de revistas como *Liberlect*, dirigida por Francisco Fortuny (www.liberlect.com), todavía accesible pese a que no renueva contenidos desde 2006, parece decirnos que puede que haya esperanza en esta era informática. Otro ejemplo sería la pervivencia en la Red de los materiales de la publicación *Dulce arsénico*, con dos sitios en Internet: para la versión electrónica (www.dulcearsenico.blogspot.com), y la versión que recoge las noticas relativas a la edición en papel (www.dulcearsenicoenpapel.blogspot.com), imposible de trasvasar, por sus caracerísticas físicas (trasciende el formato estándar de revista), a una versión web. Pero por lo general, revistas como *El maquinista de la generación* o *Litoral*, por ceñirnos de nuevo a Málaga, no llegan a ofrecer un espacio adecuado, bien por la falta de actualización o bien por constituirse como medio de adquisición solo el ejemplar en papel.

Esa concepción hipertextual sí que ha podido funcionar en un proyecto como *Las afinidades electivas* (www.lasafinidadeselectivas.blogspot.com), donde esa capacidad de establecer hipervínculos (afinidades entre distintos poetas) sí resulta la más adecuada para plasmar una red social.

En suma, Internet ha proporcionado a la poesía un espacio en el que dar cabida de manera inmediata a todo tipo de composiciones, permitiendo la presencia de cualquier autor; también ha servido para testar poemas (no son pocos los casos donde se borran contenidos en los *blogs* dado que pertenecerán, más adelante, a libros presentados a premios, y la no publicación que algunos exigen en sus bases empieza a abarcar también Internet).

Autoedición, o cómo poder publicar (solo) para nosotros

Todos podemos ser autores con obra publicada: formatos que exceden la proletaria fotocopia o la encuadernación a canutillo.. La informática, la accesibilidad a programas de diseño (*QuarkXPress*, *Adobe InDesign*…) y la revolución de la impresión digital (tirada bajo demanda) permiten a cualquier persona la posibilidad de editarse, pero ¿valen todos los libros lo mismo? Independientemente de su calidad ya hay un baremo previo que cercena la aparente igualdad. Lulú y

Seix-Barral… parece imposible equilibrar ambos prestigios. Tanto en poesía como en novela, la afloración de premios no ha hecho más que saturar el mercado. Las posibilidades de aumentar la oferta, y, por tanto, la variedad de las mismas a través de editoriales independientes, no supone sino una saturación del mercado, donde las novedades cada vez se retiran con mayor celeridad. Si podíamos pensar que el *blog*, la autoedición, en suma, la posibilidad de tener una vez no mediatizada a través del contacto obligatorio con la editorial, supondría una pequeña revolución de los humildes, la realidad es otra: el premio literario (¿cuántos premios literarios hay en España?) vuelve a ser la clave. Se prestigia el ganador de un premio, después la calidad de la editorial. Estamos hablando, claro, a grandes rasgos, siendo posible en ocasiones cambios en la situación, una sutil redistribución de las cotas de poder. Pero sin duda sigue siendo revelador y acertado el verso de Gabriel Celaya: "La cultura es un adorno y el negocio es un negocio" (del poema "Autobiografía").

¿Hay vida más allá de la publicidad?

¿Para qué sirven el *blog*, la página personal, el espacio en diferentes medios electrónicos? La FNAC recoge pequeños espacios literarios para distintas personalidades del ámbito cultural (http://www.clubcultura.com), pero ¿cuál es su finalidad? Sin duda una muy clara: la publicidad, tanto del autor, que aspira a convertirse en personaje conocido, como de la cadena, que entiende que se trata de un valor añadido como marca prestigiada de cultura la que está consiguiendo a través de ese contexto.

La apertura que han producido los nuevos medios tecnológicos en la literatura y, en concreto, en la poesía, ha provocado, sin duda, una democratización necesaria en un espacio cerrado. Volvamos a señalarlo: la poesía era, hasta ahora, un medio profesional: lectores, autores, filólogos, críticos... –en mayor o menor grado de profesionalización– comparten estos papeles. Género aristocrático, con la inmediatez y accesibilidad de Internet disfrutamos de una amplia propuesta de contenidos impensable hace unos años, al permitir, sin mediación de premios, editoriales o cenáculos literarios, una voz

inmediata sin barreras, sin tener que asumir las líneas oficialmente establecidas. Sin embargo, más allá de la cuestionable bondad literaria que conlleva esta expansión, poco a poco ha ido palpándose la necesidad de un filtro que ayude a construir un mapa claro[13]. ¿Por qué este filtro? Es una cuestión de economía y tiempo: el crítico es la persona en la que delegamos nuestra capacidad de elección, confiando en la pertinencia de su criterio, o compartiendo sus gustos. Un ejemplo claro de este tipo de función que ha obtenido un éxito relativo es el de *Genius*, aplicación informática de iTunes que crea, a través de la puesta en común de las listas de reproducción de sus usuarios, una selección de canciones que deberían ser de nuestro agrado.

Revistas en Internet, *blogs* personales, comunidades de críticos literarios, etc.: empieza a construirse una jerarquía de contenidos donde cualquier propuesta vuelve a ser parametrizada, en este caso, según un público diverso que tiene, al fin, una propuesta que colma sus aspiraciones (ahora la oferta es mucho mayor). Pero parece ser que las tornas no cambian demasiado. Al fin y al cabo, líneas poéticas muy establecidas, que responden al gusto más o menos consolidado de una élite de poder, no tendrían por qué tener interés en abordar lo que sucede en la Red, ya que el mercado literario, remarquémoslo, mercado al fin y al cabo, se nutre de una ganancia que no existe en Internet. La presencia en editoriales que puedan crear una ganancia económica, la presencia en circuitos de conferencias, presentaciones, prólogos… todo ello se vincula a la cultura escrituraria. Internet es gratis en una doble dirección: no debemos pagar pero, indudablemente, también serán escasísimas las ocasiones en las que obtengamos beneficio económico alguno.

---

13. Así enuncia Elena Medel, poeta joven privilegiada ante la atención mediática: "Internet es un medio atractivo para difundir tu obra, pero su democratización, que cualquiera pueda publicar, dibuja un panorama caótico ante el cual el lector puede desistir en su búsqueda", en "Entrevista con Elena Medel", *Ex Libris*, 6, noviembre de 2005, pág. 114. Obviamente, el filtro *razonable* es el que nos capacita, no el que nos desecha.

Una cuestión de fronteras (y negocio)

Creo que debería establecerse un sentido menos provinciano del hecho literario ante el avance de las nuevas tecnologías: no considero que cualquier manifestación artística donde la palabra tenga cabida ha de asumirse, propiamente, como un subgénero de la poesía. También habría que desmitificar, como señala la cita inicial de estas páginas, esa sensación de avance continuo y desarrollo positivo en la que, según algunos, parece desenvolverse la humanidad. Puede suponerse que cualquier elemento nuevo que surja, a no ser que implique un valor añadido, no será aceptado por la comunidad, pero cabría cuestionarse si el sistema de valores referencial es el adecuado, o es el que prima un consumo voraz superficial. Pero, sobre todo, es imprescindible señalar que el mercado literario no está asumiendo el potencial de Internet para canonizar este nuevo tipo de creaciones. En la mayoría de los casos, los autores que utilizan Internet como plataforma de lanzamiento encuentran en la edición en papel su objetivo deseado, por lo que habría que distinguir entre las posibilidades de Internet y el negocio literario que prestigia el papel y las convenciones que impone (¿qué lista de los mejores libros del año da cabida a la experimentación que acoge Internet?).

En esta época parece imprescindible una pequeña brújula para la navegación en la e-literatura, intentando nivelar calidad literaria e influencia en la Red, atisbando los nuevos futuros que a la literatura aguardan; pero parece que el papel acaba siendo ese lector definitivo que establece el canon. Con las revoluciones del libro al *e-book*, con las posibilidades de difusión de Internet, estamos llegando a una revolución de continentes, sin dejar de apreciar la escasez de nuevos contenidos funcionales surgidos a partir de las nuevas posibilidades informáticas, donde parece que todo cambia, sin modificarse sustancialmente apenas nada. En suma, parece que la lucha por el poder, en la tan anunciada democratización del sistema, solo es la posibilidad brindar, como se ha comentado, una voz a quien, probablemente, no va a ser escuchado. Un anunciado gran terremoto al que parecen resistir las antiguas estructuras.

¿LECTORES O NÁUFRAGOS? SUMERGIRSE EN LA OBRA DIGITAL

Oreto Doménech Masià
I.E.S. Paco Mollá de Petrer
Hermeneia, Universitat de Barcelona
Sandra Hurtado Escobar
Hermeneia, Universitat de Barcelona

El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.
Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

1. Introducción

La literatura digital se está abriendo paso tal y como lo demuestra el creciente número de autores y obras digitales, así como los grupos de investigación, estudios y tesis doctorales, artículos, simposios, congresos tanto a nivel nacional como internacional… De modo que resultaría un tanto anacrónico y poco riguroso referirnos a la literatura digital como una nueva literatura. La etiqueta de "nueva" ha dejado de tener sentido y debemos ya desprendernos de ella. Sin embargo, todavía hoy nos hallamos en un proceso de normalización en el que se hace necesaria la aceptación de todos y cada uno de los rasgos que definen este tipo de literatura. La crítica literaria centrada en la literatura digital ya hace un tiempo que está de acuerdo en que esta ya se halla en un momento de *impasse*[1]. Una literatura que, *a priori*,

1. "En el terreno de la literatura digital ya no nos encontramos en un momento de inicio, de celebración, de expansión de ideas y proyectos, de imaginación de diversas realizaciones posibles, de confianza en las posibilidades ilimitadas de la tecnología. [...] Estamos en un momento de impasse, de una cierta recesión quizás entre las grandes expectativas generadas y los pasos alcanzados", Laura Borrás, "Capítulo I. Teorías literarias y retos digitales", en *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona, UOC, 2005, pág. 78.

comparece como materia sobre la cual se hace difícil establecer los límites, puesto que no existe un punto y final, al mismo tiempo que aprehenderla con nuestras herramientas tradicionales no deja de ser, en muchas ocasiones, una experiencia cuanto menos enrevesada. De un modo u otro, se convierte en algo mágico, no por ello menos real, como lo era el universo de Macondo cuando el autor colombiano, Gabriel García Márquez, lo hizo aparecer de la nada en su novela. Pero para estandarizar esta literatura y consolidarla el enfoque de la crítica debería ofrecer una mirada en perspectiva, amplia, desde el lugar de los conceptos comunes canonizados por la tradición, pero dispuestos siempre al cambio, a la hibridación, a la rápida y vertiginosa evolución de un medio que no debe ser entendido como el fin. Al mismo tiempo, se debe tener presente que ahora, en la literatura digital, el lector es, a veces, quien también señala con el dedo para dar nombre a las cosas de un mundo flamante. Los papeles de creador y lector son, en determinadas textualidades electrónicas, simultáneos; en otras, intercambiables; y en algunas, como en los casos en los que el autor deposita la generación del texto en la máquina, cuestionados. En muchas ocasiones, no obstante, el lector se siente parte activa del texto. "Sin duda, toda lectura contribuye a crear el texto y cada lector es, a su manera, co-autor de la obra que su lectura pone en movimiento"[2], también en la literatura tradicional.

2. La lectura: una travesía

Adentrarse en cualquier obra literaria se convierte en una tarea que supera con creces el "pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados." (definición que se recoge en el Diccionario de la Real Academia Española). La lectura es, sin duda, un proceso mucho más complejo en el que el lector con su bagaje cultural, con sus conocimientos y experiencia lectora y, porque no, también vital, se enfrenta a un texto que debe

2. Jean Clément, "El hipertexto de ficción: ¿Nacimiento de un nuevo género?", en *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica"*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2006, pág. 83.

interpretar y analizar de manera exhaustiva para alcanzar unos niveles de profundización en un primer momento insospechables.

Si hay una figura importante en el proceso de lectura es la del lector, quien tiene que asumir la responsabilidad de transitar por un auténtico camino hermenéutico. Sin embargo, debemos tener presente que el lector en papel, a pesar de que debe escudriñar el texto, tiene ante él un texto cuyo orden ya ha sido establecido previamente por el autor. Podrá en este caso exprimir el texto en la media en que sea capaz de hacerlo, pero deberá realizarlo en la dirección que ya le viene marcada. Tal situación cambia si hablamos de un lector de literatura digital puesto que, tal y como señala Laura Borràs:

> […] un hipertexto, en definitiva más que un texto –que, de serlo, es siempre virtual porque nunca será aprehendido por los lectores del mismo modo, puesto que la implicación personal, la elección de cada uno, lo imposibilita– es más bien un proceso de lectura. Un proceso creado por el lector gracias a las posibilidades combinatorias que le pone al alcance el soporte electrónico que lo produce[3].

La literatura digital otorga al lector un papel mucho más activo que resulta sumamente cautivador y fascinante, pero no por ello menos afanoso. La aproximación al texto es la lectura, de modo que cuanto más atenta a todos los significados que conforman el texto más completo será el proceso. Sea como fuere, no cabe duda que el lector debe aprender a leer de otro modo. El aprendizaje no siempre se muestra como una experiencia sencilla y exige cuanto menos acostumbrarse a ello en muchas ocasiones a base de un ejercicio de prueba-error.

Un claro ejemplo de la adquisición de una nueva técnica a la hora de enfrentarse a un texto digital podría ser la obra narrativa de Stuart Moulthroup[4] titulada *DeepSurface*[5], ganadora en 2007 del Premi de

3. Laura Borràs, *op.cit.,* pág. 33.

4. Profesor asociado en el Departamento de Inglés y de Diseño de Publicaciones en la Universidad de Baltimore. Es autor de obras digitales y ha escrito una gran cantidad de artículos sobre la literatura digital y cultura contemporánea. http://iat.ubalt.edu/moulthrop/

5. http://www.smoulthrop.com/lit/ds/deepSurface.htm (consultado el 1/11/2010).

Narrativa Digital "Ciutat de Vinaròs". El punto de partida para crear esta obra es un informe que emite el gobierno norteamericano en el que alertaba del riesgo de la lectura y de una supuesta crisis lectora. Moulthroup recalca que su obra surge de la relación "entre una máquina de lectura y un simulador de buceo, de inmersión libre". El lector se encuentra ante una especie de juego en el que deberá desarrollar toda una serie de habilidades para poder llevar a cabo una buena lectura. Pero, como en cualquier inmersión, se hace necesario respirar correctamente para poder seguir con la lectura. De este modo, el autor nos demuestra que leer conlleva un riesgo, sin embargo, a través de la repetición, del error y el volver a empezar, el lector desarrolla toda una serie de estrategias lectoras para que su inmersión sea cada vez más fructífera a la par que arriesgada.

Ante tal coyuntura, no debe resultar extraño que muchas de las obras digitales vayan acompañadas por su "manual de instrucciones". Sin duda, el autor es consciente de que la obra puede apreciarse como un entramado complejo, de difícil acceso, sobre todo entre los inmigrantes digitales en los que el peso de la tradición literaria es decisivo en sus experiencias lectoras. Aunque este asuma con gran entusiasmo su papel activo en el proceso lector, no se puede olvidar que debe llevar a cabo un aprendizaje. Dichas instrucciones quizá sean útiles pero no imprescindibles para la navegación.

3. Lo literario y lo digital: ¿un océano ignoto?

La expresión artística en general, y la literaria en particular, ha ido siempre acompañada, en cierto modo, por el concepto de libertad y expansión que ha hecho que no quedara reducida a unos ámbitos concretos ni sometida a unos determinados espacios. Ha intentado, en la medida de lo posible, adentrarse por insólitos caminos en busca de excepcionales lugares en los que manifestarse y desarrollarse con total soltura y con una voluntad firme de mostrar que en el arte, en la literatura no pueden existir límites, barreras ni restricciones.

En este sentido, el entorno digital no deja de presentarse como un excelente laboratorio de experimentación para la literatura. El nuevo escenario acarrea una serie de cambios sustanciales. Incluso se ha

reabierto el debate sobre qué entendemos por arte y por literatura, por consiguiente, se ha sembrado la duda sobre la validez de estas obras digitales como obras literarias. ¿Acaso no fue cuestionado el urinario de Duchamp cuando, en 1917, lo presentó en galería Gran Central de Nueva York? ¿No causó revuelo la obra de Piero Manzoni, *Merda d'artista*, en 1961? ¿No levantó expectación el artista brasileño Eduardo Kac, padre del Bioarte, cuando apareció con su coneja Alba? ¿No se ha cuestionado que las obras de Eugenio Merino que presentó en el pasado ARCO 2010 no podían ser obras de arte porque incluían elementos ofensivos para la comunidad judía e israelita? Sea como fuere, quizá ya el continuo debate quedaría si no zanjado al menos resto en importancia si se tuviera presente a Paul Valéry cuando, avanzado a su tiempo, en 1960 escribía en su *Pièces sur l'art*:

> En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte[6].

No cabe duda de que lo digital zarandea al texto literario y con ello también al lector, quien recibe consecuencias imprevisibles que debe aceptar para poder jugar el papel que le ha sido asignado. Situando al lector en el centro de la actividad lectora, nuestra intención es precisamente analizar, a través de la lectura detallada de diferentes obras, las transformaciones que vienen dadas por el hecho de ser una obra creada por ordenador para ser leída también en soporte digital. Sin embargo, nos parece necesario apuntar antes algunas breves reflexiones acerca de las características que sin más parecen haber sido asignadas a las textualidades electrónicas en calidad de genéricas.

---

6. Walter Benjamín, "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (1936)", en *Discursos Interrumpidos (I)*, Madrid, Taurus, 1980, pág.17.

En muchas ocasiones, sobre todo desde los posicionamientos más críticos, se ha relacionado la literatura que se desarrolla en el entorno digital con la artificiosidad, entendida como un "artefacto hecho para el engaño", algo aparente pero vacío. La poca familiaridad con el medio es, sin duda, un impedimento a la hora de acercarnos desnudos de prejuicios a estas obras. Sin embargo, esta disposición es la única con la que podemos traspasar la apariencia de las obras digitales, *a priori* "poco naturales" para profundizar en las características literarias de estos textos, pues esta aparente artificiosidad no es otra cosa que la complejidad en la expresión que este medio posibilita. El "artefacto" literario es, ahora, palabra leída, dicha y "vista", una característica peculiar de la creación literaria en el medio digital.

La complejidad en la expresión de la que antes hablábamos, es decir, la transmisión de los significados del texto por diversas y diferentes vías a la vez es un comportamiento análogo al de la disposición del texto literario en multitud de caminos de lectura. No obstante, y aunque la multilinealidad, sobre todo en los hipertextos, parece ser una de las etiquetas que estos textos admiten de manera general, más que la posibilidad de recorrer varios caminos lo que esta literatura nos permite o, mejor dicho, prácticamente a lo que nos obliga, es a transitarlos constantemente en una repetida relectura. Empezamos con unos pequeños sorbos para, entre el ir y el venir, bebernos todo el texto. Y es posible que acabemos con un brindis con quién creó la obra, como partícipes de la creación de significados globales que nos permite, como lectores, esta otra manera de contar.

En esta apasionante travesía que es la lectura de la literatura digital, en la cual se abren rutas llenas de peligrosos arrecifes y otras en las que tranquilas corrientes tropicales nos llevan a toda velocidad, de pronto nos encontramos dudando de si nos hallamos en el lugar que habíamos previsto. Nos palpamos en busca de una brújula pero el impaciente deseo, la lectura, nos empuja a navegar y seguimos. Y, solamente después de arriesgarnos, comprenderemos que hasta la duda y el miedo forman parte de esa ficción que el autor ha creado para nosotros. Es, sin duda, la parte lúdica de la lectura la que el medio digital nos permite experimentar con más fuerza. Y como parte del juego estético y metadiscursivo el lector es consciente que no está

solo ante el acto de contar, sino también ante un perfecto acto de mostrar. El cambio es decisivo y sustancial: el lector pasa a formar parte del espectáculo y, aunque en la mayoría de las obras digitales ha de decidir, tocar, cambiar, escuchar, leer… esta participación ficticia no es más que una treta literaria, eso sí, distintiva y fundamental de la literatura digital.

3.1. La lectura y los soportes: Retorn a la Comallega *de Anton Ferret*

Con *Retorn a la Comallega*[7] (2006), una obra de narrativa digital, Anton Ferret es premiado con la mención especial "Vicent Ferrer" a la mejor obra digital en lengua catalana en el Premi Internacional "Ciutat de Vinaròs".

La obra permite al lector moverse a través de los enlaces que le conducen por las diferentes ficciones que confeccionan la obra. Como norma general, la navegación es sencilla y está bastante pautada, de modo que el lector no puede avanzar o saltar de un lugar a otro cuando lo desee, sino que tiene que esperar a que acabe el discurso, el texto de la pantalla.

La multiplicidad de personajes y la falsificación de las identidades ocupan un lugar destacado en esta obra. El primer personaje que aparece dialogando con Joana es Maks, uno de los protagonistas, un chico joven, algo tímido que vuelve a su pueblo natal, La Comallega, un lugar que, a juzgar por sus amigos, no existe, es producto de su imaginación y consecuencia de su adicción a los ordenadores. Un enlace al GoogleMaps sitúa este pueblo en el mar, lo que levanta ya una considerable sospecha acerca de su existencia aunque, más adelante, la página web del ayuntamiento siembra la duda. Sea o no un pueblo imaginario, este se convierte también en un personaje importante de la historia porque las relaciones entre los distintos personajes y los acontecimientos están totalmente vinculados al lugar. Así, por ejemplo, las aguas cercanas a La Comallega guardan el tesoro de los

7. http://www.salnitre.com/retornalacomallega/ (consultado el 1/11/2010).

americanos: la eterna promesa para el pueblo y la única posibilidad de entrar en la modernidad. No es de extrañar que su desaparición cause un gran revuelo entre sus habitantes, que habían depositado todas sus esperanzas de progreso en él.

Ton Ferret presenta su obra, además, usando como soporte para el texto una multitud de formatos con los que consigue, ya de entrada, dotarla de originalidad y frescura. Los textos se nos ofrecen a través de mensajes de móvil, mapas, páginas web, presentaciones de diapositivas, un informe médico, *blogs*, *chats*, caligramas… Es decir, a través de todos los medios que hoy día posibilitan sobremanera las relaciones, cosa que manifiesta que, en el fondo, somos personas que deseamos, sobre todo, comunicarnos, relacionarnos y vivir en comunidad. Podemos, tal vez, escondernos tras la cortina del progreso, de los teléfonos móviles y de las pantallas, pero no por ello dejaremos de tener la necesidad de sentirnos reconocidos, amados, importantes para las personas que nos son más cercanas. De ahí que las relaciones interpersonales jueguen un papel importante en esta obra; el protagonista, Maks, por ejemplo, acaba expresando sus sentimientos más íntimos hacia su prima en un determinado momento, en el cual el formato ocupa claramente un segundo lugar.

Así pues, el uso de este amplio abanico de formatos, no deja de ser un mecanismo crucial mediante el cual el autor construye la verosimilitud de la obra y la sitúa, irónicamente, en el centro del nuevo panorama digital. *Retorn a la Comallega* enfatiza el formato y convierte al lector en un agente proactivo en la obra, aunque lo haga con una falsa interactividad. El resultado es, además, una especie de parodia de la lectura en la Red: la tecnología no es nada sin nosotros. Ton Ferret critica, con gran ingenio y cargado de ironía, los medios de comunicación en sí mismos porque, en definitiva, lo que importa son las relaciones, la red de los afectos. La aparente artificiosidad del medio digital no muestra otra cosa que la complejidad en la expresión: la imagen de la complejidad de la esencia del ser humano, con máquinas o sin ellas.

3.2. La lectura fragmentada: Isopoema *de Lluís Calvo y Pedro Valdeolmillos*

Isopoema[8] (2002) es un experimento que componen Lluís Calvo y Pedro Valdeolmillos basado en un poema del primero titulado "Poema del no", recogido en *Omissió*. El autor explica que "El nombre hace referencia a la proyección isométrica del texto. Una proyección isométrica es una falsa representación de la perspectiva tridimensional"[9] .

La obra se presenta bajo un formato sencillo. En la primera pantalla, en el centro hay un botón con un interrogante que se convierte en un signo de exclamación al pasar el cursor por encima. A través de este botón se accede a la obra y, sin más, aparece un cuadro gris que recuerda a un folio en cuyos márgenes se ubican dos botones. Un primer botón, con el rótulo de "ajuda" da paso a una breve explicación sobre la creación de la obra y unas sencillas instrucciones de navegación. El segundo botón, "vers!", provoca la caída de los versos que se van situando sin orden sobre el cuadro gris como si estuvieran levitando. El lector debe ir *clicando* con insistencia sobre los versos para que estos acaben formando la estructura convencional de un poema. Pero de repente aparece un tercer botón, el de la "impaciència", con el que caen todos los versos de golpe y por sí solos se colocan en forma de poema. ¿Los autores creen que el lector de poesía digital o de literatura digital, en general, peca de impaciente? Probablemente este botón incomode al lector, quien se debata entre la opción de tocar y, por consiguiente, ser tildado de impaciente o no tocarlo pero quedarse con las ganas de saber qué le depara ese camino.

El lector accede a la obra, a la poesía, como si de un juego se tratase. Los versos deben ir encajando para tener el puzle bien montado. Pero la sencillez de *Isopoema* es simplemente una cuestión de apariencia y de ello es consciente el lector en el momento en que,

---

8. Se recoge en *Epímone* (http://www.epimone.net/), una web creada por Lluís Calvo y Pedro Valdeolmillos que alberga toda una serie de obras poéticas que exploran con las tecnologías digitales.

9. http://www.epimone.net/pieces/isopoema/index.html (consultado el 1/11/2010). (Trad. de las a.).

además de colocar los versos que van flotando por el espacio, debe también asignarles un significado. No está ante un único poema, sino ante múltiples poemas con diversos significados que, además, componen a manera de metáfora la descripción del proceso de la escritura poética: una escritura hecha de fragmentos, difíciles de ubicar, que conforman el texto solamente tras un arduo trabajo. La complejidad en la expresión poética viene, también, acompañada por una compleja tarea de interpretación: la lectura del poema, un proceso que es lo opuesto del juego que nos proponen. *Isopoema* pone de manifiesto, por tanto, que la complejidad del género poético, tanto en su lectura como en su escritura, no se desvanece bajo el formato digital, sino que es una cualidad intrínseca a la poesía y va más allá de las formas que ésta adapte. Lluís Calvo y Pedro Valdeolmillos ya advierten que "algunos versos ofrecen una resistencia especial a encontrar su lugar final, pero al fin y al cabo, si los versos fueran tan fáciles todo el mundo leería poesía a todas horas"[10].

3.3. La lectura como escritura: Amor de Clarice *de Rui Torres*

Amor de Clarice[11] (2005) es una obra del portugués Rui Torres, realizada en Flash/Actionscript, en colaboración con Nuno M. Cardoso, encargado de la voz, Carlos Morgado y Luis Aly, del sonido, y Ana Carvalho, responsable del vídeo. Se trata, por tanto, de un trabajo colectivo, aspecto que suele darse en la literatura digital y que, por consiguiente, cuestiona el concepto de autoría tradicional.

Rui Torres parte del cuento *Amor* de la brasileña Clarice Lispector. En la primera pantalla, el autor hace referencia a la composición de la obra, formada por dos series con veintiséis partes cada una, y expone también una serie de indicaciones útiles para navegar por la obra, quizá porque, tal y como mencionábamos anteriormente, cree que unas sencillas indicaciones pueden ayudar a mitigar el miedo provocado por el desconocimiento. La obra ofrece, en un principio, puesto

10. *Op. cit.*, http://www.epimone.net/pieces/isopoema/index.html (consultado el 1/11/2010). (Trad. de las a.).

11. http://telepoesis.net/amorclarice/index.html (consultado el 1/11/2010).

que después resulta más compleja, dos posibles modos de lectura: el lineal, en la que el lector solo deberá *clicar* la flecha para pasar a la siguiente pantalla; o el aleatorio, con el que el lector saltará de una pantalla a otra rompiendo con la supuesta linealidad del texto.

Amor de Clarice se nos presenta como una obra innovadora y experimental ya desde su propia esencia. El cambio de género de un cuento a un poema se lleva a cabo con total naturalidad, al mismo tiempo que cuestiona la vulnerabilidad de las fronteras entre los distintos géneros literarios. Rui Torres consigue magistralmente esta metamorfosis explotando toda una serie de recursos que le ofrece en este caso el soporte digital y la estructura del hipertexto. En primer lugar, cabría destacar la fragmentación y brevedad textual, pero también visual. Desde un punto de vista visual el lector capta rápidamente tal ruptura; incluso el hecho de que deba esperar a que se cargue la pantalla siguiente podría ser visto como un elemento más con el que crear esa sensación de fragmentación. Pero a esta ruptura visual se le suma la textual: el autor ha fragmentado el texto acorde a la enajenación que sufre la protagonista, hasta convertirlo en versos que se van amontonando en la pantalla. Su experimentación va más allá de la fragmentación en sí del verso, afectando también de manera decisiva en la distribución de cada uno de los versos, que en ningún caso adoptan la forma convencional. Pero no hay duda que nos encontramos ante un poema. Tal sensación viene también reforzada por la recitación. Mientras los versos van apareciendo entre un sonido o música electrónica que también acrecienta el carácter fragmentario de la obra en totalidad, una voz robotizada recita los versos que superponen.

El proceso de relectura que se lleva a cabo va acompañado por un sugestivo proceso de reescritura, lo que permite la construcción de significados globales tan importantes en la literatura digital. Para ello, Rui Torres elige frases, expresiones… del cuento original. En algunas ocasiones aparecen de manera literal, mientras que en otras se declina por la variación y, así interpreta, cambia, altera el orden, suprime o destaca palabras que adquieren una gran relevancia. Además, el lector puede modificar el orden espacial arrastrando los versos de un lugar a otro. Del mismo modo, tiene la opción también

de tocar sobre cualquier palabra o verso para que este se reproduzca verbalmente. El texto es cambiante y está en continua construcción. La obra se reescribe con cada lector y a cada lectura.

4. A modo de conclusión

> Pide que el camino sea largo.
> Que muchas sean las mañanas de verano
> en que llegues –¡con qué placer y alegría!–
> a los puertos nunca vistos antes.
> […]
> Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
> Sin ella no habrías emprendido el camino.
> Pero no tiene ya nada que darte.
>
> K. Kavafis

La exploración por la que nos adentramos cada vez que leemos una obra digital, sea del género que sea, convierte su lectura en una experiencia única realmente fascinante. El hecho de no tener marcado un único camino de lectura hace que el lector objetivamente se responsabilice más, puesto que la incerteza de no tener un rumbo, hace que el acto de navegar sea más complejo. Como lectores de literatura digital, valoramos mucho más nuestro periplo porque en el proceso lector dejamos de ser marineros a las órdenes de otro para pasar a ser capitanes de nuestra propia ruta de lectura. Aunque quizás la lectura en el medio digital recobre, al menos en parte, el valor inicial de verdadero descubrimiento que parecía ya olvidado, el valor de la lectura auténticamente ergódica de los antiguos códices miniados. El lector, en tal situación, experimenta junto con la conciencia de lo que deja, de lo que no lee, una atractiva sensación de libertad ya que en mayor o menor medida, las textualidades electrónicas indican al lector que ha de decidir por donde continuar su andadura. Sin embargo, esta capacidad de decisión es en muchas ocasiones una sensación, un espejismo, ya que tras los recorridos posibles está la mano del autor, quien imagina, crea y estructura su obra siempre teniendo en cuenta el engaño del libre albedrío, sin dejar nunca un cabo suelto. A veces, sin embargo, esto no

pasa pues el autor prefiere ocultarse detrás de mecanismos numéricos y de randomización y deja que el lector libremente manipule el texto. Sin embargo, frente a las dudas sobre el papel que juega el autor en esta literatura, cabe decir que quizá ahora el autor ha revivido; tiene la posibilidad de controlar el texto de manera férrea o de situarse en un lugar más discreto y menos vistoso.

En la ficción hipertextual, tal y como hemos podido ver a través de la obras analizadas, cada lector vive un proceso lector distinto en el momento en que se sumerge en el texto, porque en cada momento se deja llevar con su bagaje literario y cultural, como en los textos tradicionales y, además, con sus habilidades de comprensión del medio y de los referentes. Esto también ocurre en la literatura "tradicional", porque "el aspecto interpretable del texto es lo que lo hace diferente; dicho sin rodeos, es aquello que lo hace digno de ser leído"[12], pero quizá, en la literatura digital esta sensación se enfatiza: la consciencia de la pérdida en la obra digital puede que sea, por ejemplo, más acusada. Además, como lectores de literatura digital debemos atender al texto sensorialmente: leemos con el intelecto y con el cuerpo a la vez, lo que, sin duda, provoca una mayor conciencia de que se está llevando a cabo un descubrimiento: ahora, el lector se implica en todos los sentidos, puesto que las obras no solo se leen, sino que también se ven, se escuchan y, en cierto modo, hasta se tocan. Esto las convierte en obras más completas en sí mismas, bajo una imagen sumamente atractiva, donde el componente estético juega un papel decisivo y eficaz a la hora de despertar en el lector unas ganas insaciables de recibir sin prejuicios ni barreras todo aquello que está por venir.

Se insiste constantemente en lo novedoso que llevan consigo las textualidades electrónicas, sin embargo, a menudo, se comete el error de obviar su vinculación con la tradición. Las obras digitales, tal y como hemos podido ver a través del análisis de las obras aquí presentadas, de un modo u otro, proponen una sugestiva reescritura de los topos literarios en la sociedad actual. La modernidad no ha roto el cordón umbilical que une la creación literaria actual con la

12. Espen J. Aarseth, "No linealidad y teoría literaria", en *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 74.

tradición, con los clásicos. No es nada nuevo, pero resulta cuanto menos interesante observar cómo un fenómeno al que parte de la crítica acusa de acabar con determinada manera de crear, no solo no la anule, sino que la rescate, la reelabore, la continúe…

A nuestro juicio, y respondiendo a la pregunta que nos servía de punto de partida, somos lectores atentos, que leen, miran y escuchan, que navegan en nuevas naves, sin olvidar los referentes, la tradición. Pero al mismo tiempo, somos también, porque así lo queremos, unos náufragos que valoran más el camino que la isla a la que han arribado.

CREDULIDAD Y PACTO DE FICCIÓN EN LA *BLOGNOVELA*: NUEVAS RELACIONES AUTOR-LECTOR EN LA NARRATIVA DIGITAL

Daniel Escandell Montiel
Universidad de Salamanca

La *blognovela* puede ser entendida como la más nueva encarnación de la novela autodiegética (aunque admite pasajes simplemente homodiegéticos, dando lugar a cierta variación de voces narrativas), publicada por entregas o de índole folletinesca debido a su carácter de publicación idealmente regular y construcción dilatada en el tiempo. Se da a conocer ante el lector durante el desarrollo del mismo proceso creativo, y no cuando la obra ya ha concluido y el autor la da por cerrada, con la peculiaridad de ser dependiente de un formato de publicación determinado, que no es sino el del *blog*[1], un sistema de publicación web estructurado esencialmente por orden cronológico, que ha sido empleado ante todo a modo de diario *extimista*[2] por

1. Término que nace como abreviatura de "weblog" en 1999, cuando Peter Merholz acuña la palabra y la coloca, con cierta intención humorística, en el lateral derecho de su *weblog*, *Peterme.com*, haciendo el juego de palabras "*we blog*" *(*"nosotros *blogueamos*"), que es, a su vez, contracción de la sentencia completa "nosotros *blogueamos* porque no éramos muy populares en el instituto e intentamos obtener respeto y admiración sin tener que estar realmente con gente" (trad. del a.).

2. Concepto que, como deja intuir el simple juego de palabras, significa hacer pública la propia intimidad a través de un medio de comunicación de masas, ya sea la televisión con los *reality-shows* (y afines), o Internet con los *blogs* y las redes sociales, documentado, entre otros, en el artículo de *El País*, "Tu 'extimidad' contra mi intimidad", 24 de marzo de 2009, http://www.elpais.com/articulo/sociedad/ex-

individuos, como nanomedio, y, más recientemente, como método publicitario, o literariamente creativo. Sin embargo, una *blognovela* no debe ser entendida como una novela por entregas que se publica en un *blog*, tal y como podría publicarse en otro formato web o impreso, pues esta se constituye necesariamente sobre un principio básico: el autor se convierte en un avatar de *bloguero*, esto es, el autor literario debe encarnar un papel y convencer a los lectores de que es solo uno más de los millones de anónimos navegantes de la Red que nos cuenta una serie de experiencias personales.

La *blognovela* es, así, un acto performativo y figurativo en el que el autor debe engañar a los lectores, haciendo de esta un ejercicio de *hoax*[3]. Se trata de una vía de acción que en el ámbito de la *blogosfera* anglosajona tiene en el falso Steve Jobs a su principal representante como *blogficción*[4]: una farsa, sí, pero en la que el factor paródico y humorístico surgía del conocimiento previo de que no era el auténtico Jobs, aunque su identidad se mantuvo en secreto durante bastante tiempo[5]. En la *blognovela* se persigue el engaño, pero el autor se esconde en un juego de máscaras que va más allá del seudónimo. Hasta ahora, un lector podía afrontar una novela sabiendo que lo era, estando firmada por un autor reconocido, o anónimo o tras un

---

timidad/intimidad/elpepusoc/20090324elpepisoc_1/Tes (consultado el 20/06/2009).

3. En español, "bulo". La forma inglesa se utiliza comúnmente en referencia a la distribución de noticias falsas a través de Internet, con el objetivo de divulgar lo máximo posible el engaño, hasta tal punto que algunos se han convertido en *memes*, o leyendas urbanas, por lo que no es extraño que algunos nazcan con la simple intención de confundir a los crédulos.

4. En el campo anglosajón hay una mayor predominancia de *blogficciones* (ausencia de un factor *hoax*, pues son abiertamente ficcionales y muchas veces paródicas; además, se da un debilitamiento de la línea narrativa por la potenciación del factor atomista independiente), como los falsos *blogs* de JFK, Shakespeare, etc., de las que Paul Davidson recoge en su libro *The Lost Blogs* hasta 175 ejemplos (*The Lost Blogs. From Jesus to James Morrison*, Nueva York, Time Warner, 2006).

5. El *blog* original se alojaba en el servicio gratuito Blogger y hoy en día tiene dominio propio: http://fakesteve.net (consultado el 20/10/2010). Daniel Lyons, escritor de relatos, empezó el *blog* en 2006; en 2007 publicó una falsa autobiografía impresa *Options: The Secret Life of Steve Jobs, a Parody,* y desveló su avatar en *The New York Times*, 5 de agosto de 2007, http://www.nytimes.com/2007/08/06/technology/06steve.html?_r=1&hp (consultado el 20/10/2010).

seudónimo, pero siendo conocedor de que era una ficción desde el momento en que lo adquiría en la librería alejado de los estantes (y listas de ventas en prensa) clasificados con la etiqueta de no ficción; y eso se aplica, de hecho, también a las autoficciones.

Sin embargo, la idea de engañar al receptor de la obra artística no es ni mucho menos nueva, aunque el antecedente *pop* más destacado se encuentra en el falso documental o *mockumentary*[6] cinematográfico, que tiene en *This is Spinal Tap* (1984) su gran referente popular. En cierto sentido, la *blognovela* sigue esa hoja de ruta, pues asistimos a la falsa vida de un personaje y su entorno, intentándonos convencer de que es cierta, durante el periodo de tiempo en el que se desarrolla la narración, ofreciendo un relato verosímil en el que se engaña a los lectores, crédulos ante la virtualidad de la Red. Como el *mockumentary*, la *blognovela*, aunque dada a la comedia, no siempre sigue ese camino, y tiene en la credulidad y no en el pacto de ficción su aliado.

Otro elemento a tener en cuenta dada su relevancia es que (parafraseando la popular cita de Joseph Beuys "cada ciudadano, un artista") la concepción de que todo ciudadano digital es potencialmente un escritor supone una de las aportaciones más destacadas del *blog*. Además de ofrecer una estructura lo suficientemente estandarizada y reconocible (frente a la libertad de diseño de una página web *ex profeso*), destaca la democratización de la conquista del espacio digital: los individuos con conexión a Internet tienen unas posibilidades de acceso que hace unos años eran impensables para construir su presencia virtual, ya sea en redes sociales de perfil (Facebook), en espacios de debate (foros), y servicios de *blogueo* y *microblogueo* gratuitos (Blogger y Twitter). No hay un coste económico, y el coste de aprendizaje tecnológico es infinitamente inferior a aprender lenguajes (incluso el básico HTML), configurar un servidor, etc. Precisamente los *weblogs* se caracterizan por la fuerte presencia del "yo" del autor, con independencia del tema. Tanto si el autor está hablando sobre el último objeto de deseo de los tecnófilos, como

6. Falso documental, o *docuficción*. El nombre en inglés suma los términos "*mock*" (mofa) y "*documentary*" (documental).

redactando una noticia de actualidad, o analizando una película, su visión personal, intransferible y cargada de subjetivismo será la que dé valor distintivo a su aportación en un proceso de exaltación del ego. Esto se traslada, inequívocamente, a la *blognovela*, y que el escritor se convierta en otro "yo", en un avatar digital, es la primera tarea del *blognovelista*.

La *blognovela*, de este modo, nace de la intención del autor por esconderse, de no permitir que se conozca que se está ante una ficción, sino de hacerla pasar por completamente real. En este sentido, vamos a prestar especial atención en un primer momento a la creación de una *blogficción* que Hernán Casciari creó en torno a un personaje llamado Juan Dámaso. Bajo el título epónimo (algo más que habitual en el género del *bloguero* autobiográfico, real o avatárico) de *Juan Dámaso, vidente*[7] este *blog* (enero a julio de 2005) generó una elevada cantidad de comentarios por parte de los lectores, sin duda alguna espoleados por lo insostenible, en realidad, de su premisa. Juan Dámaso es un adivino que publica sus predicciones, y luego las clasifica en función de si ha acertado o no, con un juicio muy personal y abiertamente polémico sobre su precisión adivinatoria. Si acierta, se asigna un punto; si falla, se lo da *a la banca*, en referencia a diversos juegos de mesa, con un resultado total finalizado el proyecto de 20 predicciones que considera haber acertado, y 26 que ha fallado, ridiculizando siempre la figura del adivino. De hecho, esa es la única estructura de etiquetas que se da en el *blog* (junto a una tercera, de predicciones pendientes de clasificar, con solo un artículo, pues es el de despedida). En esta ocasión, sin embargo, no se da una historia en la medida en que no hay una narrativa, una trama que nos lleve de una entrega a otra (ni tan siquiera liviana), pero sí se crea un perfil, un personaje avatárico, que reproduce la estética, disposición textual, y nivel de interacción de un *bloguero*. En este sentido, Casciari estableció una relación con los lectores, no solo a través de los comentarios, sino ofertando la posibilidad de que, como a todo vidente, le preguntasen sobre el futuro, haciendo sus predicciones.

7. Hernán Casciari, *Juan Dámaso, vidente*. http://donjuan.bitacoras.com, 2005 (consultado el 20/10/2010).

Por desgracia, de esa parte del *blog* en la actualidad apenas quedan vestigios en algunas de esas aportaciones, copiadas y pegadas por otros lectores, como la que recupera Eneko en los comentarios de la predicción del 23 de enero de 2005:

> Eneko | 24-01-2005 17:26:43
>
> [...] Escribe Leyre, desde Pamplona (España)
>
> Domingo 23 de enero de 2005 | 15:17 #
>
> Estimado señor don Juan, quería consultarle para que me diga si voy a aprobar las 5 asignaturas a las que me presento. Gracias.
>
> Respuesta de Don Juan: Aprobarás 2. Suspenderás 2. Y en la quinta te quedarás dormido y no llegarás a tiempo al examen, porque la noche anterior habrás encontrado una rubia de grandes tetas en una esquina que te brindará placeres sexuales. ¡Enhorabuena![8]

La mayoría de los comentarios presentes en el *blog* apuntan a una intención humorística por parte de sus creadores, ya sea como partícipes en el *hoax* que es esta historia, o como crédulos que no se dan cuenta de que es un retrato ridiculizante de este colectivo de adivinos y sus seguidores, lo que da lugar también a airadas reacciones. En este sentido, nos encontramos un claro ejemplo en uno de los primeros comentarios publicados en la predicción inaugural del *blog*, bastante inocente, en referencia a que al día siguiente se descubrirá el homínido más antiguo, y que no acertó:

> Rob | 01-02-2005 00:19:46
>
> A tí [*sic*] todavía no te han descubierto en la podredumbre de tu puto zulo donde escupes esta cantidad de gilipolleces ([¿]podrías predecir algo bueno? [*sic*]). Si no ten por seguro k [*sic*] sería punto para tí [*sic*], [¡]so HOMÍNIDO! [*sic*][9].

Otras aportaciones de lectores son más positivas. Así, el 4 de enero

8. *Ibid.,* http://donjuan.bitacoras.com/archivos/2005/01/23/la-familia-de-julio-iglesias-sufrira-una-perdida

9. *Ibid.,* http://donjuan.bitacoras.com/archivos/2005/01/01/manana-descubren-al-hominido-mas-antiguo

predice que las cifras del número del premio gordo del sorteo de El Niño sumarán seis (y que, de hecho, acertó). Con posterioridad a la predicción, un usuario comenta:

> Sergio | 21-01-2005 08:22:10
>
> A esta prediccion [*sic*] le veo muy buena pinta: Las probabilidades de acertar eran exactamente 1 contra 100. Animo [*sic*] Juan, es muy valiente publicar predicciones de antemano, porque esto no es una ci[e]ncia exacta, son corazonadas, y estas fal[l]an algunas veces... o no sale en los periodicos [*sic*] lo que has visto, [¡] que tambien [*sic*] eso hace que gane la banca![10].

Estos comentarios aparecen fechados con relativa posterioridad a la creación del *blog* y la publicación de estas predicciones iniciales. Esto se debe a que durante las primeras semanas de actividad el *blog* no tenía activadas las opciones de interacción con la comunidad, lo que se modificó a finales de enero de 2005, fecha de los comentarios recogidos. En todo caso, desde muy temprano surgen las discusiones entre detractores (que consideran ofensivas sus predicciones, o el oficio de adivinar, o ambas cosas) y sus defensores (que consideran que es una creación humorística, o que pueden reírse de quien lo publica, o que defienden el oficio de adivinar), por lo que los lectores no solo se convierten en lectoautores del *blog* (pues sus comentarios forman parte del *blog* tanto como las predicciones), sino que entran en un juego de ficción en el que, en múltiples casos, ayudan a respaldar la existencia del personaje avatárico de Juan Dámaso, mientras otros no saben bien cómo reaccionar, puesto que todavía no se concibe de manera generalizada a las bitácoras como un formato de ficción:

> Ace Queado | 21-01-2005 20:09:46
>
> [...] A mi [*sic*] me parece que este tío es un bromista con un sentido del humor bastante especial o un tarado que debería recibir tratamiento so riesgo de que se vuelva peligroso para los que le

10. *Ibid.,* http://donjuan.bitacoras.com/archivos/2005/01/04/el-gordo-del-nino-sumara-seis

rodean[11].

Las acusaciones de locura, sociopatía, estupidez, etc., son constantes a lo largo de la publicación, y algunas resultan especialmente creativas. Las reacciones en los comentarios, con todo, no se distancian sustancialmente de las aportaciones críticas, malsonantes y ofensivas que se pueden encontrar en multitud de espacios propios de la Web 2.0, desde servicios como YouTube hasta foros de opinión de todo tipo, donde el anonimato en ocasiones saca el lado menos amable de las personas que están frente al ordenador. No hay, en todo caso, diferencias sustanciales entre los comentarios de quienes se dan cuenta de que es una ficción y quienes son simples crédulos ante ella. Los primeros, los cómplices, marcan su intención con recursos ciberpragmáticos, como emoticonos, pero entran de pleno en el juego a través de sus aportaciones. Quienes no han realizado el análisis crítico adecuado que les lleve a concluir que es ficción también entran en el juego, pero no lo saben: para ellos no existe un pacto de ficción, pues creen leer algo cierto, y se trata de simple credulidad en estado puro.

El autor que se esconde tras el avatar (en este caso, Casciari, también tras Mirta Bertotti en *Más respeto, que soy tu madre*, y Letizia Ortiz en *El diario de Letizia Ortiz*), resulta desvelado tarde o temprano, en múltiples ocasiones como resultado directo de lectores que deciden investigar hasta dar con la persona que se esconde tras las diferentes máscaras avatáricas: o retiran la máscara, o fuerzan la situación para que el autor lo haga. En múltiples ocasiones observamos que estos lectores aceptaban el pacto de ficción, y colaboraban a través de comentarios (cuando estos estaban permitidos), pero, por otro, su colaboración no impedía que la curiosidad les hiciera buscar incansablemente al autor real. Esta relación autor-lector es el germen para *Yo y mi garrote: Blog de Xavi L.*, una elaborada farsa *blognovelística* en la que Xavi, un enfermo mental institucionalizado, que sigue el consejo de su psiquiatra y escribe un *blog* al que, además,

11. *Ibid.,* http://donjuan.bitacoras.com/archivos/2005/01/10/descubriran-a-un-perro-o-a-un-gato-prehistorico

incorpora vídeos que él mismo graba y publica a través del servicio YouTube. Con la salvedad, claro, de que Xavi no es real, sino un avatar de Casciari, y quien graba los vídeos es un actor, amigo del autor, que se prestó a este reto en el que se propuso a Casciari mantener engañados a los lectores de la sección de bitácoras de *El País* durante medio año. Así, el autor contó en esta ocasión con la colaboración del grupo PRISA, que publicó incluso una noticia falsa en la edición digital del periódico para presentar y justificar en su sección de *blogs* a este personaje[12]. Se escondía tras esto un acuerdo económico: si Casciari conseguía engañar a los lectores durante medio año se le otorgaría una remuneración económica. Pero fue descubierto antes. En todo caso, se genera en esta obra un contexto en el que el avatar vive fuera del *blog* de manera definitiva, con el respaldo de un medio periodístico de prestigio para dar una consistente verosimilitud al proyecto, pues su aparición en prensa hace que los lectores sean muchísimo más proclives a no cuestionar la veracidad de lo leído. La premisa es estrambótica, muy en la línea de forzar la credulidad del lector hasta el máximo que ha caracterizado a las *blogficciones* de Casciari. Con miles de comentarios publicados en los diferentes capítulos que la componen, y a tres entregas de cerrar la historia, un lector desenmascaró al autor, el 18 de mayo de 2007 en una réplica aparecida en el capítulo "Si yo fuese un país" de ese mismo día:

> Comentario #6
> [por CROMOSOMA21]
> DEFINITIVAMENTE CASCIARI[.][13]

Esta afirmación, como sabemos a través del resto de comentarios publicados, es el resultado de una extensa investigación por parte del lector desenmascarador, aunque no era el único de los visitantes

12. *El País*, 30 de noviembre de 2006. http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/blog/tratamiento/psiquiatrico/elpeputec/20061130elpeputec_1/Tes (consultado el 8/11/2009).

13. Hernán Casciari, *Yo y mi garrote*. *Blog de Xavi L.* http://blogs.elpais.com/xavi/2007/05/si_yo_fuese_un_.html, 2006-2007 (consultado el 20/10/2010).

habituales que cuestionaba la realidad de la historia. Sin embargo, mantuvo una actitud cauta y confirmó sus sospechas solo cuando consideró que tenía argumentos de peso para sustentarlas. Con respecto a estas actitudes, Casciari señala que:

> Hubo, como ocurre siempre, comentaristas que sospecharon la falsedad del relato, otros que defendieron su autenticidad, y algunos que propusieron con sensatez que tal debate era irrelevante. A mí únicamente me preocupaba que alguno escribiese, por fin, mi apellido entre los mensajes. Y ocurrió, cómo no, tres capítulos antes del final. Después de más de dos mil comentarios. Ya no importaba, porque el trabajo estaba concluido[14].

Con independencia del triunfo económico (o no) que se diese para Casciari al desvelarse su autoría ese día de mayo, lo cierto es que como autor popular (en la creación digital, pero antes ya en Argentina en la literatura analógica), y con un nivel de exposición tan elevado como el que se da en un medio de la importancia de *El País*, mantener la máscara del avatar durante un semestre es un logro considerable en cuanto a la construcción de la personalidad y del personaje de Xavi. Pero el pacto de ficción es capaz de mantenerse más allá del descubrimiento de la entidad real del avatar, pues la fuerza del personaje impostado que le inyecta el autor es tal que le supera. Se convierte, como se buscaba, en un ente propio al que se ha conocido durante un periodo de su vida, que ha expuesto en el *blog*, pero esta ya *existía* antes y *existirá* superada la narración. Así, pese a que se había descubierto a Casciari tras Xavi L., la obra concluyó tal y como se había previsto, sin mayores interferencias; y en una de mayor extensión, como *Más respeto, que soy tu madre* sucedió lo mismo.

La sospecha firme de que era una obra de ficción había quedado más que superada antes de llegar al capítulo 80 (de un total de 200), cuando Casciari introdujo referencias directas a un crítico literario.

---

14. Hernán Casciari, "Seis meses haciéndome el loco", *Orsai, 31 de mayo de 2007,* http://orsai.es/2007/05/seis_meses_haciendome_el_loco.php (consultado el 8/11/2009).

Este había arremetido contra su obra, apuntando –erróneamente– a que era el resultado de una compañía publicitaria catalana[15]. Lo cierto es que su carácter de ficción pura se sospechaba desde el primer tercio de su desarrollo, y fue algo que quedó al descubierto mucho antes de su desenlace, pero esto no ahuyentó a los lectores, que aceptaron el pacto de ficción, puesto que no había razones para ser crédulos.

Una de las claves de la ficción en la *blognovela* es, como apuntábamos, fingir, crear un personaje-avatar tras el cual se esconde el autor y, en múltiples ocasiones, llegar más allá del límite de lo que permite la credulidad de los lectores: un adivino, un enfermo mental, y una mujer de mediana edad responsable de una familia disfuncional son algunos de los personajes creados por Casciari. Los lectores se dividen entre creer y poner en cuestión, dando lugar a comportamientos diversos, entre los que destaca la determinación por desenmascarar al autor real, incluso si no hay certeza de que sea diferente del autor ficcional o avatar. Se trata de una literatura de evasión a la que el lector recurre cuando quiere escaparse y desconectar de la cotidianeidad, y es, por tanto, importante que este no sienta que está ante un teatro de marionetas hasta que esté enganchado y sea ya un lector fidelizado. "Más tarde, cuando el lector ya esté habituado y no le importe [...] podremos quitar algunos velos sin peligro"[16] porque el lector inteligente ya habrá intuido por sí solo que está ante una ficción y no le importará confirmar sus sospechas, como aquel que va a ver una película: para ello debe estar escrita de manera verosímil, y narrada para que sea creíble que es el avatar el que se expresa. La *blognovela*, además, no funciona como adaptación de otros formatos tradicionales, porque el lectoautor forma parte de la creación del texto a través de los comentarios, los cuales ejercen una labor de modificación del texto completo y de la interpretación tex-

15. Daniel Escandell, "The Writer Seeking Vengeance: Blognovelism and its Relationship with Literary Critics", en Sheila C. Bibb y Daniel Escandell (eds.), *Best Served Cold: Studies on Revenge*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, págs. 127-134.

16. Hernán Casciari, "El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela", *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, nº 65 2005, págs. 95-97.

tual que harán los que lleguen después. Sin embargo, incluso cuando consiguen desenmascarar al autor, o este desvela su presencia, siguen leyendo la obra: pasan de la visión crítica e incrédula que les fuerza a ir más allá del texto, al pacto de ficción, a aceptar la obra ficcional y ser parte de la misma.

ESCRITURA CREATIVA EN AULAS VIRTUALES

Pilar García Carcedo
Universidad Complutense

El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.
Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Escribir es crear, y desarrolla la imaginación junto con todas las competencias que implica y que son tan vitales para el ser humano. Los lectores del futuro serán principalmente *ciber-lectores*, el fenómeno de la comunicación digital es cada vez más amplio, tenemos que ser conscientes por tanto de que se debe crear cultura digital y no hay cultura que se digne llamarse tal sin creación. De hecho, en la actualidad, la mayor parte de los jóvenes dedica ya más tiempo a leer o escribir en el ordenador que a leer en el formato papel tradicional. Los procesos de lectura y escritura están cada vez más asociados al ámbito digital, sea a través de *blogs*, *fanfics* o redes sociales, ámbitos de los que hablaremos en estas páginas.

Con nombres casi siempre ingleses –Twitter, Facebook, Tuenti– todas estas redes han convertido Internet en un gigantesco y muy adictivo lugar de encuentro y comunicación. En 2010 Facebook suma 500 millones de usuarios activos en el mundo[1]; en España lo abren diariamente en sus ordenadores diez millones de personas: son cifras que no podemos desdeñar. Entre otros usuarios podemos encontrar escritores[2], editores y libreros; el entorno literario en pleno está ahí,

1. Puede consultarse al respecto la página www.elcultural.es/version.../Los_escritores_se_enredan

2. Aunque entre los autores más vendidos lo habitual no suele ser llevar personalmente las riendas de su perfil en las redes sociales; es el caso de Gabriel García

con mayor o menor fortuna. Los escritores fueron apareciendo y descubrieron las posibilidades de la red social para la promoción de sus libros y como un medio de creación literaria

Todo parece indicar que *Twitter* recogerá en no demasiado tiempo el testigo como la más rápida y multitudinaria red social. Introduce la idea de servirse de mensajes de tan solo 140 caracteres que se muestran en el perfil de cada usuario y pueden leer y comentar todos aquellos que se hayan apuntado como seguidores suyos. Y pese a que limita sus intervenciones a 140 caracteres ya existen novelas escritas a golpe de *tweet*, como *Serial chicken*, de Jordi Cervera, en la que encontramos a una curiosa gallina asesina en serie como protagonista[3].

Desde un punto de vista didáctico, ha llegado el momento de que los profesores aprovechemos ese fervor juvenil por la lectura y la escritura digital; de que nos familiaricemos con esos entornos y con las variantes que pueden introducir en las maneras de leer y de escribir; de que conozcamos tanto los portales de calidad con *literatura digitalizada* (la de siempre transferida a las bases de datos digitales), como de que aprendamos a leer la nueva *literatura digital*, es decir, la que ha sido específicamente creada con y para los medios informáticos y se vale de posibilidades multimedia como las imágenes, el sonido o el movimiento.

¿Cómo influye todo este mundo virtual en los procesos de lectura y escritura?

Las pautas que solían utilizarse para la escritura creativa tradicional cambian totalmente a la hora de enfrentarnos a muchos formatos de literatura digital, sobre todo en lo que se refiere a la estructura de

---

Márquez, en cuyo rincón en Facebook se citan más de 200.000 fans. Allí, la ausencia del autor se cubre con incansables discusiones sobre sus libros, listados de obras preferidas y entrañables. Hay excepciones, sin embargo. La actividad de Pérez-Reverte en la red social es personal, responde uno a uno a todos sus seguidores, aconseja a los novelistas acerca de cómo conjurar el miedo a la página en blanco, y comenta sus preferencias literarias.

3. Ver en http://twitter.com/bcnegra

la obra. Si en una escritura lineal decíamos, de forma generalizadora, que todos los acontecimientos deben tener su causa en los precedentes y que la tensión dramática debe ir en aumento durante toda la narración hasta el climax, en la escritura hipertextual e hipermediática *se perderá la linealidad textual* y el lector tendrá que ir saltando de unos enlaces a otros, pasando también por imágenes y otros códigos no textuales, de forma que cada lectura individual partirá de un texto totalmente diferente en el que el lector ha creado sus propios recorridos y se ha convertido en *co-autor* del la obra que está leyendo (siguiendo caminos de lectura helicoidal e incluso rizomática). Así que en la literatura digital se han difuminado y mezclado los conceptos de autoría y de recepción del texto, y la lectura y la escritura están más imbricadas que nunca: "leer para escribir y escribir para leer". Kirmen Uribe, Premio Nacional de Literatura (2009) asegura que "la relación autor-lector está cambiando muchísimo. Ahora hay mucho más contacto: la Red ha sido un motivo de inspiración muy importante en mi novela *Bilbao-New York-Bilbao*"[4].

A la hora de escribir para la Red, hay que tener muy en cuenta la claridad y no complicar en exceso el hipertexto (con un número demasiado elevado de enlaces por ejemplo). ¿Cuántas líneas argumentales paralelas a la principal puede seguir el lector sin perderse? El lector digital no es como el lector en papel, es impaciente e inconstante; se esfuerza menos tiempo sobre cada texto, pues tiene rápidamente a su disposición miles de alternativas. Si un texto le resulta complejo o le aburre, abandonará y buscará otro; el internauta no lee, escanea rápidamente la pantalla en busca de algo que le llame la atención. Es necesario que lo más interesante o atractivo lo coloquemos al comienzo, que ofrezca una buena idea de lo que va a encontrar el lector al seguir; emplear sorpresas ayuda a mantener el interés del lector. Es lo que se ha llamado *Estilo de pirámide invertida***,** la idea principal o conclusión del texto va al principio del mismo para lograr interesar al usuario en la lectura.

4. Ver http://leseg.wordpress.com/2010/09/27/escritores-en-facebook/ (consultado el 20/11/ 2010).

No hay que olvidar tampoco las nuevas posibilidades para la lectura que se nos ofrecen desde otros códigos multimediales: la imagen, por ejemplo, o la vuelta a la literatura oral a través de páginas en las que podemos escuchar los relatos o incluso descargárnoslos en el mp3 o en el soporte que cada uno utilice[5]

La lectura y la escritura digital están cada vez más extendidas. Lorenzo Silva, que fue uno de los primeros en realizar experimentos de escritura colaborativa en la Red, con su último título, *El blog del inquisidor,* ha augurado que en un plazo no demasiado largo "mucha gente prescindirá del libro tradicional", que quedará relegado a "una minoría"[6]. Podemos considerar esta afirmación exagerada y no estar de acuerdo con ella, pero lo que no debemos hacer como profesores es seguir enterrando la cabeza como el avestruz y negar la trascendencia de un fenómeno que está cada vez más difundido.

Diferentes géneros textuales en la Red

Dentro de la variada oferta de la llamada "literatura digital", uno de los géneros más utilizados en la Red es la poesía. Y es que la *Generación bloguer* está continuamente, en las redes y en los bitácoras, escribiendo versos con teclado y ratón. Por ejemplo, Ana Pérez Cañamares, Ana Gorría, Luna Miguel, Déborah Vukusic, Inma Luna... La poetisa tinerfeña Pérez Cañamares (1968), con su último poemario, *Alfabeto de cicatrices*[7]*,* comenta: "Me entero de la vida literaria de otros colegas y doy a conocer la mía; lo utilizo como trampolín para acceder a *blogs* y otros textos ; tengo reacciones de primera mano a mis libros. Permite una creatividad mayor de lo que pensaba en un primer momento"[8].

---

5. Ver http://audioraccoon. com

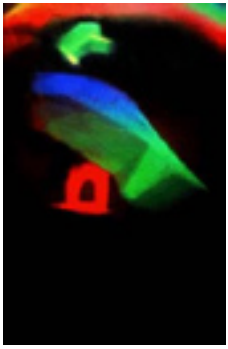
6. En http://tanialu.me/.../vargas-llosa-sostiene-que-el-libro-electronico-banaliza-la-literatura/ (consultado el 20/10/2010).

7. Tenerife, Baile del Sol, 2010.

8. En http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27860/Los_escritores_se_enredan

Dentro de la escritura poética, existen otros muchos subgéneros (la *poesía concreta*, la *holopoesía*[9], etc.) sobre los que no está todavía totalmente establecida una categorización, y en muchas ocasiones habría que discutir incluso su esencia y su literariedad. Veamos algunos de los ejemplos más reconocidos:

Joan Brossa



Eduardo Kac

Para estos tipos de textos poéticos visuales hemos escogido dos autores consagrados, pero, en el caso de la narrativa**,** a lo largo de nuestra investigación, hemos podido comprobar que la mayor parte de los creadores de textos digitales son autores noveles con poca experiencia[10]. Se está formando una nueva cultura de la escritura que tiene que ir aprendiéndose poco a poco y ser potenciada por los estudios de crítica literaria.

Uno de los fenómenos de narrativa más difundidos en la Red, el *fanfiction*, parte del concepto de desarrollar versiones personales de

9. Con la utilización de la técnica holográfica basada en la luz, la holopesía fue creada por el brasileño Eduardo Kac (hacia 1983); Kac realizó textos poéticos estructurados luminosamente en el espacio, respetando cabalmente la fisiología humana mucho más que el texto escrito en un espacio bidimensional, puesto que aprovecha la visión binocular humana.

10. Se trata fundamentalmente de Proyectos universitarios, pero podemos recomendar los dos siguientes:Ainara Echániz, *Un relato de amor/ desamor,* http://www.unav.es/digilab/proyectosenl/0001/final/amor_desamor/ y Beatriz Echeverría, *Ana,* http://www.unav.es/digilab/proyectosenl/0001/final/ana/

relatos o universos de ficción ya existentes (denominados *fandom*, del inglés *fan kingdom)*. Existe una extensa red de páginas web dedicadas a la creación literaria colectiva, en las que miles de autores anónimos de todo el mundo están vertiendo sus capacidades creativas[11]. En la página http://www.fanfiction.net podemos escribir o leer versiones relacionadas con muchas obras conocidas, por ejemplo, encontraremos más de 465.200 textos escritos a partir de los personajes de *Harry Potter*. Se trata, como podemos comprobar, de un fenómeno muy extenso y que todavía no ha sido analizado por la crítica literaria o aprovechado desde un punto de vista didáctico.

Si empezamos a leer los ejemplos de *fanfiction*, descubrimos que este tipo de escritura creativa en la Red sorprendentemente no aprovecha las ventajas del hipertexto y de la *multimedialidad* de Internet. Se trata de textos totalmente lineales, sin imágenes, ni sonido, ni enlaces, ni movimiento; y, además, con frecuencia carecen de calidad literaria y se observa que los autores no se han tomado la molestia de revisar y corregir los escritos. En estos nuevos procesos es importante no olvidar las fases imprescindibles para todo proceso de escritura: planificación o proyecto, redacción, revisión, reescritura, edición y divulgación.

La mejor idea para aproximarnos en las aulas a los nuevos experimentos de literatura creada para la pantalla, es empezar por realizar la lectura y el comentario de algunas de estas obras de calidad. Además de las dos propuestas que seleccionábamos en la nota precedente, hemos escogido una obra de Belén Gaché,[12] por su calidad, su extensión

---

11. También programas comerciales. Entre los que hay para inventar historias y escribir en el aula con el ordenador, *Storybook Weaver* es uno de los más conocidos; se trata de una aplicación que ofrece muchas posibilidades también en la educación primaria, se puede usar en castellano, en inglés o en las otras lenguas del estado, y aquí apareció con el nombre de *El Pequeño Escritor* y ofrece aproximadamente 1.800 imágenes prediseñadas, con la opción de poder ser modificadas y alrededor de 20.000 combinaciones entre escenarios, colores y diseños propios.

12. Ver Belén Gaché, *Fin del Mundo, Wordtoys*. Belén Gache publicó las novelas *Lunas eléctricas para las noches sin luna* (Buenos Aires, Sudamericana, 2004), *Divina anarquía* (Buenos Aires, Sudamericana, 1999) y *Luna India* (Barcelona, Planeta, 1994). Su novela *La vida y obra de Ambrosia Pons* fue finalista en el XXIII Premio Herralde de Novela (Barcelona, 2005). Ha publicado numerosos ensayos de

y su carácter lúdico e interactivo; en el que la lectura se convierte en un fenómeno multidisciplinar, que combina lectura de imágenes, de textos, de sonidos, de diseños, etc.

Didáctica de la escritura en las aulas presenciales y virtuales

En educación hay que ir introduciendo entre profesores y alumnos competencias para la adquisición de destrezas en el diseño, la creación y la edición digital de contenidos orientados a la lectura y la escritura en los nuevos entornos. Se trata, en definitiva, de formar mentes creativas en el acceso a la información y comunicación, con capacidad para la selección de calidad dentro de la ingente Red universal, porque es necesariamente un proyecto de formación permanente[13].

Asimismo hay que diseñar actividades que vayan introduciendo a los alumnos en la adquisición de las competencias necesarias para la escritura creativa. Enfrentarse a la página en blanco sin ayuda puede ser una tarea demasiado ardua, conviene partir de una serie de ejercicios basados en la *transformación guiada de textos literarios*. Así lo hemos hecho en el Campus Virtual de la Universidad Complutense con los estudiantes de las asignaturas "Creatividad del lenguaje infantil" y "La literatura y su didáctica". Señalamos a continuación una selección de las actividades de transformación de textos y un solo ejemplo de los textos escritos por los alumnos:

– Tras la lectura de un cuento determinado, por ejemplo, pedimos a los alumnos que lo re-escriban *cambiando solamente el narrador* (Así lo hemos hecho con "El corazón delator" de Edgar Alan Poe, partiendo del texto, traducido por Julio Cortázar en www.ciudadseva.com/textos/cuentos/.../corazon.htm)

---

literatura y artes visuales entre los que se destaca *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto* (Gijón, Trea, 2006).

13. El proceso de reflexión sobre las necesidades didácticas que implican los nuevos paradigmas digitales requiere mayor extensión de la que podemos dedicar en estas páginas; remitimos a las obras de García Carcedo *Educación literaria y escritura creativa* (Granada, GEU, 2011) y *Alicia a través de la pantalla: Lectura en el siglo XXI* (en prensa).

– A partir de un cuento narrado con una perspectiva especialmente original, como puede ser "Instrucciones para subir una escalera" de Julio Cortázar, tan interesante para profundizar en el punto de vista literario (esa mirada fresca de un narrador que no conoce el mundo que le rodea), se propone a los estudiantes imitar el estilo de Cortázar para describir un elemento o una acción de la vida cotidiana *desde una perspectiva novedosa*. Así, los estudiantes crearon Instrucciones para dar un beso… para leer un libro… para sonreír, etc.
– Otra de las propuestas ha consistido en *invertir los personajes* en determinados clásicos suficientemente conocidos. Se ha hecho tanto con los protagonistas de cuentos tradicionales (la caperucita y el lobo, por ejemplo), como con el *Don Quijote* cervantino.

A esta última actividad corresponde el texto que hemos seleccionado que transcribimos a continuación de una alumna de la Facultad de Educación, que ha invertido las características del Quijote y de su amada Dulcinea:

> LA VERDADERA HISTORIA DE DON QUIJOTE
>
> Cuenta la leyenda que te cuenta, que un buen día, un tal hidalgo de la Mancha, llamado…. llamado…. Don … ¡Ah, sí! ¡Don Quijote de la Mancha! ¿Sabéis quién os digo? Sí hombre sí, ese loco que, según Cervantes, llevaba una bacía de barbero en la cabeza y creía ver grandes gigantes allí donde solo había molinos de viento, aquel que tenía por fiel compañero al regordete Sancho Panza, el mismo que gritaba al viento su amor por la bella y adorada Dulcinea del Toboso y que por ella se adentraba en las más arriesgadas aventuras y viajes. ¿Sabéis de quien os hablo ya verdad?
>
> Pues bien, sintiéndolo mucho, hoy os tengo que contar la verdad.
>
> Un buen día de verano, se encontraba la joven Dulcinea del Toboso tendiendo la ropa en el campo cerca del río cuando, de repente, apareció un hombre subido a un caballo muy apuesto, fornido y viril, en compañía de otro que iba a pie. En ese mismo

momento, Dulcinea vio en ese caballero galopante a su deseado y soñado príncipe azul. Nada más llegar al pueblo, curioseó acerca del tal magnífico caballero y, enseguida le dijeron que se trataba de Don Quijote de la Mancha, el más valiente caballero jamás visto por tierras manchegas, que volvía a su tierra natal, el Toboso, para descansar de sus grandes hazañas.

Enseguida llegaron a oídos de Don Quijote rumores sobre la pretendienta que le había salido. Este se interesó por saber de tal dama, pero lo que oyó no le gustó mucho. En el pueblo, Dulcinea era considerada como la más loca de las locas, tanto que era capaz de subirse a su viejo burro y creerse Juana de Arco, por lo que Don Quijote, aunque fue advertido de la locura de la chica, decidió no hacerle mucho caso.

Al día siguiente, cuando Don Quijote se disponía a dar un paseo, se encontró en la plaza del pueblo a Dulcinea, la cual nada más verle, no dudó en llamar la atención de todos y gritar a los cuatro vientos su amor y próximo compromiso con Don Quijote, invitando así a todo el pueblo a tal evento. Abrumado, a la par que asustado por tal hecho, Don Quijote decidió ir a hablar personalmente con Dulcinea para dejarle las cosas claras, pero la locura de la joven era tal que esta no entraba en razón alguna y solo pensaba en su vestido de novia.

Don Quijote, viendo la locura sin fin de la joven, decidió que tenía que escapar de ella como fuera por lo que en cuanto llegó a su casa, le contó lo acontecido a su amigo Sancho y llegaron a la conclusión de que lo mejor era partir hacia el pueblo de Sancho para así poder descansar en paz. Así pues, al día siguiente, marcharon hacia su nuevo destino.

Dulcinea, no tardó en enterarse del propósito de su amado, y decidió ponerse su mejor casco (que en verdad era una bacía de barbero) y subirse a lomos de su caballo (que era un pobre burro) y perseguir a Don Quijote hasta dar con él.

Y esta es la verdadera historia de Don Quijote y de porque siempre andaba a caballo recorriendo toda la Mancha, porque lugar al que llegaba, lugar al que le seguía la loca de Dulcinea.

María Paz Hidalgo Muñoz (Facultad de Educación)

Una vez se han realizado suficientes actividades de escritura creativa "dirigida", los estudiantes serán capaces de afrontar con menor dificultad la escritura libre o no guiada. Sin embargo, para un adecuado desarrollo del proceso de aprendizaje de la escritura creativa, no podremos olvidar la fase de evaluación y tendremos que contar con tres enfoques complementarios: trabajo apoyado por el profesor, trabajo individual y trabajo colaborativo.

Este último, implica cooperar entre todos los estudiantes del curso; no solo realizando textos escritos en grupos, sino también a través de la evaluación colaborativa de los textos resultantes en sus diferentes borradores y versiones. Porque en las actividades de escritura es fundamental tener en cuenta las fases de *revisión* y *re-escritura*. Para dicho proceso de revisión, en el caso de la escritura creativa, no se debe contar solo con una relectura subjetiva, sino que es aconsejable partir de ciertos criterios preestablecidos que faciliten una cierta objetividad en las evaluaciones. Hemos elaborado una *tabla de pautas para la evaluación* (sea autoevaluación, o realizada por el profesor o evaluación cooperativa), basada en una serie de preguntas en torno a diez pautas (planificación, narrador, estilo, secuenciación, estructura, destinatario, revisión, re-escritura, corrección del lenguaje y presentación), tabla que se puede consultar completa en "Escritura creativa y competencia literaria"[14].

Queremos concluir insistiendo en la importancia de la realización de actividades de escritura creativa en las aulas, y de su mayor presencia en los *currículos*, para fomentar el desarrollo de la competencia literararia y la formación de lectores activos y participativos. Asimismo es también importante recordar la tesitura ante la que nos encontramos los profesores, que, si no queremos quedarnos obsoletos, deberemos actualizarnos en relación a las tecnologías digitales y a sus utilidades para el ejercicio de la lectura y la escritura. Actualicemos las sabias palabras de Ortega y Gasset cuando afirmaba que "La invención de la escritura, creando el libro, desestancó el saber de la memoria y acabó con la autoridad de los viejos". Si no queremos convertirnos en profesores anacrónicos tendremos que acceder también a los nuevos formatos de lectura y escritura.

---

14. Próximo número de *Lenguaje y textos,* mayo de 2011.

LA IMAGEN, EL LENGUAJE FORMAL Y EL LENGUAJE LITERARIO COMO FORMAS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN LOS VIDEOJUEGOS

Joaquín Lameiro Tenreiro
Universidade da Coruña

La intención de esta comunicación es la de introducir una breve reflexión, en términos teóricos, sobre la manera en la que las nuevas tecnologías de la información inciden en el ámbito artístico aportando nuevas formas de expresión que, más allá de cambios sobre los procedimientos técnicos, introducen elementos diferenciales en la manera de trabajar y pensar el arte. En concreto, intentaremos establecer un punto de intersección entre los modelos literarios "tradicionales" y los modelos ficcionales surgidos entre las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado como resultado de la popularización de los ordenadores personales. Aunque estos nuevos modos de ficción se realizan bajo formas diversas, entre las que aquellas relacionadas con las modificaciones del texto escrito (las formas de *hipertexto,* en particular) parecerían las más próximas al ámbito de los estudios literarios, creo que resulta de especial interés la profundización en la casuística de otro modo de expresión basado en tecnologías informáticas y que presenta una doble condición artística, en tanto que es, por una parte, un ejercicio de ficción y, por otra, un ejercicio realizado bajo las premisas de una conciencia estética. Me estoy refiriendo a lo que, de manera general, denominamos "videojuegos". Antes de dilucidar hasta qué punto estas dos premisas artísticas se cumplen en los videojuegos y de qué manera, considero necesario establecer

una definición del propio término lo suficientemente clara como para delimitar con precisión el objeto de estudio. Una definición concisa pero bastante exacta es la que dan Mark J. P. Wolf y Bernard Perron en su "Introducción a la teoría del videojuego":

> En los varios enfoques que han utilizado las definiciones de los videojuegos, aparecen de forma persistente unos cuantos elementos, con nombres y descripciones diferentes. Estos elementos se encuentran en el centro de lo que hace que el videojuego sea un medio único, y deben tenerse en cuenta en cualquier debate sobre el tema. Los fundamentales son: algoritmo, actividad del jugador, interfaz y gráficos[1].

Estos cuatro elementos "persistentes" que citan Wolf y Perron son necesarios no solo para delimitar el ámbito de aplicación del término "videojuego" frente a otros objetos electrónicos, lúdicos o lúdico-electrónicos[2], sino también para justificar bajo qué condiciones su concomitancia resulta en una producción artística[3].

---

1. Mark J.P. Wolf y Bernard Perron, "Introducción a la teoría del videojuego", *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 4, 2005, pág. 17, (Richard Jacques, Janet DeCesaris, John Beattie y Victòria Alsina, trads.). Publicación digital en http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf_arti_esp/wolf_esp_.pdf (consultado el 10/11/2010; utilizo la paginación de la separata en PDF, ya que la versión HTML de lectura en pantalla no dispone de ella). Este artículo, que es en realidad la traducción al español de la introducción a *id., The Video Game Theory Reader,* Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group, Inc., 2003, constituye una buena aproximación a la historia tanto del videojuego como, especialmente, de la teoría del videojuego.

2. Wolf y Perron señalan que existen juegos electrónicos que no entrarían dentro de los límites de la definición de "videojuego", ya que carecen de alguno de los cuatro elementos persistentes. Así, citan dos juegos electrónicos aparecidos en 1978 (*Simon* de Milton Bradley y *Merlin* de Parker Bros.) cuya interfaz de salida no funciona de modo estrictamente gráfico (*cfr.* Wolf y Perron, *loc. cit.,* pág. 3). Del mismo modo, las denominadas "aventuras textuales", que se desarrollan durante la década de los 70 y principios de la de los 80, tampoco presentan una interfaz de salida gráfica por lo que, en estos casos, se prefiere a veces la denominación "juegos de ordenador".

3. Prefiero hablar siempre de "producción artística" y no de "producto artístico", porque considero que todo objeto artístico se define por su dinamismo histori-

Expondré, de manera sucinta, a qué se refieren estos cuatro términos. El carácter "gráfico" del videojuego resulta bastante evidente ya en la composición de esta última palabra: un videojuego utiliza específicamente un sistema gráfico de vídeo como modo de representación. Aunque, en la mayoría de las ocasiones, la representación gráfica se combina con otros tipos, notablemente la auditiva, la textual escrita e, incluso, la motriz[4], el horizonte de expectativas del usuario sitúa normalmente el aparato visual como interfaz de salida prioritaria.

Con el término "interfaz", que se utiliza comúnmente en el ámbito de la informática, se hace referencia a lo que, sencillamente, podríamos llamar un intérprete humano-máquina; esto es, un conjunto de elementos tecnológicos que "traducen" las acciones del humano de manera que sean inteligibles para la máquina (interfaz de entrada) y, al revés, convierten la respuesta de la máquina a un código que el humano puede entender (interfaz de salida). La introducción de datos por el humano a través de dispositivos como el teclado, el ratón y los distintos controles de juego está gestionada por la interfaz de entrada, mientras que las respuestas que el humano recibe de la máquina en forma de imágenes, sonidos, texto, etc. a través de pantallas de vídeo, altavoces, etc. está gestionada por la interfaz de salida.

La "actividad del jugador", por su parte, se refiere precisamente a la necesidad explícita de que todo jugador participe de manera activa en el juego. Esta explicación, visiblemente tautológica (en un juego es necesario un jugador que juegue), es, no obstante, de importancia capital a la hora de interpretar cualquier tipo de juego bajo un paradigma artístico, porque nos introduce en un territorio mucho más amplio de la teoría del arte: el de la relación entre lo lúdico y lo artístico. En el caso de los videojuegos, independientemente de

---

co y por su necesaria falta de terminación. Solo aceptando este posicionamiento se puede concebir al receptor (es decir, a todo sujeto que participa en el objeto y no es su autor) como un sujeto activo en el proceso artístico.

4. Los controles de determinadas consolas incluyen una interfaz de salida por vibración, que por lo demás es redundante y contribuye solo a la "inmersión" del jugador en el juego. Más complejo resulta el caso de otras interfaces de entrada que requieren de la actividad motriz del jugador y sí son necesarias para el desarrollo del juego (el ejemplo más vistoso es el de la *Wii* de Nintendo).

la relación que establezcamos en términos generales entre juego y arte, lo lúdico se ofrece bajo una manera privativa y peculiar frente a otros modos de ficción: en contraste con lo que sucede con las manifestaciones literarias tradicionales, así como con el cine y la televisión, el videojuego apela a una actividad explícita y no trivial por parte del jugador que permite que el proceso de ficción pueda realizarse. Dicen al respecto Wolf y Perron:

> La naturaleza de la actividad del jugador también es necesariamente ergódica (para utilizar el término de Espen Aarseth) o no trivial y extranoemática, es decir, que la acción tiene algún aspecto físico y no es estrictamente una actividad que se desarrolle en el plano puramente mental. La actividad del jugador consiste en la entrada de datos por medio de la interfaz del usuario –que la limita y normalmente también la cuantifica. Además, podríamos dividir la actividad del jugador en dos ámbitos diferenciados: la actividad diegética (lo que hace el avatar del jugador como resultado de su actividad) y la actividad extradiegética (lo que hace físicamente el jugador para conseguir un resultado determinado)[5].

Esta última diferenciación entre la actividad diegética y la actividad extradiegética del jugador nos conduce al último de los cuatro elementos persistentes del videojuego y, al mismo tiempo, al *quid* de la relación entre estas y otras producciones artísticas: el algoritmo. Básicamente, un algoritmo es un conjunto de normas que hace que una máquina electrónica interprete una serie de órdenes y datos (y no interprete cualquier otra orden o cualquier otro dato que no esté contemplado en el algoritmo) y ejecute una respuesta determinada a la orden recibida, o bien transforme los datos recibidos en otros también de una manera determinada. Es decir, el algoritmo es el propio programa informático, o por lo menos su núcleo. Es gracias a su algoritmo que un programa puede responder al usuario. Y esta

5. Wolf y Perron, *loc. cit.,* págs. 17-18. La referencia a la terminología de Espen Aarseth remite a su monografía *Cybertext: perspectives on ergodic literature,* Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1997.

respuesta estará siempre condicionada por los límites del algoritmo, que son unos límites que podríamos denominar "de pertinencia": el algoritmo solo puede trabajar con órdenes, respuestas y datos *previstos* por quien lo ha diseñado. El algoritmo *no es creativo*[6].

En consecuencia, la actividad del jugador está sumamente vinculada a las normas del juego. Frente a lo que sucede en la mayoría de los juegos no electrónicos, en los videojuegos el jugador está totalmente incapacitado para modificar o infringir las normas del juego. Los videojuegos son los únicos juegos en los que no se pueden hacer trampas (a no ser que las trampas hayan sido proveídas por el programador, bien de manera premeditada como un guiño al jugador, bien sencillamente por causa de un error de programación) y de los que no se pueden derivar otros juegos distintos a partir de la modificación del aparato normativo (sí lo podría hacer un programador, pero no un jugador típico). En la base de esta limitación del jugador frente al videojuego está esa diferencia taxativa que anotaban Wolf y Perron: en ningún otro tipo de juego la separación entre la actividad diegética y la extradiegética del jugador es tan evidente. Y esto es así porque, en realidad, la actividad extradiegética del usuario de videojuegos no le es inteligible. Las interfaces de entrada y salida ponen en contacto al jugador con el algoritmo, y hemos señalado cómo estas interfaces se constituyen como mecanismos de traducción biunívocos. Para el jugador, lo que las interfaces efectúan es una traducción de un lenguaje formal lógico-matemático que él no entiende a un lenguaje simbólico que sí entiende. Entonces, nos encontramos con una situación hasta cierto punto paradójica: la actividad ergódica de la que hablan Wolf y Perron es muy limitada en lo que se refiere a su vertiente extradiegética, que se reduce a la repetición de una serie de patrones motrices

6. Es cierto que las inteligencias artificiales pueden generar nuevas normas a partir de la selección de patrones recurrentes en sucesivas ejecuciones (el ejemplo más típico son los programas de ajedrez, que son capaces de realizar estadísticas sobre determinados comportamientos del jugador e incorporarlas a su propio modo de jugar). Sin embargo, no considero que este proceder sea creativo, por cuanto creo que en la creatividad hay un componente subjetivo de originalidad; una actividad espontánea del sujeto que no puede justificarse exclusivamente por la recombinación de patrones aprendidos.

(combinaciones de teclas y palancas, movimientos y pulsaciones de ratón, etc.)[7], mientras que la actividad más compleja se realiza en el plano diegético. Esto es común a muchos otros juegos, en particular los denominados "juegos de mesa", en los que la actividad extradiegética está asociada al uso sencillo de determinados objetos materiales (dados, cartas, fichas, etc.) y el jugador concentra su interés en el desarrollo de la partida, que es un componente diegético[8]. Lo notable es que la actividad ergódica extradiegética es plenamente legible para los jugadores "tradicionales", que "leen" sin ayuda de un mecanismo de interpretación todos los instrumentos de los que se valen para jugar: los dados, las cartas, los tableros están "escritos" en un lenguaje simbólico perfectamente legible para el jugador. El motor extradiegético que vuelve diegéticas las acciones directas sobre los instrumentos en un videojuego (pues al fin y al cabo de esto se trata, de crear una diégesis a partir de elementos ajenos a ella) es el algoritmo. Y el lenguaje formal del algoritmo no es legible para el jugador. Por eso son necesarias las interfaces en los videojuegos. El resto de los tipos de juegos *no necesitan interfaces;* los componentes extradiegéticos son directamente "puestos en diégesis" por el jugador. Tanto los algoritmos en los videojuegos, como las normas en cualquier otro tipo de juego son parte del aparato extradiegético. El problema esencial que se presenta en el videojuego como forma

7. Esto provoca que, muy a menudo, los videojuegos se diseñen como rompecabezas manuales más o menos complicados. Los juegos de plataformas o de *arcade*, en los que el jugador debe conducir a un personaje a través de un recorrido evitando una serie de obstáculos, pueden entenderse, de manera un tanto reduccionista, como juegos puramente manuales. Si no utilizan una inteligencia artificial o un motor pseudoaleatorio, el jugador acaba por asimilar todo el desarrollo del juego a través de su memoria motriz, y, en juegos sencillos de este tipo, podría hallarse una secuencia motriz que invariablemente completaría el juego. Las diferencias entre estas estrategias de juego y las que se emplean, por ejemplo, para el cubo de Rubik son, en este sentido, escasas.

8. Esta estructura diegética es muy elemental en algunos casos y más compleja en otros, pero desde el parchís o el tute hasta los juegos de rol basados en tableros, cartas y dados, todos presentan una narratividad esencial: se parte siempre de una situación inicial para llegar a una situación final y para ello se realiza una serie de cambios significativos y progresivos, cada uno de los cuales es una nueva situación en sí mismo, pero alcanza sentido pleno en el conjunto de la partida completa.

diegética y, en general, como forma de ficción, es que la actuación del jugador es directa solo en el plano diegético. De ahí que no pueda hacer trampas ni cambiar las normas: todo lo que está más allá de la diégesis del videojuego es inmutable para el jugador. Tan solo existe *una ilusión de mutabilidad* proporcionada por la interacción limitada con las interfaces.

El análisis de los cuatro elementos persistentes del videojuego y su puesta en relación con la composición de otros tipos de juegos nos han conducido a un punto crítico de diferenciación: para el jugador de videojuegos, la mediación de las interfaces supone el verdadero espacio del juego, quedando el algoritmo relegado a una posición de mero mecanismo ininteligible que, de algún modo, trabaja para que las interfaces puedan funcionar. El aparato normativo y, en general, toda la actividad ergódica extradiegética se presentan como un residuo necesario pero invisible para el juego en sí. Julian Kücklich ha expuesto esta idea de manera más compleja, con el objetivo de refutar la falacia que asocia "los niveles *técnicos* del código y la interfaz de un juego de ordenador con los niveles *narratológicos* de historia y discurso"[9]. Para Kücklich, el algoritmo (lo que él denomina "código"), no puede estudiarse como una categoría literaria porque el jugador no accede a él durante el proceso de semiosis que constituye el juego:

> El jugador no interactúa con el código mientras juega; únicamente con la interfaz. Podría acceder al código en otro momento, e incluso extraer cierta información al hacerlo, pero tendría que realizar esta actividad necesariamente fuera de la experiencia de juego. Normalmente, lo único que el jugador conoce sobre el mundo del juego es lo que se le presenta en la pantalla. No obstante, el jugador es capaz de entender parte de las reglas implícitas del juego tan solo con interactuar con él durante suficiente tiempo. De esta manera, sin "conocer" las reglas del juego –y, generalmente, sin ser capaz de formularlas, a no ser de un modo heurístico– el

9. Julian Kücklich, "Perspectives of Computer Game Philology", *Game Studies*, 3, 1, mayo 2003. Publicación electrónica en http://www.gamestudies.org/0301/kucklich/ (consultado el 15/11/2010). (Trad. del a.).

jugador encontrará la manera de reaccionar ante una situación de juego determinada.

Para describir este proceso de adaptación, sugiero aplicar el modelo de viabilidad utilizado por el discurso filosófico conocido como "constructivismo radical" o cibernética de segundo orden. La viabilidad, tal como la define el constructivista Ernst von Glasersfeld, supone que una sensación se fija a través de su percepción, pero que el hecho de que algo se pueda probar como viable no implica en ningún caso una prueba de su realidad. En lo que concierne a los juegos, esto significa que el jugador no tiene por qué acceder a las reglas implícitas del juego mientras juega y, no obstante, será capaz de encontrar la manera de interactuar de forma significativa con él, independientemente de cuáles sean las reglas que los diseñadores del juego hayan programado. De hecho, existe la posibilidad de que el jugador encuentre maneras de interactuar que ni siquiera hayan sido pensadas por los creadores del juego[10].

Esta aproximación resulta muy interesante, por cuanto nos ofrece una clave para responder a la cuestión que habíamos planteado al principio de esta comunicación: postulábamos que el videojuego era una manifestación artística desde el momento en que se constituía como un ejercicio de ficción desde las premisas de una voluntad estética. La utilización de conceptos semióticos en lugar de conceptos narratológicos que propone Kücklich apunta hacia una caracterización de lo artístico en el videojuego como una operación de atribución de sentido no necesariamente narrativo. En realidad, la propia inaccesibilidad del algoritmo propiciaría, desde este punto de vista, una experiencia estética basada, por una parte, en la inmersión espacial y gráfica, más que en la lectura temporal y lingüística, y, por otra, en la práctica heurística más que en la representativa. El jugador no aplicaría por tanto su conocimiento de la lengua y los códigos genéricos del juego

10. *Ibid*. La referencia a Ernst von Glasersfeld remite a su ensayo "Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität", en *Einführung in den Konstruktivismus*, Heinz Gumin y Armin Mohler (eds.), Munich, Oldenburg, 1985. No se indica la paginación. (Trad. del a.).

para recrear una experiencia de sentido, como sí hace normalmente el lector, sino que su actividad se centraría en deducir cuáles son esas lenguas y códigos o, de manera más exacta, en intentar avanzar a través de una obra semiótica sin conocer expresamente las normas que rigen esa semiosis.

El videojuego, como género, definiría entonces su condición artística a través de unas operaciones estéticas híbridas, que toman parte de los elementos del juego y parte de los elementos de la literatura: se trataría del arte de generar discursos semióticos con un nivel importante de narratividad (todas las manifestaciones artísticas son procesos semióticos, pero no necesariamente narrativos y, a su vez, la narratividad es característica, aunque no privativa, de tres tipos de manifestaciones consideradas normalmente literarias: las narraciones artísticas orales o escritas, la ficción cinematográfica y la ficción televisiva) pero en las que la participación del receptor fuese antes la de un explorador que la de un intérprete. Si, en el resto de las manifestaciones literarias narrativas, la función primordial del receptor es la de recrear el proceso semiótico propuesto por el autor, en el caso del videojuego se apela al receptor a indagar e intentar deducir en qué consiste ese proceso semiótico.

No obstante, si bien esta teoría es plausible en cuanto tal, en el contexto histórico actual no halla un correlato práctico. La experiencia del jugador de videojuegos como un explorador de símbolos, su actividad heurística, es muy limitada. Esto se debe a varios motivos que no se justifican sencillamente como deficiencias técnicas de un tipo de arte relativamente reciente y tecnológicamente complejo, y, en última instancia, sitúan al algoritmo como obstáculo principal.

En primer lugar, el aporte gráfico de la mayoría de los videojuegos constriñe considerablemente la participación del jugador en el proceso semiótico, porque normalmente se apoya en una imaginería *representativa y no simbólica*: el jugador acepta las imágenes del juego (y el resto del aparato multimedia) como una realidad virtual, es decir, como una semiosis de lo inmediatamente real dentro de las condiciones de ficción del juego. Digamos que para un jugador, cada cosa que aparece en el mundo del videojuego es esa cosa y nada más. Normalmente se concibe como un objeto funcional y útil (incluso en

el caso de los personajes) que aporta un incremento cuantitativo en el desarrollo del juego, pero no remite a ningún otro sentido que el de su propia utilidad. Esto no sucede así en el resto de manifestaciones artísticas, incluso en las que aportan gran cantidad de contenido multimedia, como el cine o la televisión, en las que, independientemente de su nivel de narratividad, el receptor puede desdoblar los objetos textuales y trazar una cadena de sentidos subjetiva y original. En general, la imagen es una forma de representación mucho más explícita que la lengua natural, y necesita un componente simbólico más abierto para poder significar más allá de sí misma. En un discurso lingüístico (elaborado en una lengua natural), incluso aunque el aporte semiótico sea muy pobre, la imaginación siempre tiene un espacio inalienable de trabajo, por la mera impotencia del formato para generar imágenes por sí mismo.

En segundo lugar, independientemente de la limitación heurística en el plano de la actividad imaginativa, el videojuego, en las experiencias que podemos constatar en la actualidad, tampoco proporciona una gran libertad de actividad ergódica, ni siquiera en su vertiente diegética. Normalmente, el jugador tiene gran libertad para realizar acciones superfluas, pero debe realizar unas acciones concretas, entendidas de nuevo como un aporte cuantitativo pertinente, para producir un avance en la diégesis del juego. Este problema se traduce en la experiencia del jugador como un descenso constante del interés por el juego, bien porque no es capaz de realizar la acción requerida y acaba por renunciar a una práctica de "ensayo y error" frecuentemente excesiva, bien porque consigue dominar el tipo de acciones que suponen un incremento cuantitativo para el desarrollo diegético y la dinámica de juego se vuelve repetitiva.

Estos dos problemas que acabo de apuntar (la escasa profundidad semiótica y la limitada actividad ergódica real) vienen dados, por lo menos en una parte importante, por la naturaleza algorítmica de la manifestación. Como ya hemos visto, Kücklich señalaba el error que suponía asimilar las categorías técnicas de "interfaz" y "algoritmo" (o "código") a las categorías narratológicas de "discurso" e "historia" respectivamente. Pero, yendo algo más allá, considero que ni siquiera se debería concebir el algoritmo como una categoría lingüística, por el

motivo evidente que vengo defendiendo: el algoritmo es ilegible para el jugador. Entiéndase, pues, que un algoritmo es un objeto lingüístico en lo que concierne a su propia naturaleza (es un enunciado concreto generado mediante un lenguaje de programación específico, esto es, una lengua formal) pero, cuando entra a formar parte del objeto artístico, pierde su función lingüística, que servía al programador para escribir el juego, pero que queda obsoleta para el jugador, que solo "lee" los lenguajes presentados por la interfaz de salida. Entonces, deberíamos dejar de ver un lenguaje en el algoritmo para comenzar a entenderlo como un soporte. Esta es la diferencia radical entre el videojuego y otras formas de manifestación artística. En las artes plásticas y visuales, la separación entre el soporte o, sencillamente, el material y el lenguaje como forma valorativa de ese material suele estar muy clara[11]. En el caso de la literatura, la situación es más compleja porque la lengua natural funciona al mismo tiempo como material sobre el que el autor (y, posteriormente, el lector) aplican una forma valorativa y como forma en sí misma, en virtud de su propiedad significante inmanente: podríamos decir que la literatura se hace de lengua (la lengua es su soporte) pero su forma sigue siendo lingüística (la lengua no se desdibuja en la manifestación final y el lector sigue trabajando *la lengua con la lengua*)[12].

---

11. No está, en realidad, tan claro en el caso de las ficciones cinematográficas o televisivas, por cuanto existe un texto previo, el guion, que queda borrado en la manifestación final. Sin embargo, el residuo lingüístico del guion perdura más visiblemente en la manifestación, por el mero hecho de estar escrito en una lengua natural. Una reflexión parecida se podría hacer respecto de los paratextos teatrales. En cualquier caso, son procedimientos distintos al de la programación de videojuegos. Para empezar, la figura del director como mediador entre el pre-texto y la manifestación final no encuentra un equivalente claro en el videojuego; desde luego no en los mecanismos automáticos de interfaz. No obstante, prueba de esta concepción cinematográfica en el videojuego es la apropiación del término *script* para referirse a haces de instrucciones escritas en un lenguaje de programación.

12. Las relaciones entre lengua y literatura, y sus implicaciones en los conceptos de forma, contenido, material y otros similares, son extremadamente complejas. La teoría poética de Bajtin, leída con la necesaria distancia y prudencia, sigue siendo clarificadora en bastantes aspectos. *Vid*. Mijail Bajtin, "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", en *Teoría y estética de la novela,* Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus (Persiles, 194), 1989, págs. 13-75.

Lo que podemos extraer de esta última reflexión –el algoritmo pasa de ser lenguaje a ser soporte o material– es que gran parte de las limitaciones que antes señalaba en la semiosis del videojuego se deben a esta petrificación del primer lenguaje. En particular, la *ergodicidad* del videojuego, que está determinada por el algoritmo, es invariable en las manos del jugador, por lo que, paradójicamente, pierde, al menos en parte, su calidad no trivial. En la lectura "tradicional" no existe actividad ergódica propiamente dicha: el pasar las hojas o el movimiento ocular son actividades extradiegéticas físicas, pero son triviales respecto de la semiosis literaria, y, en lo que se refiere a la actividad diegética, parece evidente que el lector no puede intervenir de manera física[13]. Pero la literatura "tradicional" no tiene aspiraciones ergódicas de ningún tipo. La interacción del lector con la obra se centra, pura y exclusivamente, en el ejercicio de interpretación simbólica para el que está perfectamente cualificado porque es capaz de manejarse en el plano de la lengua natural en la que está escrito el texto y en el plano del lenguaje simbólico en el que se manifiesta su forma artística, planos que, por lo demás, están entreverados y no se pueden separar en el proceso de semiosis lectora. El mayor o menor éxito de la actividad lectora residirá en la eficacia del ejercicio de descodificación de la lengua natural y, sobre todo, en la profundidad de la visión interpretativa y creativa aplicada sobre el lenguaje simbólico.

---

13. Una excepción (o un intento de excepción) a esta falta de ergodicidad en la literatura impresa serían los libros de "escoge tu propia aventura", en los que el lector puede tomar decisiones a un nivel muy limitado y transformar la diégesis, y en los que la actividad física de pasar las hojas podría llegar a perder su trivialidad. Un caso más complejo de esta variante ergódica de la literatura impresa sería *Rayuela*, de Julio Cortázar y otros experimentos novelescos similares. En el caso de *Rayuela*, es notable que la participación ergódica del lector, de darse, no se ofrece en el nivel diegético (en este sentido es una novela muy tradicional, desde luego más que los libros de "escoge tu propia aventura") e incluso el autor implícito hace tanto o mayor hincapié en la necesidad fundamental de la actuación física del lector sobre el soporte libro. Por otra parte, considero que las manifestaciones literarias hipertextuales basadas exclusivamente en el recurso informático del enlace entre documentos constituyen un trasvase de soporte de estos "libros interactivos", si bien el propio soporte facilita la proliferación de disyuntivas de una manera que resultaría muy tediosa en el formato de libro impreso.

Esta aproximación crítica al videojuego como manifestación artística se constituye como una aportación en negativo, es decir, como un índice de algunos problemas concretos del fenómeno y, principalmente, uno: la constatación de que la interactividad del jugador es, en grado notable, solamente ilusoria. La labor que debería continuar esta aportación en negativo sería, evidentemente, una aportación en positivo que intentase proponer alternativas críticas a los problemas detectados. Desgraciadamente, esa labor excedería los límites de esta comunicación, tanto en relación a su extensión como a sus objetivos y, probablemente, a mis propios conocimientos y capacidades de análisis sobre la materia de estudio. No obstante, para cerrar de una manera razonablemente coherente este trabajo, no me resistiré a ofrecer algunas observaciones en positivo bajo fórmulas muy generales y teóricas. En primer lugar, la ilusión de interacción no supondría ninguna contradicción si entendiésemos que el videojuego es una forma de espectáculo o de entretenimineto. Si lo aceptamos así, y no como una manifestación artística y lúdica, entonces el videojuego cumpliría plenamente sus propósitos y, de hecho, gran parte de su éxito se debe a que pueden ser considerados como juguetes o mecanismos de entretenimiento. En segundo lugar, si queremos considerar que el videojuego es, o puede ser bajo ciertas circunstancias, una manifestación artística y si aceptamos la crítica que aquí he realizado sobre sus fallas en cuanto objeto semiótico y ergódico a un tiempo, entonces podemos apuntar dos líneas básicas de modificación de sus mecanismos: o bien centramos el proceso semiótico como parte del proceso ergódico, o bien nos sustraemos hasta donde sea posible del proceso ergódico y potenciamos el proceso semiótico.

El primer caso supondría que las posibilidades de interacción del jugador deberían sostenerse menos en la recursividad de los algoritmos y más en la capacidad de prever el mayor número de acciones posibles en cada situación concreta por parte del autor. Esto requeriría, básicamente, un trabajo mucho más extenso sobre los *scripts* del algoritmo, de manera que se multiplicaran sus ramificaciones y el jugador pudiese, realmente, hacer muchas cosas distintas, obteniendo resultados distintos y reconduciendo la diégesis por entre una de las muchas líneas que se le hayan posibilitado. El jugador vería

aumentada su actividad en la diégesis hasta un nivel cualitativo y no solo, como suele suceder en la actualidad, cuantitativo, pero el autor debería "escribir" muchas más situaciones de las que un solo jugador, en una sola partida, pudiese alcanzar. Precisamente en la posibilidad de tomar una decisión que excluye otras muchas se basa el auténtico principio de elección.

El segundo caso es técnicamente más sencillo, pero necesitaría una conciencia plenamente artística por parte de autores y jugadores. Consiste simplemente en aceptar una interactividad limitada, que no por ello dejaría de ser un aliciente y un rasgo diferenciador del tipo de manifestación, pero enriquecería de manera profunda el lenguaje simbólico legible por el jugador, de modo que se aproximase más al modelo cinematográfico y la actividad del jugador se viese implicada en una semiosis del discurso compleja y plurisignificativa.

Como se puede observar, estas dos posibilidades teóricas no son excluyentes, y la mayor complejidad de la interacción ergódica puede conjugarse con un discurso semiótico más profundo. Todo ello depende de los intereses de los creadores y de los jugadores, de la manera en que consigan dilatar (o dinamitar) los límites de la industria asociada al videojuego e, incluso, de las posibilidades de generar circuitos independientes que intenten alejarse del proceso de apropiación industrial. En este sentido, como manifestación artística relativamente reciente, el videojuego conserva todavía una excelente capacidad proteica, y de ella depende para consolidarse como una manifestación cultural de uno u otro tipo.

AUTOFICCIÓN Y METAFICCIÓN IRÓNICAS EN LA RED*

Gonçal López-Pampló
Universitat de València

1. Introducción

La autoficción y la metaficción, como discursos literarios sobre la propia esencia de la literatura tienen una larga tradición, pero en los últimos años han atraído de manera especial la atención de crítica y público. Este fenómeno se ha visto reforzado, entre otras razones, por la emergencia de una serie de espacios de publicación digital, caracterizados por la facilidad de edición y el carácter inicialmente autobiográfico de la escritura.

El objetivo de este trabajo, por tanto, es doble. En primer lugar, revisaremos la teoría sobre la metaficción y la autoficción, así como sobre la ironía, en la medida que esta tiene un papel central en los discursos literarios autoreferenciales. En segundo lugar, aplicaremos estos conceptos al análisis de dos *blogs* para estudiar cómo se relacionan convencionalmente con los conceptos de realidad y ficción

* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI 2008-00230 titulado "La ironía en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad". El investigador interesado puede consultar el banco de datos bibliográfico sobre estudios de ironía, parodia y pastiche en la literatura catalana desde el inicio del siglo xx hasta la actualidad en la dirección: http:www.uv.es/ironialitcat.

en un entorno de publicación nuevo como es la Red. El primer *blog* que analizaremos es *La decadencia del ingenio*, de Jaime Rubio[1]; el segundo, *Ganxet sota les pedres* [Ganchillo bajo las piedras], de Tina Vallès[2]. Conviene advertir, antes de continuar, que la elección no corresponde a criterios de afinidad estética o literaria, sino de estricta representatividad de los fenómenos que exponemos.

2. Metaficción, autoficción e ironía

Como se aborda en otros artículos de este libro, el concepto de ficción está ligado necesariamente a la idea de realidad y, por tanto, a una cierta confianza en la posibilidad de discernirlas. La teoría literaria desde Aristóteles ha establecido esta distinción como un criterio básico para la caracterización de lo literario. Desde la cultura grecolatina, la práctica literaria ha manifestado la conciencia de esta diferencia, al mismo tiempo que ha puesto de relieve la inestabilidad de sus fronteras.

Esta inestabilidad se ha convertido en una de las características definitorias de la época postmoderna, tanto en la actividad artística como en los planteamientos teóricos. En algunos casos, las propuestas más extremas han postulado la disolución definitiva de los límites entre realidad y ficción, a menudo con un notable atractivo teórico. A pesar de esta seducción, en este trabajo mantendremos que, si bien es imposible dar con una definición satisfactoria de los conceptos de realidad y ficción, no podemos renunciar a su operatividad como nociones diferenciadas, entre otras razones porque son la base del contraste irónico cuando este sirve de mecanismo metaficcional. En este sentido, coincidimos con el profesor Manuel Alberca[3], cuando, a propósito de la autoficción, afirma:

> La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco […] en el que se comprueba que los relatos que se aco-

1. http://jaime.antville.org (consultado el 15/11/2010).
2. http://tinavalles.wordpress.com (consultado el 15/11/2010).
3. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 32.

> gen a esta posibilidad […] mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas. Sin embargo, nuestro análisis no olvida algo que normalmente no se tiene en cuenta: dicha permeabilidad o mezcla es posible o existe gracias a la diferencia y a la frontera, sin las cuales no se podrían mezclar los territorios distintos ni transgredir sus límites.

De acuerdo con Patricia Waugh[4], podemos definir la metaficción de la manera siguiente: "la metaficción es un término que se refiere a aquella escritura ficcional que de manera autoconsciente y sistemática dirige la atención hacia su estatus en tanto que artefacto para cuestionar la relación entre ficción y realidad". El concepto es útil, a nuestro juicio, porque sugiere una teoría sobre la ficción atendiendo a la práctica de la ficción misma. De esta manera, se pone el acento en el *artefacto* –por decirlo a la manera de Waugh–, es decir, en el lenguaje, elemento de mediación entre nuestra percepción del mundo y el mundo en sí. La metaficción, tanto en la vertiente teórica como en la literararia, sugiere un discurso que "al mostrarnos cómo la ficción literaria crea sus mundos imaginarios […], nos ayuda a entender cómo la realidad que vivimos cotidianamente se construye –se escribe– de una manera similar"[5]. Aunque el ámbito de estudio de Waugh –y de Alberca también, de hecho– es la narrativa, una reflexión así resulta sugerente aunque la apliquemos a otros géneros o formatos de publicación.

La autoficción, a nuestro entender, no es sino una forma refinada de metaficción, pues al poner en tela de juicio la identidad del autor permite también una reflexión sobre los límites entre realidad y ficción. Sin embargo, la aproximación a este concepto no suele realizarse desde la metaficción, sino a partir de una aportación teórica que plantea el problema desde el ángulo contrario, el de la autoreferencialidad. Nos referimos, por supuesto, al famoso pacto autobio-

4. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Nueva York, Methuen, 1984, pág. 2. (Trad. del a.).

5. *Ibid.*, pág. 18. (Trad. del a.)..

gráfico, formulado por Philippe Lejeune[6] en los términos siguientes: "el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad [identidad nominal entre autor, narrador y personaje], que remite en última instancia al nombre del autor en la cubierta". Como es bien sabido, este pacto tiene su paralelo en el pacto novelesco, basado, según Lejeune, en dos elementos básicos: "la práctica patente de la no-identidad [y la] declaración de ficcionalidad"[7].

La autoficción es un concepto que ha hecho fortuna para cubrir aquel espacio que deja al descubierto la categorización de Lejeune, en la medida que la identidad de nombre puede darse en una determinada obra literaria y, sin embargo, otros elementos textuales y paratextuales pueden invitar a hacer una lectura en clave novelesca y no autobiográfica. Manuel Alberca[8], destaca como "la coincidencia onomástica produce una inestabilidad en la recepción del relato de tal calibre que resulta inquietante". Por eso, propone situar la autoficción bajo la etiqueta de "pacto ambiguo", una posibilidad de lectura intermedia entre las que formuló Lejeune.

Finalmente, la ironía es uno de los mecanismos que permiten reconocer o subrayar la presencia de elementos metaficcionales y autoficcionales. Esto se debe a su carácter de contraste, a una confrontación básica entre una realidad –o lo que se observa como tal– y su apariencia[9]. Desde este punto de vista, la ficción no deja de ser una apariencia que propone un discurso determinado sobre la realidad a la cual alude.

3. Literatura digital: un apunte

No insistiremos en la cuestión, pero tampoco la obviaremos: la irrupción de la llamada literatura digital representa una amenaza para el sistema estable de los géneros literarios, en la medida en que

6. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil, 1996, pág. 26. ["le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture"].

7. *Ibid*., pág. 27. (Trad. del a.)..

8. Manuel Alberca, *op. cit*., pág. 128.

9. D.C. Muecke, *Irony and the Ironic*, London, Methuen, 1982, págs. 33-34.

pone en duda la clasificación que, casi desde Aristóteles, se viene perpetuando, y que tiene en la ficción uno de sus argumentos más importantes.

Esta amenaza no responde tanto a transgresiones del sistema como a la pregunta de si la literatura digital debe considerarse un género más o, por el contrario, una opción transversal común al resto de géneros, que implica una serie de elecciones y claves de lectura tanto estéticas como pragmáticas (al igual que la metaficción o la autoficción, que pueden aparecer en cualquier obra literaria). Sin profundizar en la cuestión, y sin exponer la base teórica necesaria, nos limitaremos a apuntar que, a nuestro entender, la literatura digital tiene este valor transversal y no constituye un género en sí misma. Así, los dos *blogs* que analizamos son literatura digital en tanto en cuanto solo existen, tal y como están vehiculados a través de la Red, en formato electrónico. Un formato que predispone una determinada lectura que ha de atender a las características de la comunicación digital (como la potencial interactividad entre autor y lector), así como a su incorporación a la práctica estética (uso de enlaces, lenguaje multimedia, multiplicidad de espacios de publicación relacionados entre sí, etc.).

4. Dos ejemplos: La decadencia del ingenio *y* Ganxet sota les pedres

Como pone de manifiesto el trabajo de Barrera[10], la pragmática nos ofrece anclajes teóricos sólidos para el análisis de la categorías de ficción, realidad, verdad y verosimilitud en los *blogs*. Sin embargo, desde el punto de vista de nuestro estudio, más que la pragmática es la teoría de la literatura, mediante los conceptos que acabamos de desgranar en el apartado anterior, la que nos ofrece los mejores recursos para una caracterización de los *blogs* desde una perspectiva literaria.

10. L. Barrera, "Ficción en un *blog* de Internet: el autor propone, el lector infiere y dispone", *Enl@ce. Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 7 (1), 2010, 11-26.

Los *blogs* son un espacio de escritura nativo de Internet. Aunque nacieron como un cuaderno de navegación, en que se consignaban las páginas visitadas por el usuario, pronto adquirieron una estructura y una función próxima a la del diario personal. *Próxima*, pero no *idéntica*, en la medida que este carácter nativo otorga al *blog* elementos propios y diferenciales. El más importante, sin duda, es su carácter público y abierto, que condiciona una situación de escritura y lectura muy distinta a la de los diarios privados, y que lo acerca, de hecho, al diario personal público por excelencia, que no es otro, a nuestro entender, que el diario literario.

Entre estas convenciones, se asume que en el *blog* debe aparecer la identidad real del usuario que lo mantiene, es decir, de su autor. Su nombre aparece en un lugar destacado de la página, su firma figura en la base de cada entrada y, opcionalmente, se puede consultar su perfil, acompañado en algunos casos de enlaces a Facebook u otras redes sociales. A esta estructura paratextual hay que añadir, además, que la proyección de la identidad del autor a través de la Red la vuelve fácilmente contrastable. Un buen ejemplo de la explotación de estas posibilidades son los *blogs* de Lorenzo Silva[11] o de Jesús M. Tibau[12]. Como vemos, todos estos elementos contribuyen a establecer un pacto de lectura que se corresponde con la identidad básica necesaria que caracteriza el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.

Así y todo, como bien sabemos, la existencia del pacto invita siempre a su transgresión.[13] Era previsible, pues, que surgieran propuestas que alteraran los paratextos convencionales (con añadidos, supresiones u omisiones) o que directamente introdujeran datos falsos o, cuando menos, contradictorios. En algunos casos, la creación de un personaje de ficción es clara y, por tanto, se cumple el pacto novelesco; pero en la mayoría de casos, la contradicción y la duda son

11. http://lorenzo-silva.blogspot.com/ (consultado el 15/11/2010).

12. http://jmtibau.blogspot.com/ (consultado el 15/11/2010).

13. Para un análisis detallado de la cuestión, ver María Luisa Helen Frey Pereyra, "El discurso autobiográfico en el *blog* personal: características de un género híbrido", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3 (septiembre-diciembre 2006). http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/frey.pdf

la tónica general y nos adentramos en el terreno del pacto ambiguo como lo formula Manuel Alberca.

La comparación entre dos *blogs* nos permitirá ejemplificar este razonamiento. Si visitamos *La decadencia del ingenio* y nos fijamos en la página inicial habremos de tener en cuenta una serie de indicaciones paratexuales. La URL del *blog* remite a un nombre propio, Jaime, y a un servicio de alojamiento de *blogs* poco conocido, si lo comparamos con servicios tan populares como Blogger o Wordpress, *www.antville.org*. El título aparece superpuesto a una fotografía de un avión antiguo, con dos pilotos ataviados con los cascos tradicionales y sin ponerse las gafas de protección. En el centro de la página, aparecen las entradas, ordenadas de la más reciente a la más antigua, como es preceptivo. En la barra derecha aparecen una serie de enlaces que nos remiten, entre otros, a una dirección de correo electrónico que sirve como contacto, aunque no figura su nombre (humberthu@hotmail.com), y a una sección llamada "Pajaritas de papel", que contiene una serie de citas de diversos autores, entre los cuales están Josep Pla, Michel de Montaigne o Josep Carner.

Más interesante es la barra de la izquierda, en la cual, bajo el epígrafe de "Navegación", podemos acceder a diferentes secciones del *blog*. Algunas nos remiten a una selección de entradas ("Formas"), mientras que otras nos llevan a informaciones sobre la página y su autor. Lamentablemente, el enlace "Autobiografía inventada", que es toda una declaración de intenciones, está roto y no conduce a ninguna página. Un enlace relacionado, "Autor, autor", contiene una entrada publicada el seis de abril de 2005, tres años después de la puesta en funcionamiento del *blog*. En esta entrada, titulada "Ocho palabras y dos números", se presenta al autor de la siguiente manera: "Jaime Rubio Hankcock. Barcelona, 16 de julio de 1977. Periodista." A nuestro juicio, este es un ejemplo de ironía, pues se reduce la personalidad del responsable de la página a un conjunto de letras y cifras, que remiten a unos datos que parecen reales, pero que en ningún caso se corresponden a la intensa biografía de la voz que enuncia las entradas que dan forma al *blog*. Un ejemplo nos lo proporciona la última entrada publicada en el momento de escribir estas líneas.

Titulada "Anna Purna[14]", el autor explica su ascensión al Annapurna durante su etapa de alpinista. Curiosamente, al inicio del texto nos remite al relato que ha empezado en su página de Twitter[15].

La narración de esta aventura está llena de ironías (como por ejemplo la decisión de alcanzar esa cima en honor a una antigua novia, Anna Purna), que permiten la introducción de elementos claramente ficcionales, como el encuentro del protagonista con el Yeti al final de la entrada. Mientras en algunos casos es "Jaime" quien se atribuye la historia, como acabamos de ver, en otros aparecen personajes a los cuales se cede el protagonismo y "Jaime" se limita a ejercer de narrador. Tenemos un ejemplo en la historias recogidas bajo el epígrafe "Los hermanos Adenauer", accesible des de la barra de la izquierda, en las cuales se presentan las reflexiones de dos supuestos científicos llamados Hans y Jakob Adenauer. En otros casos, el elemento narrativo desaparece y la entrada adopta una forma argumentativa, como en "Oda a la lectura", publicada la víspera del Día del Libro de 2008[16]. Es aquí donde se presenta de manera más acuciante la duda sobre la voz que enuncia el *blog*. Teniendo en cuenta, como hemos visto, su indiscutible carácter ficcional, ¿a quién hemos de atribuir estas reflexiones firmadas por Jaime? Se cumple, pues, el pacto ambiguo formulado por Manuel Alberca: el paratexto nos invita a asociar la firma de las entradas con el autor real del *blog*, es decir, a asumir la identidad entre autor, narrador y personaje, a vincularlos al mismo Jaime Rubio Hanckock que tiene perfil en Facebook[17] y en Twitter, o que ha novelado algunas de las historias del *blog* en un libro homónimo[18]. Cabe destacar, en este sentido, la entrada del día 8 de enero de 2010[19], en la que enlaza una entrevista *real* que le hicieron sobre este libro. No podemos obviar la importancia que adquiere el hecho de que las entradas estrictamente ficcionales y las que podríamos llamar autoficcionales tengan el mismo

14. http://jaime.antville.org/stories/1992770/ (consultado el 15/11/2010).

15. http://twitter.com/#!/JaimeRubio (consultado el 15/11/2010).

16. http://jaime.antville.org/stories/1786980/ (consultado el 15/11/2010).

17. http://www.facebook.com/jaimerubio (consultado el 14/11/2010).

18. http://www.bubok.com/libros/18584/La-decadencia-del-ingenio (consultado el 14/11/2010).

19. http://jaime.antville.org/stories/1961998/ (consultado el 14/11/2010).

estatus textual y pragmático. Así, el uso de la ironía en clave metaficcional establecerá, en cada caso, las posibilidades de identidad entre autor, personaje y narrador.

Si aplicamos un análisis paralelo al *blog Ganxet sota les pedres*,[20] nos daremos cuenta de que la propuesta literaria es muy diferente e invita a una lectura en clave autobiográfica. El aspecto del *blog* es más bien neutro, sin ninguna imagen que predisponga a una actitud lectora determinada, como sí que ocurre en *La decadencia del ingenio*. La URL, como en el caso anterior, contiene el nombre de la autora, aquí completo: http://tinavalles.wordpress.com/. Además, junto a la URL aparece un *favicon* en el que se intuye el rostro de una persona. Una cara que coincide a grandes rasgos (gafas rojas, pelo rizado), con la fotografía que figura en el perfil profesional de Tina Vallès en Linkedin[21]. Aparte de estas referencias, la autora incluye una breve nota biográfica, redactada en primera persona, bajo el epígrafe "Ganxetaire", accesible desde la barra de la izquierda. Aunque las entradas aparecen firmadas con el nombre completo, llama la atención un recurso habitual en muchos *blogs*: el uso de un sustantivo de carácter autoreferencial (*ganxetaire*, en este caso no registrado en el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*) para definir la práctica de escritura, que se compara metafóricamente con la imagen que da nombre al *blog* [hacer ganchillo bajo las piedras]. En la nota leemos:

> En abril de 2007 cerré *L'aeroplà del Raval* para dedicarme a escribir sin hachetetepés de por medio. Y he escrito. He escrito cuentos para niños (en la colección *Aprèn amb el Dr. Estivill*, de *La Vanguardia*) y para mayores, y una novela que saldrá publicada en 2011, si todo va bien. Antes, para la Navidad de 2010, publicaré un cuento ilustrado para adultos.

20. De 2004 a 2009, la autora mantuvo un *blog*, llamado *L'aeroplà del Raval* (http://tinavalles.blogspot.com/), que dio lugar a un libro homónimo publicado por Labreu en 2008. El traslado a Wordpress (http://tinavalles.wordpress.com/) ha supuesto un cambio de título de *blog*, quizá para diferenciar dos etapas en su trayectoria.

21. http://es.linkedin.com/in/tinavalles

> Y sigo escribiendo fuera de la Red mientras me gano la vida traduciendo y corrigiendo lo que escriben otros. A pesar de todo, lo mejor que he hecho nunca no se puede describir con palabras y sucedió el 19 de octubre de 2009.[22]

Al final de la nota aparece una dirección de contacto, que en este caso coincide con el nombre de la autora (tinavalles@gmail.com), cosa que no sucedía en el *blog* de Jaime Rubio. Por otro lado, consideramos que el apunte biográfico contiene una ironía, probablemente deliberada, porque si bien explica las razones para abandonar el *blog* anterior, no justifica, ni siquiera nombra, los argumentos para retomar la escritura digital en una nueva página.

Sea como sea, esta declaración de intereses invita a entender el *blog* no como una propuesta narrativa global, como sí que es *La decadencia del ingenio*, sino como un espacio público de escritura personal en el cual encontraremos textos de características diferentes, desde narraciones ficticias hasta reflexiones de la autora. Entre las primeras destaca la sección, también accesible desde la barra lateral izquierda, llamada "Vides inventades" [Vidas inventadas] y que recuerda a una de las estrategias de *La decadencia del ingenio*; entre las segundas, la sección "Ser mare" [Ser madre], que revela, sin duda alguna, qué sucedió el 19 de octubre de 2009. La importancia de la experiencia de la maternidad en este *blog*, vivida con una cronología concreta y real, nos recuerda el dietario *Temps d'una espera*, de Carme Riera, en el cual se da cuenta también de su embarazo, publicado en español como *Tiempo de espera* en 1998.

Esta amalgama de tipologías textuales y géneros literarios demuestra, por un lado, la versatilidad del *blog*, pero al mismo tiempo apunta a un hecho que, a nuestro juicio, revela que el pacto de lectura básico de *Ganxet sota les pedres* es el autobiográfico: Tina Vallès reivindica su personalidad como elemento conductor de todas las entradas publicadas.

22. (Trad. del a.).

5. Conclusión

El breve repaso inicial a las nociones de metaficción, autoficción e ironía nos ha permitido esbozar un marco conceptual útil para el análisis de determinadas propuestas de escritura digital que plantean un contrastre entre realidad y ficción por sus características de publicación y la idiosincracia de los textos que contienen. Hemos intentado aplicar este planteamiento al estudio de dos *blogs* en concreto, *La decadencia del ingenio* y *Ganxet sota les pedres*, centrándonos en la página de inicio de ambos y atendiendo, por tanto, al pacto de lectura que, a partir de su configuración paratextual básica, parecen sugerir. En el primer caso, consideramos que debemos hablar de autoficción o pacto ambiguo, no tanto por los rasgos de las entradas del *blog*, que invitan a una lectura estrictamente novelesca, como por la proyección de la identidad de su autor en la Red. En el segundo caso, se cumple el pacto autobiográfico aunque Tina Vallès presente algunos textos de carácter narrativo y ficticio.

LA *BLOGOSFERA* EN EL CAMPO LITERARIO ESPAÑOL. ¿ESPACIOS EN CONFLICTO O VANGUARDIA ASIMILADA?

Mario Martín Gijón
Universidad de Extremadura

Cuando en 1992, Pierre Bourdieu expusiera definitivamente en su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, las ideas que sobre sociología de la literatura había venido desarrollando desde 1966[1], definía como campo literario el conjunto de agentes que intervenían en la producción, difusión y valoración de la obra literaria: escritores, editores, críticos, periodistas, profesores y lectores, que en conjunto formaban una red de relaciones que conforman el significado público de la obra y del autor. Asimismo, Bourdieu dividía el campo literario en dos polos opuestos: un subcampo de producción masiva, al que pertenecerían géneros como la comedia burguesa o la novela comercial, que prevalecería desde el punto de vista económico pero contaría con escaso prestigio, y un subcampo de producción restringida, con géneros como el teatro de vanguardia y, sobre todo, la poesía, basado en editoriales exquisitas, de escasa rentabilidad económica pero gran reconocimiento entre los entendidos. El fallecimiento del gran sociólogo francés no le permitió analizar los cambios sobrevenidos en el campo literario

1. Véase Pierre Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps modernes*, 246, págs. 865-904; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éditions du Seuil, 1992.

con la difusión de Internet y, sobre todo, la emergencia de medios de comunicación unipersonales, en los que autor y editor coinciden, y en los que la frontera entre producción masiva y restringida es más confusa que nunca. Me refiero, por supuesto, a las bitácoras o *blogs*, que han experimentado un auge impredecible a lo largo de apenas una década de existencia, y cuyas repercusiones sobre el mundo literario aún han sido poco estudiadas.

Sobre comunidades lectoras y nuevas alianzas

La primera cuestión que se nos plantea es si los *blogs* de contenido literario, pues a ellos se limitará este estudio, deben incluirse dentro del campo literario o forman una esfera aparte. Ya el término de "blogosfera", ideado en 2002 por William Quick (más conocido por su *nick* de *DailyPundit*) pretendía designar "el ciberespacio intelectual que ocupamos los *blogueros*"[2]. En un libro reciente, el peruano Martín Rodríguez-Gaona predice "la probable consolidación de dos frentes paralelos, si no enfrentados: la cultura letrada y la cultura informática"[3]. Y, sin duda, la hostilidad de algunos miembros del campo literario, especialmente los ocupantes de los estratos más institucionalizados del mismo, parecen dar a entender esta polarización. Un ejemplo paradigmático de esta agresividad es el panfleto del alemán Markus Reiter, que traducido al español se titularía *Tonto 3.0, o cómo* Twitter*, los blogs y las redes amenazan nuestra cultura*, y en el cual reconoce que, para él, la discusión sobre Internet y el periodismo literario no es otra cosa que una lucha por el poder, en la que "los representantes de los medios tradicionales quieren mantener su influencia" y "los representantes de los nuevos medios quieren ocupar las posiciones de poder"[4]. Reiter, profesor en diversas academias de periodismo alemanas, termina recurriendo a una concepción aurática

2. http://dailypundit.com/?p=23612 (consultado el 1/09/2010). (Trad. del a.).

3. Martín Rodríguez-Gaona, *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Barcelona, Caballo de Troya, 2010, pág. 17.

4. Markus Reiter, *Dumm 3.0. Wie Twitter, Blogs und Networks unsere Kultur bedrohen*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 2010, pág. 9. La traducción es mía, como la del resto de citas de obras en otras lenguas.

de los antiguos medios y despreciando los nuevos con afirmaciones de cierto olor clasista, como cuando declara que las gentes cultivadas seguirán prefiriendo leer la prensa seria y las revistas culturales, mientras que "la basura de la Red quedará para los miembros de la sociedad más pobres y menos formados culturalmente"[5]. En realidad, Reiter no hace sino recoger y dar forma más violenta a los argumentos que expresara poco antes Andrew Keen en *El culto del aficionado*, subtitulado *Cómo los blogs, Myspace, YouTube y el resto de los medios actuales están destruyendo nuestra economía, nuestra cultura, y nuestros valores*[6]. Evidentemente, en los argumentos de autores como Keen y Reiter se trasluce el temor de los tradicionales intermediarios culturales ante el auge de las iniciativas culturales unipersonales, que disminuyen su cuota de mercado y, sobre todo, ponen en cuestión la autoridad que tradicionalmente detentaban.

Por su parte, la desconfianza respecto al *establishment* literario ha sido una circunstancia propiciadora de la emergencia de numerosos *blogs* de creación y crítica literarias. En el subcampo de producción restringida, en lo que respecta al género poético, la prolongada hegemonía de un determinado grupo de poetas sobre una cuota muy considerable de las revistas literarias, suplementos culturales, editoriales de prestigio y premios literarios ha impulsado a numerosos creadores a una posición de oposición frontal, expresada, por falta de revistas o instancias de difusión alternativas, a través de los *blogs*. La 'democratización' que posibilitarían las bitácoras, con su apertura, en principio universal, a puntos de vista distintos e incluso opuestos a los enunciados desde las instancias culturales predominantes, convertiría la *blogosfera* en un lugar donde se produciría la "suspensión de la autoridad", para usar el sintagma aplicado por Slavoj Žižek al ciberespacio en su conjunto[7] o donde, según Germán Labrador, dominan la heterogeneidad y la desregularización, fomentando "la

5. *Ibid*., pág. 180.

6. Andrew Keen, *The cult of the amateur. How blogs, Myspace, YouTube and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values,* Nueva York, Doubleday, 2008.

7. Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, (traducción de Ramon Vilà Vernis), Madrid, Debate, 2006, págs. 207-244.

imprevisión de un sistema donde la variante se ha convertido en la norma", definiendo "un campo amplio, con múltiples núcleos de poder más o menos independientes, con amplios espacios intermedios no reglados, desconocidos o aislados, más allá de las grandes ligas del Parnaso"[8]. La descripción es certera, pues la extensión de Internet ha hecho posible que se relacionen autores con intereses e influencias muy específicos, superando condicionamientos geográficos y, a la vez, evitando la relación con autores hostiles, es decir, una especialización pero a la vez una compartimentación de las corrientes literarias. Como señala Juan Varela, los *blogs* tienen "audiencias mínimas pero muy interconectadas", creándose "comunidades con una fuerte cohesión establecida por unos intereses comunes"[9], cuyos miembros se remiten unos a otros, mediante las listas de enlaces a los *blogs* de otros autores afines. Ello es interesante pues estas "comunidades lectoras", como las llama Rodríguez-Gaona, funcionan en este sentido como los grupos literarios de vanguardia, que hicieron siempre de la cohesión inicial su fuerza para acumular capital simbólico. La revista minoritaria ha sido sustituida, en parte, por los *blogs*, con sus *posts* sobre actualidad literaria y los comentarios que estos suscitan en sus lectores.

Una iniciativa interesante, por su aspiración a vertebrar el inabarcable ciberespacio poético, es la web *Las afinidades electivas*, que se define como "un intento de interconexión virtual entre poetas españoles contemporáneos"[10]. Esta página, creada en noviembre de 2008, incluía menos de dos años después, en octubre de 2010, el perfil de 594 personas consideradas como poetas. El inventor y administrador de *Las afinidades electivas*, Agustín Calvo Galán, caracteriza su página como un "*blog* en permanente construcción", y como "una antología móvil y deforme, como un rizoma: sin límites,

8. Germán Labrador Méndez, "Poética y ciberespacio. Comunidades de opinión, crítica literaria, discursos culturales y generadores automáticos de poesía en Internet: un estudio aplicado", *Cuadernos del Minotauro*, 4, 2006, págs. 56-57.

9. Juan Varela, "Periodismo participativo. El periodismo 3.0", en *Blogs. La conversación en Internet que está revolucionando medios, empresas, políticos y ciudadanos*, Pozuelo de Alarcón, ESIC, 2007, pág. 119.

10. http://lasafinidadeselectivas.blogspot.com/ (consultado el 30/09/2010).

ni jerarquías"[11]. El funcionamiento de la web es muy sencillo: cada pocos días se añade como entrada en el *blog* una breve selección de un poeta, que incluye, como toda antología, una "bio-bibliografía", una poética redactada por el autor, y algunos poemas pero además, y en esto radica su mayor relevancia, dos listas de "mencionado por" y "menciona a", que hacen públicas las amistades y alianzas poéticas. Según especifica Calvo Galán, esta antología en marcha es una "base de datos *on-line* construida por los propios participantes" en la que el único criterio que rige es "que los poetas que aparecen han sido mencionados por otros poetas participantes". Sin embargo, su pretensión de supresión de jerarquías y el modelo deleuziano del rizoma que propone, muy difundido entre quienes intentan presentar los aspectos más revolucionarios de Internet[12], han de tomarse con cautela[13]. Inevitablemente, en un *blog* de poetas, no dejará de ponerse en marcha la "circulación circular de la interlegitimación"[14], por la cual el poeta desconocido menciona al célebre esperando obtener, a cambio, la atención de este. Por otra parte, las citas, que simplemente consisten en un enlace a la entrada del poeta referido, sin ninguna valoración crítica se basan, en no pocas ocasiones, en la simple amistad, de modo que la popularidad de esta red social para poetas, y este es el mayor riesgo, supone conceder a la sociabilidad cibernética una importancia quizás excesiva, y obligar a los poetas a adquirir unas competencias y hábitos que no necesariamente han de ser compatibles en todo caso con la escritura de cada uno, y que inciden en una

---

11. Seguramente, Calvo Galán tomó como una de sus inspiraciones a la web *Rhizome*, creada en 1996 y que se define como una "plataforma dinámica e interactiva, rica en recursos históricos y continuamente actualizada con nuevas obras de arte y comentarios de una vasta comunidad" (trad. del a.), www.rhizome.org. (consultado el 30/10/ 2010).

12. Charlie Gere, *Digital culture*, Londres, Reaktion Books, 2002, págs. 158-159.

13. José A. Pérez Tapias advierte contra las declaraciones altisonantes de lo que él llama "*pseudohorizontalismo*, más asentado en el cuestionamiento de la autoridad que en la eliminación de efectivas relaciones de poder". *Internautas y náufragos. La búsqueda del sentido en la cultura digital*, Madrid, Trotta, 2003, pág. 113.

14. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Les Éditions de Minuit,1979, pág. 55.

espectacularización de la cualidad de poeta, algo contra lo que, en principio, la mayoría de estos poetas afirman situarse.

Una crítica desde los márgenes

El componente contestatario y alternativo frente a las instituciones consolidadas en el campo literario destaca aún más en algunos *blogs* de crítica literaria que, como ha señalado Enric Bou, se han presentado en muchas ocasiones como "alternativa de un sistema literario corrupto [...] dominado por grupos editoriales de comunicación que también controlan suplementos literarios y cadenas de televisión"[15]. En el ámbito de la poesía española, seguramente el *blog* más conocido sea *Crítica poética y contracrítica*, realizada por un grupo de cinco críticos que preserva su anonimato bajo el seudónimo colectivo de Addison de Witt, que surgió como protesta contra la excesiva dependencia entre editoriales, suplementos culturales, poetas y críticos, que amenazaba con ahogar a las pequeñas editoriales, la creación de poesía independiente de los circuitos consolidados y la pluralidad, en una época de hegemonía de la conocida como poesía de la experiencia. El *blog*, inaugurado en mayo de 2007, contaba entre sus objetivos algunos factibles como "que todos los premios de poesía sean limpios, objetivos y apliquen normas claras de transparencia y procedimiento", otros contraproducentes para las propias editoriales, como "que los departamentos de cultura de los medios de comunicación tengan un código deontológico que evite conflictos de intereses" y otros francamente utópicos, como "que se valore el poemario independientemente de su distribución o nombre"[16], ignorando con ello las normas por las que funciona el campo literario, por las cuales tanto escritores como editoriales acumulan a lo largo de su trayectoria un capital simbólico que no puede sino ser tenido en cuenta en la recepción de una nueva publicación, que solo por un voluntarioso y artificioso olvido podría ser juzgada *ex nihilo*.

---

15. Enric Bou, "Bloqueo digital: perversidad en las autobiografías público-privadas", en Julio Ortega (dir.), *Nuevos Hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pág. 169.

16. http://criticadepoesia.blogspot.com/ (consultado el 15/10/2010).

El *blog*, a pesar de no lograr plenamente sus objetivos, 'fracaso' por el cual sus mantenedores estuvieron a punto de cerrarlo, tuvo una influencia beneficiosa sobre el campo poético español, sobre todo por dos tipos de entradas: la sección "secretos de poesía", que rescataba poemarios perjudicados por su aparición en editoriales minoritarias y olvidadas, y su periódico repaso a los premios literarios concedidos en España, en los cuales, dando a conocer casos de lazos muy evidentes entre miembros de jurados y autores galardonados, contribuyeron a desvelar, para un público amplio, mecanismos conocidos hasta entonces solo por una minoría, y con ello impulsar una demanda de mayor transparencia en este ámbito. Asimismo, la sección de "contracrítica", referida al análisis de reseñas aparecidas en grandes medios, especialmente suplementos culturales de diarios de tirada nacional, pusieron en evidencia la relación entre reseñistas y reseñados, diarios y editoriales, propiciando con ello una mayor transparencia en este sentido entre los escritores más jóvenes[17].

Lamentablemente, el carácter asumidamente 'contracultural' y de oposición de este *blog* ha propiciado a veces acusaciones o sugerencias basadas en hipótesis, y suscitado con ello la hostilidad de autores o editores que en principio habían acogido con interés su aparición y que se han visto en una situación perjudicial al ser acusados desde una posición anónima, lo que ha llevado a un editor a criticar que "el mundo virtual es un excelente propagador de mentiras anónimas y de cobardes contracríticas"[18]. Sin duda, el anonimato ha sido percibido como un rasgo ventajista y de mala fe en un campo habitualmente regido por el derecho de réplica y polémica en igualdad de condiciones.

La impronta de este *blog*, sin embargo, se percibe en el surgimiento de una crítica independiente en Internet, normalmente por parte de autores jóvenes, y de la que fue un buen ejemplo el *blog Afterpost* compuesto por seis jóvenes críticos, provenientes de las Universidades

17. Por ejemplo, Vicente Luis Mora, en su *blog Diario de lecturas*, del que luego se hablará, ha añadido al final de sus reseñas un epígrafe en el que especifica si tiene alguna relación con los autores de los libros comentados y sus editoriales.

18. http://bartlebyeditores.blogspot.com/2007/05/gestin-de-la-mentira-addison-de-witt.html (consultado el 16/10/2010).

de Salamanca y Granada, y que reseñó durante breves años las apariciones más innovadoras de poesía, narrativa y ensayo en español[19]. La disolución de este colectivo, sin embargo, nos hace volver la vista sobre el carácter esencialmente individualista de la *blogosfera*.

Una crítica "en tiempo real"

Entre los cientos de bitácoras de críticos y comentaristas de literatura, van consolidándose algunas que han servido para dar autoridad a sus autores. Sin duda, una de las más conocidas es el *Diario de lecturas*, del poeta, narrador y crítico Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), residente en Estados Unidos[20], donde dirige el Instituto Cervantes de Alburquerque. Según el propio Mora, "la afluencia era nula cuando lo abrí en mayo de 2005, subió bastante a finales de 2005, y creció mucho en 2006 y 2007", y los países desde los cuales más se visita *Diario de lecturas* son España, Estados Unidos, Argentina, México y Alemania. En octubre de 2010, el *blog* tenía 267 "seguidores", es decir, *blogueros* que enlazan los *posts* de este *blog* de forma automática y unas 600 visitas diarias.

Este *blog* publica mayoritariamente reseñas sobre libros de poesía, narrativa y ensayo, pero también sobre cine o reflexiones sobre arte contemporáneo, pues el autor se ha destacado, entre otras cosas, por su empeño en relacionar estos ámbitos, visible en sus "pasadizos" o reseñas combinadas entre libros y películas. El *blog* expone como su objetivo ejercer "una crítica para el siglo 21 *en tiempo real*". Esta valoración de la instantaneidad se muestra quizás de la manera más llamativa en sus "videoreseñas" y nos llama la atención sobre lo que Paul Virilio llamara "la tiranía del tiempo real" que "tiende a liquidar la reflexión del ciudadano en beneficio de una actividad refleja"[21]. Y, sin duda, muchas de las reseñas de Mora tienen este carácter de reacciones rápidas a lo leído o visto, como

19. *Cfr*. http://afterpost.wordpress.com/

20. *Cfr*. http://vicenteluismora.blogspot.com/

21. **Paul Virilio**, *Cybermonde*. *La politique du pire*, París, Textuel, 1996, págs. 84-85.

en sus entusiastas "Notas de urgencia sobre *Inception*", escritas al regreso del cine[22].

A pesar de las carencias de que este tipo de reflexión de urgencia puede adolecer, su rapidez en ocuparse de las novedades editoriales o artísticas en un ámbito no español sino hispanoamericano, incluyendo Estados Unidos es por supuesto una de las razones de la gran popularidad de este *blog*. Otra es la permanente apertura al debate con los lectores, con cifras inusitadamente altas de comentarios, encuestas a los lectores o incluso un *ranking* de los "últimos comentarios especialmente relevantes", con lo cual los seguidores de este *blog* tienen en su conformación una participación mayor de la habitual.

No es casual que Mora haya sido un escritor consciente de las posibilidades de la Red desde sus inicios literarios, con su libro *Mester de Cibervía* (2000), donde trataba con ironía cómo afecta Internet a la identidad, las relaciones personales y geopolíticas, hasta su última novela, *Alba Cromm* (2010), compuesta en gran parte por las entradas del *blog* de la detective protagonista y sus conversaciones a través de *chats* con el presunto pederasta al que anda persiguiendo. También teóricamente Mora es uno de los escritores más conscientes de los nuevos horizontes que ofrece Internet en un mundo globalizado al que él llama con el término de "Pangea", aludiendo al continente originario antes de la deriva continental[23].

Por estas circunstancias, el caso del exitoso *blog* de Mora puede servirnos para dilucidar si su obra crítica se sitúa en un espacio aparte o integrado en el campo literario, y si su amplísima dedicación, especialmente a la poesía y novela actuales, al producirse en su mayor parte fuera de los medios más institucionales, resulta más o menos efectiva. Para el crítico peruano Julio Ortega, "Vicente Luis Mora no requiere de los medios: sus lecturas son de la mejor crítica que se hace hoy en España"[24].

---

22. http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/07/notas-de-urgencia-sobre-inception.html (consultado el 30/10/2010).

23. *Cfr*. Vicente Luis Mora, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006. Su propio caso es ilustrativo pues, siendo director del Instituto Cervantes de Alburquerque (Estados Unidos), no habría podido mantener un tal grado de influencia en España de no ser por la Red.

24. http://www.librosperuanos.com/autores/julio-ortega.html (consultado el 30/10/2010).

Sin embargo, el autor no ha renunciado a los medios escritos y, de hecho, su éxito como crítico *bloguero* le ha abierto las puertas de revistas que tradicionalmente ocupaban el centro del campo literario, como *Ínsula*, *Clarín* o *Revista de Literatura*, aunque esto suponga adaptarse a una temporalidad distinta, con esperas de seis o doce meses para publicar sus artículos o reseñas, frente a la instantaneidad del *blog*, que le permite ejercer como "un productor de directo", definición del artista por José Luis Brea adoptada por Mora como uno de los lemas de su bitácora.

Este navegar de Mora entre dos aguas, la marítima y de oleajes imprevistos de la inabarcable *blogosfera* y el lento caudal de los ríos de las publicaciones periódicas, de establecido curso, es sintomático de la conflictiva pero inevitable integración de la *blogosfera* dentro del campo literario. Probablemente tenga razón el profesor y *bloguero* Glenn Reynolds cuando compara la expansión de los *blogs* con el nacimiento de los cafés en la Europa del siglo XVIII, como lugar de socialización intermedio entre el trabajo y el hogar que hizo posible la normalización del debate y la confrontación de ideas[25]. Relacionándolo con la importancia que tuvieron estos cafés en el desarrollo de un campo literario autónomo, podríamos ver los *blogs* como un espacio actualmente necesario para el acceso al campo literario, lugar que puede ser de transición o mantenerse como plataforma de difusión individual, y que en todo caso no desdeña ni se enfrenta a las publicaciones en papel de las editoriales prestigiosas, que siguen simbolizando la consagración literaria.

Otro navegante entre dos aguas: Fernando Valls, de Quimera a La nave de los locos

Las publicaciones periódicas muestran, mayoritariamente, una notable impermeabilidad al fenómeno de los *blogs* y las innovaciones de Internet. Una excepción a esta cerrazón es la revista barcelonesa *Quimera*, especialmente atenta a los intentos de combinar formas de alta cultura y cultura popular, y en la que no por casualidad han adquirido gran protagonismo autores como Agustín Fernández Mallo, Eloy

25. Benoît Desavoye, *Les blogs. Nouveau média pour tous*, París, M2 Éditions, 2005, pág. 51.

Fernández Porta o el propio Vicente Luis Mora, quien protagonizó hace poco un episodio destacable al redactar exclusivamente, a través de 22 seudónimos y varios nombres reales el número 322 (septiembre 2010) de *Quimera*, en un experimento que debe relacionarse con la tendencia a la ramificación de personalidades, adopción de *nicks* y perfiles diferentes que hace posible el anonimato de la Red.

Precisamente, quien fuera durante varios años director de la revista *Quimera*, Fernando Valls, crítico literario y catedrático en la Universidad Autónoma de Barcelona, ha seguido una trayectoria aparentemente inversa a la de Mora, al incorporarse tardía pero exitosamente a la *blogosfera*, inaugurando en diciembre de 2007, su bitácora *La nave de los locos*[26]. El *blog* de Valls contaba con 396 seguidores en octubre de 2010, con unas 600 visitas diarias, procedentes mayoritariamente de España, México, Argentina, Colombia, Chile, los Estados Unidos y Alemania. El *blog* combina anecdotario personal y noticiario literario, al dar cuenta de los viajes y actividades de Valls, algo habitual en estos diarios nada secretos que suelen ser los *blogs*. Su *blog* se distingue por el gran abanico de enlaces a un centenar de bitácoras de críticos y escritores conocidos, así como por su clasificación en un centenar de etiquetas por la cual el visitante puede encontrar rápidamente los temas que más le interesen, desde "aforismos" a "universidad", pasando por "cine y literatura", "frivolidades" o "tebeos". Pero, si por algo se ha destacado este *blog* ha sido por el notable impulso que ha proporcionado a un género como el del microrrelato, al que ha dedicado más de 200 entradas en sus tres años de existencia. Si bien Fernando Valls ya había dedicado atención al microrrelato durante su época como director de *Quimera*, llegando a reunir una antología de los textos ahí publicados[27], el *blog* se ha revelado como una plataforma mucho más eficaz. Frente a la lenta periodicidad, limitado espacio y distribución siempre precaria de las revistas, *La nave de los locos* se ha convertido rápidamente en un lugar de referencia para los escritores y lectores de un género en auge, especialmente adecuado para el tipo de lector en

26. *Cfr*. http://nalocos.blogspot.com/ (consultado el 12/10/2010).

27. *Cfr.* Neus Rotger y Fernando Valls, (eds.), *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2005.

Internet, incapaz de centrar la atención prolongadamente sobre un foco. Así, *La nave de los locos* se ha consolidado como una codiciada plataforma de lanzamiento para autores poco conocidos, que han publicado sus microrrelatos, acompañados de breves reseñas bio-bibliográficas. Por su parte, el administrador del *blog* ha logrado, gracias a este medio, actualizado diariamente, ser conocido y reconocido por un amplísimo público, inalcanzable por los medios tradicionales. Ello no impide que, desde su posición institucional lograda anteriormente, sea un habitual de congresos internacionales y publicaciones como *Ínsula*, *Clarín* o *Revista de Occidente*. Las reseñas en el *blog*, además, pueden cambiar de medio, pasando al prestigioso papel. Así, a finales de 2011, la editorial Isla de Siltolá tiene previsto publicar un breve volumen con 50 entradas seleccionadas de *La nave de los locos*.

Conclusión

Recientemente, Jörgen Schäfer hablaba del paso que ha supuesto Internet para los soportes literarios desde los "inmutables móviles" a la "mutabilidad permanente"[28]. La aparición de los *blogs* no ha venido a demoler los medios consagrados de transmisión de la cultura, como quieren hacer creer exaltados como Reiter o Keen. Por el contrario, al menos en el caso de la literatura española, todo parece indicar que la aparición de cientos de *blogs* dedicados a comentar la actualidad literaria, ha supuesto una revitalización de un campo literario en riesgo de anquilosamiento por una excesiva institucionalización, impulsando de nuevo la permanente tensión entre la vanguardia consagrada y la vanguardia en busca de consagración, el "bullicio democrático" que constituye los espacios literarios dignos de ese nombre[29].

---

28. Jörgen Schäfer, "Reassembling the Literary. Toward a Theoretical Framework for Literary Communication in Computer-Based Media", en Jörgen Schäfer y Peter Gendolla, (eds.), *Beyond the screen. Transformations of literary structures, interfaces and genre*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2010, pág. 33.
29. Jordi Gracia, "El bullicio democrático", *Quimera*, 250, 2004, págs. 15-17.

VIAJE AL PARNASO POSTFRANQUISTA: ESTADÍSTICAS Y RECEPCIÓN DE LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE UN *BLOG* LITERARIO*

José María Martínez
Rubén Baldazo
The University of Texas-Pan American

Introducción y objetivos

Hasta la llegada de la era digital los análisis estadísticos acerca de la recepción de una obra literaria se han basado principalmente en indicadores como la cantidad de ejemplares vendidos, el número de ediciones, su *ranking* en las listas de *best-sellers*, la cantidad de estudios académicos o reseñas generados, o su aparición en los currícula educativos[1]. Un repaso a este tipo de trabajos muestra que

* Nuestro trabajo ha sido posible gracias a una beca del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Texas-Pan American, a cuyo director, Glenn Martínez, agradecemos desde aquí la ayuda adicional prestada en este sentido. Igualmente tenemos que mencionar la invitación que recibimos de los administradores de El Placer de la Lectura.com a participar con nuestras reseñas en su página electrónica y en su cuenta de Facebook, página que tiene unos setenta y cinco mil suscriptores y que ha supuesto una importante fuente de datos para nuestro estudio. También agradecemos a todos aquellos colegas, amigos y alumnos que en algún momento de la investigación se prestaron a colaborar mediante creación de enlaces en sus páginas, mediante su suscripción a nuestra cuenta o mediante sus visitas medidas y controladas según nuestras indicaciones. Entre ellos queremos mencionar especialmente a Javier de Navascués (www.elsuresnorte.blogspot.com) y Luis Daniel González (www.bienvenidosalafiesta.com). Sin la participación de todos ellos nuestro trabajo hubiera sido sencillamente imposible.

1. Al respecto, véanse por ejemplo los estudios de Joan Brown y Christa Johnson ("The Contemporary Hispanic Novel. Is There a Canon?", *Hispania,* 78.2,

tales estadísticas son más orientativas que concluyentes, aunque al mismo tiempo sus coincidencias les confieren una relativa fiabilidad a la hora de definir el canon literario o las preferencias del público. Como trataremos de mostrar aquí, las aportaciones de la tecnología digital no logran llenar todos los vacíos, pero sí ayudan a confirmar o matizar algunos de esos datos y además aportan otros que para los anteriores tipos de análisis resultaban teórica o prácticamente inalcanzables.

Las referencias para el presente trabajo han sido un *blog* de reseñas de novelas de la España postfranquista creado por nosotros a finales de abril de 2010 y titulado *Viaje al Parnaso*[2], y dos medidores de visitas instalados en esa bitácora[3]. Lo que vamos a tratar de resumir aquí son los datos y estadísticas más pertinentes proporcionados por esos medidores y referidos principalmente al número y contenido de las visitas a ese *blog*, a los autores u obras más visitados, y a toda aquella información que pueda permitir identificar las preferencias y los modos de lectura del *blog* y el perfil de los usuarios y lectores que lo han visitado. Hasta donde sabemos no existe ningún estudio semejante a este[4],

---

1995, págs. 252-261), Robert C. Spires ("Scholarship-Opinion-Canonicity: Criticism and Contemporary Spanish Prose Authors", *Letras Peninsulares*, 2007, págs. 389-400) y Laura J. Miller ("The Best-Seller List As a Marketing Tool and Historical Fiction," *Book History*, 3, 2000, págs. 287-304).

2. http://www.viajeparnaso.blogspot.com

3. Los medidores instalados han sido Google Analytics (GA) y Histats (HI). Para cuantificar las discrepancias de ambos medidores y comprobar la debatida fiabilidad de GA nosotros mismos condujimos nuestro propio experimento en las etapas iniciales del estudio, comparando los resultados de GA y HI entre ellos, y también contrastando sus datos con visitas realizadas y controladas por nosotros mismos. Los datos que comparamos fueron el número de páginas vistas, así como las páginas más visitadas, la duración de la visita o la procedencia geográfica de la visita. De acuerdo a nuestras pruebas la fiabilidad de ambos medidores puede considerarse cercana al 90% y en cuanto a las correspondencias entre ambos medidores el índice también nos parece bastante alto, más o menos alrededor del 90% (ver cuadros 1 y 2). La mayor discrepancia parece ocurrir cuando las estadísticas implican la evaluación de algún producto específico de Google, casos que suelen favorecer a ese producto (ver cuadro 3). Hay que añadir también que la bibliografía al respecto coincide en notar que el número de visitas proporcionado por estos tipos de medidores de suele ser un 5-10% inferior al proporcionado por los servidores que alojan las páginas.

4. Obviamente, sí existen estudios sobre estadísticas referidas a la recepción del *blog* en general, como es el caso del artículo de Lena Karlsson titulado "Despe-

lo que hace de él un trabajo al mismo tiempo pionero y experimental. Creemos que sus resultados son más aproximados que definitivos, pero al mismo tiempo también innovadores y con una entidad suficiente como para empezar a considerar al medio digital como un importante aliado de los estudios sobre la recepción literaria.

Al igual que los acercamientos mencionados al comienzo, el nuestro asume también la existencia de una serie de factores que impiden atribuir al medio digital una fiabilidad perfecta y sin margen de error. Así, por ejemplo, de la misma forma que un libro vendido no debe identificarse necesariamente con un libro leído, una página visitada tampoco tiene por qué equivaler a una página efectivamente leída. Y de la misma manera que un ejemplar de un único libro puede ser leído por varios lectores, un mismo ordenador puede ser utilizado por diferentes usuarios para visitar y leer la misma página, o un mismo usuario puede usar diferentes ordenadores o IPs para leer la misma página. Aunque existen más factores que mantienen abierto ese margen de error[5], lo que interesa aquí es llamar la atención sobre cuatro referencias propias del medio digital que creemos que reducen efectivamente ese margen, referencias que estaban ausentes en los análisis tradicionales y que ahora aumentarían la precisión de una aproximación empírica al problema.

---

rately Seeking Sameness. The Process and Pleasures of Identification in Women's Diary Blog Reading" (*Feminist Media Studies*, 7.2, 2007, págs. 137-153). A pesar de sus analogías con el nuestro, el trabajo de Karlsson se centra en *blogs* no especializados, se enmarca dentro de los estudios de género y no recurre a los medidores de visitas como referencias para sus estadísticas.

5. Otro error consistiría por ejemplo en identificar el número de IP (*Internet Provider*) con el número de lectores o visitantes de una página, pues un único IP puede corresponder por ejemplo a un único *router* del que puede depender una cifra relativamente alta de ordenadores individuales. Algo parecido ocurre con funciones frecuentes en bitácoras como la nuestra, como son las suscripciones, la lista de seguidores o la lista de *blogs* (*blogrolls*). En los dos primeros casos la función lleva el titular de la entrada hasta la cuenta de correo del suscriptor, pero, de nuevo, esto no implica una lectura efectiva de toda la entrada y, ni siquiera del titular. Obviamente, esta limitación no significa que deba restarse importancia al número de suscriptores de la bitácora y a su relevancia a la hora de cuantificar la recepción de la misma.

La primera de ellas es lo que ha dado en llamarse en inglés la *bouncing rate*, que podría traducirse por *índice de rebote* o *índice de salida*. Lo que este indicador señala es el porcentaje de visitantes que abandonan el *blog* sin visitar más páginas que aquella a la que han llegado en primer lugar. Así un índice del 100% para una determinada página significa que todos sus visitantes han abandonado el sitio nada más llegar a esa página o justo después de leer su contenido. Un índice del 90% significaría que el 10% de los visitantes ha estado visitando otras páginas del mismo *blog*, y así sucesivamente. Lógicamente los *blogs* suelen tener un índice de salida más alto que otro tipo de páginas o soportes electrónicos, ya que habitualmente se componen de entradas individuales e independientes de las entradas anteriores, que el visitante asiduo del *blog* ya conoce de visitas previas. Por ello, los análisis al respecto consideran como deseable para una página electrónica estándar un índice de salida entre el 20% y el 50%, y entre un 50% y un 75% para los *blogs*[6]. A finales de octubre de 2010 el índice de rebote de *Viaje al Parnaso* era de un 61%.

El siguiente factor tendría que ver con la recurrencia de los visitantes, es decir, la frecuencia con que los usuarios llegan a ese *blog* bien sea directamente, a través de motores de búsqueda o a través de enlaces en otros soportes o páginas. Regresando a lo obvio, lo más lógico es pensar que un número alto de visitantes recurrentes implica un elevado interés por el contenido de dicha bitácora y sobre todo una lectura efectiva de sus contenidos. No hemos podido encontrar estadísticas o análisis sobre este indicador pero aquí vamos a trabajar con el supuesto lógico de que el número de lectores recurrentes coincide con el número de lectores efectivos menos lo que podríamos llamar factor IP, es decir el de aquellos usuarios que leen el *blog* desde direcciones o servidores diferentes. Para el número de visitantes recurrentes y el tiempo de duración de las visitas en nuestro *blog*, ver cuadros 4 y 5.

En ambos medidores este dato aparece junto a otro índice igualmente útil, que es el tiempo promedio invertido por un visitante en

6. Ver al respecto http://www.kaushik.net/avinash/2007/08/standard-metrics-revisited-3-bounce-rate.html y http://www.robinandjudy.com/top-10-blog-statistics.html (consultados el 7 y 9/07/2010).

cada una de las páginas, y así, obviamente, una página con un promedio alto de duración indicará una lectura seguramente efectiva de esa página, mientras que un promedio de tiempo bajo indicará la ausencia de tal lectura o una lectura incompleta de la misma. De todas formas y de la misma manera que con el índice de salida da la impresión de haber una correlación con el tipo de visitante, es de esperar también que el tiempo tenga sus condicionamientos, sobre todo en el formato *blog*. Ya que sus entradas son cortas, a veces de una única línea, es lógico suponer que una estancia corta no significa ausencia de interés sino el tiempo de lectura real de la entrada.

La cuarta y última referencia en este sentido sería el número de comentarios dejados por los visitantes en el *blog*. La correspondencia entre número de comentarios y número de lectores varía según las fuentes, aunque suelen oscilar entre los cincuenta y los cien lectores por comentario[7]. De todas formas, este es un criterio que no puede aplicarse a todos los *blogs* ya que algunos de ellos, a veces muy populares, tienen desactivada la función de comentarios[8]. Sin embargo, lo más relevante es que los comentarios pueden suponer una fuente de importante información cualitativa acerca de la audiencia y lecturas reales de cada libro, pues esas intervenciones suelen contener enlaces que llevan al *blog* o a la página de su autor, los cuales suelen contener información como la profesión, preferencias estéticas o literarias, etc. Igualmente esos comentarios suelen contener las opiniones personales de sus autores acerca del libro, es decir, indicar su grado o causa de aceptación del mismo, sus opiniones sobre otros libros similares o del mismo autor, etc. Así, en un porcentaje adecuado, pueden suponer una fuente de datos relevante para definir el grado y modo de recep-

7. Esta divergencia puede referirse al tipo de soporte del comentario, que parece ser más bajo para los *blogs* que para las páginas informativas. Ver Dominic Thomas "New Technologies and the Popular: Alain Mabanckou's Blog", *Research in African Literatures,* 39.4, 2008, págs. 58-71 y http://catinfor.com/blog/manual-como-influir-cristianamente-en-internet-en-10-pasos/ (Consultado el 3/11/2010).

8. Es lo que ocurre por ejemplo con las bitácoras de escritores famosos, como pueden ser el de Javier Marías en España o el de Cristina Rivera Garza en México (ver respectivamente http://javiermarias.es/wordpressblog/ y http://www.cristinariveragarza.blogspot.com/; (consultados el 29/10/2010).

ción de cada obra. A modo de ejemplo, adelantamos aquí dos datos extraídos de la recepción de las reseñas de nuestro *blog* en *El placer de la lectura*. El primero sería la escasa, aunque no nula, presencia de lectores académicos en esos medios, porcentaje que deducimos principalmente a partir de la escasa presencia de tecnicismos y referencias librescas en los comentarios a dichas entradas. El segundo sería el predominio del público femenino, que en algunas de nuestras entradas ha llegado a ser del 82%[9].

Ya que el número de comentarios no puede tomarse como una referencia de lectura absoluta, pues su habilitación y filtro depende directamente del administrador del *blog*, lo ideal en esta situación sería encontrar un índice de lectura propio de cada página o del *blog* a través de una ecuación que emplease los tres índices más objetivos que acabamos de mencionar, es decir, el índice de salida, el tiempo de duración de la visita y el número de visitantes recurrentes. A ellos se podrían añadir factores como su presencia y recepción en redes sociales o en soportes de otro tipo. Obviamente, al resultado final de la ecuación habría que restarle el coeficiente de error aplicable en cada caso. Así un coeficiente bajo de salida, unido a una duración proporcionada a la extensión de la entrada del *blog* y un número alto de lectores recurrentes nos llevaría a la conclusión de un interés y lecturas elevadas y efectivas para esa página concreta. Sobre esas tres variables podrían construirse por tanto los paradigmas de recepción empírica del *blog* en su conjunto, y en el caso de los *blogs* literarios del contenido, autor o tema incluido en esa entrada. Basándonos en todo ello, proponemos aquí la siguiente fórmula referida al coeficiente de lectura de una entrada de un *blog*. Si se quisiera hallar un coeficiente

9. Es lo que ocurrió por ejemplo con la reseña de *Sin noticias de Gurb*, de Eduardo Mendoza, que publicamos en la página de Facebook de "El placer de la lectura". Nuestra entrada produjo setenta y tres comentarios en total, de los cuales sesenta iban firmados por nombres o seudónimos femeninos y trece por nombres o seudónimos masculinos (Ver http://www.facebook.com/note.php?note_id=490127484103&comments; consultado el 5/11/2010). Algunas notables excepciones aparecen de vez en cuando –no muy frecuentemente– en los *blogs* de Julio Ortega y Fernando Valls, ambos profesores universitarios (ver respectivamente http://www.elboomeran.com/blog/483/julio-ortega/ y http://nalocos.blogspot.com/)

de lectura del *blog* en su conjunto solo habría que añadir al comienzo de la fórmula, como multiplicador, el número total de entradas[10]:

$$CLE=\left[\frac{NLR / FIP \ \mathbf{x} \ TV / EE}{IR} + (FF)\right] - CE$$ [11]

Descripción del blog

Viaje al Parnaso fue creado y publicado en la red entre finales de abril y comienzos de mayo de 2010, bajo la plataforma Blogger de Google, con una finalidad más académica que personal, aunque esta última no quedara completamente excluida. Nuestra intención principal era la inclusión de reseñas de novelas y libros de cuentos publicados por autores españoles desde 1975 hasta el presente con vista al estudio de su recepción en el medio cibernético. De forma ocasional se iba a dar cabida también a entradas relacionadas con el mundo editorial, la poesía, la educación, el arte, etc. Según la clasificación que sugiere Susan C. Herring, *Viaje al Parnaso* podría clasificarse como *k-log* [de *k(nowledge) blog*] o 'bitácora especializada', es decir con contenido externo al autor y concebido como un repositorio de datos acerca de un tema específico y normalmente dirigido a un sector del público muy concreto. En nuestro caso, el

10. Es probable también que la aplicación de esta fórmula a los cuatro tipos de *blog* que señalan Susan Herring resulte también en unos parámetros que sirvan para confirmar, matizar o desmentir esa tipología. Esos tipos de *blog* serían el *k-log* o repositorio, concebido como un diccionario o enciclopedia, y encaminado a la acumulación de datos o información acerca de un tema específico y externo a la biografía del autor; el segundo sería el *filter* o *external* (*blog* filtro o externo), que contendría entradas o noticias externas al autor del *blog* y podría más o menos identificarse con el periodismo; el tercero el *blog-journal*, que sería mucho más personal e íntimo, y estaría mucho más cerca del género del diario, y el *blog* híbrido o *mixed*, que combinaría contenidos correspondientes a los dos o tres *blogs* restantes. (Ver Susan Herring *et al.,* " Women and Children Last: The Discursive Construction of Weblogs", en L. Gurak, S. Antonijevic, L. Johnson, C. Ratliff, and J. Reyman (eds.), *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community, and Culture of Weblogs*. University of Minnesota, http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/women_and_children.html). (consultado el 15/10/2010).

11. CLE: Coeficiente de lectura de entrada; NLR: Número de Lectores Recurrentes; FIP: Factor IP; TV: Tiempo de visita; EE. Extensión entrada; FF: Factor Facebook; CE: Coeficiente de error; IR: Índice de rebote.

lector pretendido era sobre todo en un público interesado por la narrativa española contemporánea tanto desde el punto de vista cultural y general como el propiamente académico.

Interesa insistir en esa idea del *blog* repositorio porque asumimos que en principio su lectura debe de ser análoga a la de un diccionario, una enciclopedia o cualquier obra de consulta, y por tanto también diferente a la de una novela, un periódico o un diario personal. Aunque sería interesante como referencia de contraste, aquí no contamos con espacio para analizar los patrones de lectura de otros tipos de bitácoras. De todas formas creemos que no resulta arriesgado adelantar que no van a ser los mismos, entre otras razones también porque en *Viaje al Parnaso* los contenidos se organizan principalmente por etiquetas correspondientes a nombres de autores y tipos de novela. En bitácoras de otro tipo los títulos de las entradas suelen ser mucho más subjetivas y personales, y suelen ubicar la ordenación cronológica en el lugar prioritario o al menos en un lugar más visible que la nuestra. En este sentido cabe pensar que en un *blog* especializado serán más frecuentes las lecturas que podemos llamar encadenadas, que lleven al lector interesado de una entrada a otra en un grado más acusado que en los *blogs* de contenido mucho más personal. Creemos que esto queda explícito en el cuadro 6, donde lo más característico son quizá esos momentos que asociamos a la primera visita de algún lector especializado o interesado y que le lleva a la visita o lectura de un número relativamente elevado de reseñas del *blog*. Es de suponer que con el paso del tiempo esos lectores ocasionales se reduzcan en número y se conviertan en lectores recurrentes, y así el perfil de la gráfica sea más el de dos líneas más paralelas y cercanas. De hecho, otra de las tendencias perceptible en la misma gráfica ha sido la reducción de páginas por visitante, pero al mismo tiempo un aumento de los visitantes recurrentes.

Contenido y agrupación de entradas

En cuanto a la selección de entradas de nuestra bitácora, y resumiendo, estas pueden dividirse en tres grupos principales. El primero sería el de aquellas reseñas de novelas leídas antes de la concepción

de este *blog* y extraídas de nuestras lecturas para los cursos sobre la relación entre literatura y mercado en la narrativa española contemporánea. El segundo sería el de aquellos libros incluidos tomando como referencia el *ranking* preparado por Robert C. Spires en 2007, y organizado en función del número de estudios publicados por revistas académicas durante los años 1990 y 2005 y dedicados a narradores españoles contemporáneos. Este *ranking* es el que tomaremos como referencia para comparar sus resultados con los resultantes de las visitas a nuestro *blog*. El tercer grupo lo constituirían aquellas reseñas y entradas de autores ausentes en el *ranking* de Spires y otras más heterogéneas dedicadas a temas como educación, deporte, humor, cine, religión, etc. Estas entradas, muy bajas en su número porcentual, están encaminadas a dar un toque más personal e individual a la bitácora. En este contexto debemos recordar también que las categorías aparecen en el diseño del *blog* por orden alfabético y además van organizadas en dos grupos principales, que son el de autores y el de temas o géneros. Esto no es casual, pues obviamente da a entender cómo se realizan las búsquedas. Asumimos que así como los nombres de autores pueden apelar al público más general, es de suponer que etiquetas como 'novela experimental', 'novela metaliteraria' o 'novela posmoderna', lo van a hacer a un público especializado aunque no necesariamente universitario. Finalmente se procuró que para cada autor o autora hubiera solo una reseña, aunque por razones prácticas a una exigua minoría de ellas le corresponden dos entradas.

Resultados y conclusiones

En cuanto a los resultados, creemos que nos interesan especialmente dos grupos de estadísticas. El primero se refiere a las que nos indican las páginas y autores más visitadas del conjunto del *blog* (ver cuadros 7 y 8) o los libros que han tenido más comentarios (ver cuadro 9). En ellos se incluyen tanto las entradas referidas a las reseñas de libros y novelas como los enlaces internos del *blog* y los recuentos de los datos procedentes de Facebook. El objetivo de estos cuadros es ofrecer una visión de de la lectura del *blog* en su conjunto, y del contenido propiamente literario en este contexto digital tan específico.

El segundo grupo (ver cuadro 10) se refiere a la comparación entre los datos extraídos de nuestro *blog* y los ofrecidos en el trabajo de Robert C. Spires. La razón de su importancia está clara: mientras este segundo trabajo recoge la recepción de la novela contemporánea entre una audiencia académica, el nuestro se refiere a esa audiencia mucho más abierta y amplia que es la propia del espacio cibernético.

A la vista de estos resultados creemos que las conclusiones se pueden orientar en dos direcciones. Por un lado, el relacionado con el método de análisis empleado, o en otras palabras, la evaluación de las aportaciones del medio digital al estudio de la recepción literaria. Sin duda alguna es un medio que todavía dista bastante de ofrecer una fiabilidad completa, pero también nos parece que ofrece algunas ventajas que seguramente en el futuro se podrán hacer más perfectas y precisas. Entre ellas se encontrarán, por ejemplo, la posibilidad de monitorear electrónicamente la lectura efectiva de páginas y libros electrónicos o la abundancia de datos demográficos y opiniones de lectores acerca de sus lecturas. Creemos también que los cuadros muestran que el *blog* en cuanto soporte textual e hipertextual tiene su propio formato de lectura, lo mismo que el formato de un periódico es diferente al de un libro. Esto nos lleva a proponer, si no se ha hecho ya, que podemos estar asistiendo al nacimiento de un género literario propio y exclusivo del medio electrónico, algo que también viene dado por la formación de un tipo de público que parece recurrente y homogéneo para este tipo de textos. La segunda dirección tiene que ver con los resultados y *rankings* generados por el *blog*. Sin menospreciar el margen de error inherente a este método, parece haber quedado claro que el *blog* registra muy bien la divergencia entre lo que podríamos llamar el canon literario académico o clásico y el canon popular o más comercial. Los resultados muestran que ambos cánones presentan también un buen número de puntos de intersección, pero creemos que eso no hace sino confirmar la identidad propia de cada uno de esos ámbitos y por ello constituye un incentivo para continuar debatiendo las referencias que deben usarse a la hora de definir el canon literario de cada momento histórico.

Cuadro 1
(Google Analytics [GA] frente a Histats [HI])

	13 .09.2010		16. 09. 2010	
	G.A.	HI	G.A.	HI
Número total visitas	13	14	12	12
Visitas nuevas	11	11	8	8
Total páginas vistas	27	30	45	45
Camilo J. Cela	6	7		
Novela innovadora	2	2		
J.A. Zúñiga	1	1		
Página principal			19	20
Lit. y amor			4	4
Visitas desde Facebook			8	6

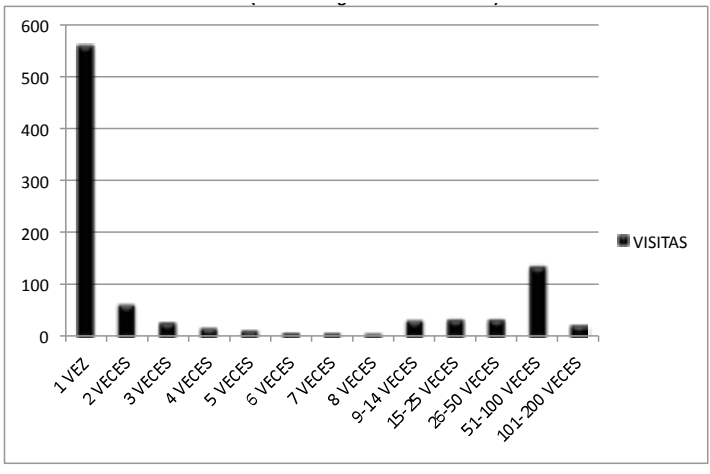
Cuadro 2
Ubicación geográfica (9 agosto/30 octubre)

	G.A.	HI
España	367	373
Estados Unidos	353	371
México	143	147
Argentina	20	19
Perú	11	9
Chile	11	8
Colombia	8	9
Francia	6	6
Reino Unido	5	6

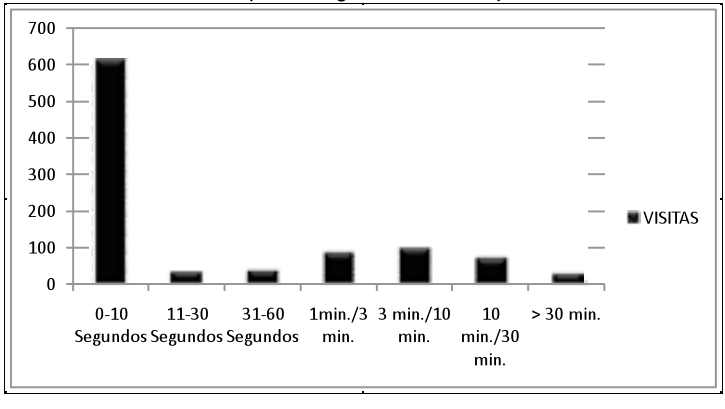
Cuadro 3
Ubicación de los enlaces de visita (9 agosto/30 octubre)

	G.A.	HI
Blogger.com	192	40
Otros *blogs*	87	79
Facebook	79	44
Email	51	38
Hitstats.com	15	4
Otros	39	284

Cuadro 4
Visitantes recurrentes (G.A. 9 de agosto-30 de octubre)

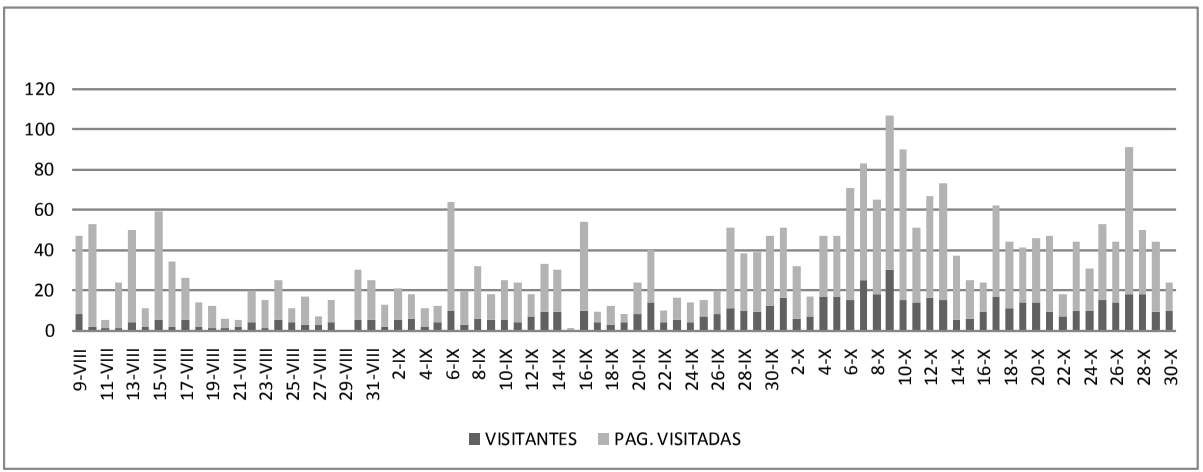


Cuadro 5
Duración de la visita (G.A. 9 de agosto-30 de octubre)



Cuadro 6

Relación de visitantes/páginas visitadas desde el 9 de agosto hasta el 30 de octubre.



Cuadro 7*
(G.A., 9 de agosto-30 de octubre 2010)
Número total de visitas: 972. Número total de páginas vistas: 2550. Media de páginas por visita: 2.62

Autores más visitados	Visitas	Otras páginas	Visitas	%
Arturo Pérez Reverte (2)	45	Página principal	1132	73.75%
Juan Eduardo Zúñiga	26	Otros *blogs* (enlace interno)	98	6.38%
Camilo J. Cela	24	Libros recomendados (enlace interno)	54	3.52%
Miguel Delibes	22	Forges y El Quijote (humor)	35	2.28%
Montserrat Roig (F)	16	Estrellas, caritas y comentarios (enlace interno)	29	1.89%
Juan Manuel de Prada (2)	15	Libros electrónicos (humor)	23	1.50%
Ignacio Martínez de Pisón	14	Esas dedicatorias (humor)	8	0.52%
Ana María Matute	12			
Matilde Asensi	12			
Carmen Martín Gaite (2)	11			
Paloma Díaz-Mas	11			
José Jiménez Lozano (2)	10			
Belén Gopegui	10			
Andrés Trapiello (F)	9			
Antonio Munoz Molina	8			
Julia Navarro	8			
Luis Mateo Díez (2)	8			
Javier Cercas	8			
Enrique Vila-Matas (2)	7			
Juan Marsé	7			
Juana Salabert	7			
Julio Llamazares	6			

continúa...

Autores más visitados	Visitas	Otras páginas	Visitas	%
Carlos Pujol	6			
Josefina Aldecoa	5			
Javier Marías (2)	5			
Agustín Cerezales	5			
Cristina Fernández Cubas	4			
Bernardo Atxaga	4			
Javier Tomeo	4			
Manuel Vázquez Montalbán	4			
Unai Elorriaga (2)	4			
Gutavo Martín Garzo	4			
Juan José Millás	4			
José María Merino	3			
Juan Goytisolo	3			
Álvaro Pombo	3			
Juan Benet	3			
Luis Landero	2			
Gonzalo Torrente Ballester	2			
José Luis Olaizola	2			
Eduardo Mendoza	2			
Rosa Montero	2			
Espido Freire	1			
Luisa Castro	1			
Soledad Puértolas	1			

* En la columna de autores el número entre paréntesis indica la cantidad de entradas o de novelas reseñadas de ese autor que aparecen en el *blog*. Si lo que aparece es (F), nos estamos refiriendo a una entrada distribuida también a través de Facebbok.

Cuadro 8
Etiquetas más visitadas

Etiqueta	Núm. de visitas
Libros míos	66
Cuentos	26
Lit. hispanoamericana	17
Libros de amigos/as	17
Clásicos	14
Best-sellers	10
Crítica	10
Novela histórica	10
Lit. y humor	10
Poesía	9
Novela sobre mujeres	9
Lit. fantástica	8
Lit. y Amor	7
Lit. y Cine	6
Lit. infantil y juvenil	5
Lit. y Religión	5
Novela innovadora	4
Política	4
Editoriales	4
Novela Guerra Civil	3
Novela metaliteraria	3
Educación	2
Novela corta	2
Novela policiaca	2
Lit. y Arte	1
Novela lírica	1
Novela posmoderna	1

Cuadro 9
Factor 'Facebook' (El Placer de la lectura.com)

Autor/Obra	**Total Facebook**	**'Me gusta'**	**Comentarios**	**Comentarios** *Viaje al Parnaso*
Eduardo Mendoza: *Sin noticias de Gurb*	211	146	65	0
Rosa Montero: *Historia del Rey Trasparente*	146	113	33	0
Andrés Trapiello: *Los amigos de crimen perfecto*	105	81	24	0
Monserrat Roig: *La aguja dorada*	92	11	81	1
Paloma Díaz-Mas: *El sueño de Venecia*	63	59	4	0

Cuadro 10
Comparación de Rankings
(*Viaje al Parnaso* y Robert C. Spires)

Autor/Obra	Ranking *Viaje Parnaso*	Ranking Robert C. Spires
Arturo Pérez-Reverte (2)	1	52
Juan Eduardo Zúñiga	2	42
Camilo J. Cela	3	1
Miguel Delibes	4	15
Montserrat Roig (F)	5	18
Juan Manuel de Prada (2)	6	47
Ignacio Martínez de Pisón	7	61
Ana María Matute	8	28
Matilde Asensi	8	Ø
Carmen Martín Gaite	9	2
Paloma Díaz-Mas (F)	9	33
José Jiménez Lozano (2)	10	36
Belén Gopegui	10	42
Andrés Trapiello (F)	11	Ø
Antonio Muñoz Molina	12	4
Julia Navarro	12	Ø
Luis Mateo Díez (2)	12	12
Javier Cercas	12	52
Enrique Vila-Matas	13	47
Juan Marsé	13	6
Juana Salabert	13	Ø
Julio Llamazares	14	36
Carlos Pujol	14	Ø
Josefina Aldecoa	15	61
Javier Marías (2)	15	9
Agustín Cerezales	15	Ø
Cristina Fernández Cubas	16	11
Bernardo Atxaga	16	25
Javier Tomeo	16	18
Manuel Vázquez Montalbán	16	7
Unai Elorriaga, (2)	16	Ø

continúa...

Autor/Obra	Ranking *Viaje Parnaso*	Ranking Robert C. Spires
Gustavo Martín Garzo	16	Ø
Juan José Millás	16	14
José María Merino	17	10
Juan Goytisolo	17	3
Álvaro Pombo	17	18
Juan Benet	17	5
Luis Landero	18	40
Gonzalo Torrente Ballester	18	36
José Luis Olaizola	18	Ø
Eduardo Mendoza (F)	18	12
Rosa Montero	18	8
Espido Freire	19	Ø
Luisa Castro	19	Ø
Soledad Puértolas	19	36

EL LECTOR ITINERANTE: NUEVOS ESPACIOS, NUEVOS RETOS*

Isabel Morales Sánchez
Universidad de Cádiz

El espacio digital ha proporcionado un nuevo marco tanto para creadores como para lectores y editores en el que la literatura ha tomado direcciones diversas. Son múltiples las voces que analizan –desde posiciones que rozan el catastrofismo, hasta aquellas que ven en la Red el único espacio posible– los diferentes aspectos implicados en el auge de este nuevo soporte. Pero, es precisamente este auge, fomentado por la generalización del acceso a la Red y, por supuesto, no vamos a negarlo, por una visión del potencial económico posible en su desarrollo, el que genera, al mismo tiempo, la necesidad de un estudio detenido de los distintos elementos que intervienen en su éxito y, sobre todo, en el caso de la literatura, la necesidad de extrapolar los resultados al ámbito de la reflexión teórica sobre el hecho literario tal y como se concibe, o comienza a concebirse, o podría llegar a concebirse en el contexto cultural actual.

En los últimos años son numerosos los estudios que, desde diversas perspectivas, han puesto de relieve, entre otros aspectos, las distintas ramificaciones que el universo literario –y, por supuesto, de otros ámbitos que no son ahora objeto de nuestro acercamiento– ha adquirido progresivamente en la Red: listas de revistas digitales,

* Este análisis forma parte de una de las líneas emprendidas desde el proyecto Interanálisis HUM 2007-6295.

foros literarios, editoriales, colecciones, páginas sobre autores, páginas de autores, proyectos literarios, bases de datos, recursos, bibliotecas virtuales,etc.[1], dando debida cuenta de las posibilidades de este soporte para aglutinar, difundir y promocionar textos y autores. No podemos obviar, por supuesto, que a este tipo de información, contenida por lo general en portales y bases de datos, hay que sumar complementariamente la amplia circulación de este tipo de contenidos vía chats, *blogs*, talleres o redes sociales, conformando un complejo entramado de recursos cuyas interacciones e injerencias son difíciles de acotar y enumerar. Por otra parte, los estudios teóricos al respecto han experimentado un considerable y afortunado incremento en los últimos años, siendo necesario subrayar aquellos centrados, a partir de la eficaz distinción entre literatura digitalizada y literatura digital, en la descripción, análisis e interpretación de las nuevas formas de creación surgidas desde este entorno. Dos grandes esferas, por tanto, imprescindibles de diferenciar, por cuanto responden a intencionalidades y finalidades absolutamente distintas y que demanda cada vez de forma más imperativa, en el caso de la segunda, una especificación clara de sus características, al objeto de sentar bases sólidas para su clasificación e identificación. Ello conlleva inevitablemente, y de forma paralela, una profunda revisión de los presupuestos teóricos ya existentes al objeto de medir su eficacia en su aplicación a textos de esta naturaleza o la creación de otros nuevos que sean capaces de explicar estas nuevas formas creativas[2].

---

1. Véase como ejemplo el artículo de José María Aguirre Romero, "¿Qué encontramos en la web?", en http://www.literaturas.com/especial_literatura_en_internet_aguirre.htm (consultado el 25/03/2010)

2. Diversos son los proyectos y múltiples los autores que actualmente engrosan la lista de estudios en este sentido, sobre todo desde la década de los 90 hasta el momento actual, en el que el desarrollo de esta línea de investigación ha generado en nuestro país un corpus teórico importante. A proyectos como Hermeneia (Universidad de Barcelona), Leethi (Universidad Complutense de Madrid), Interanálisis (dirigido por la Universidad Autónoma de Madrid, pero en el que intervienen investigadores de distintas universidades españolas y extranjeras), deben sumarse los estudios realizados desde otros grupos de investigación, por Darío Villanueva, Anxo Abuín, Teresa Vilariño, Virgilio Tortosa, Domingo Sánchez Mesa o Susana Pajares (University of Copenhagen), sin olvidar el portal de *Literatura electrónica*

A partir de este complejo entramado, de esta heterogénea oferta, nuestro acercamiento centra su interés, de manera general, en el lector como sujeto receptivo, como usuario y, de forma particular, en la reflexión sobre la figura del lector y la explicación del propio acto de lectura como actividad intelectual. Una mirada somera hacia el nuevo contexto hace evidente cómo el lector actual se enfrenta al reto de discernir entre una amplísima gama de posibilidades de creación literaria, en muchos casos aún incipientes, a las que, de una forma u otra se accede, esencialmente, a través de la Red, y que establecen diversos tipos de pactos con el usuario/lector. En la misma línea, también hemos de tener como punto de referencia, por una parte, la influencia que el nuevo soporte ejerce en los modos y conductas de lectura, sobre todo en aquellos casos en los que el lector interactúa con el texto –produciéndose un tipo de lectura que es, al mismo tiempo, creación– y, por otra, en la amalgama de textos o espacios que, identificados en la Red como nuevos modos de creación, hacen necesario un esfuerzo por parte del lector para discernir si esas propuestas son efectivamente literarias o no, si son evaluables bajo los presupuestos generales del propio concepto de literatura, o desde los de un género en particular, o si, por el contrario, exigen otro modo de entenderlos, otra perspectiva desde la que desentrañar qué aportan al contexto contemporáneo. Múltiples caras de un mismo prisma que intentaremos, al menos, perfilar.

El lector itinerante

En líneas anteriores hacía referencia a la amalgama de textos con los que el lector se enfrenta en Internet. Es obvio que nuestro interés se centra en el lector de textos literarios que, al mismo tiempo, puede sobreescribir, completar, comentar u opinar sobre los mismos a través de diversos formatos. En este sentido, la distinción entre lector digital y lector analógico[3] creemos que marca la destreza en

---

hispánica que, dirigido por Juan José Díez, ya está disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes.

3. Sobre estos conceptos véase Darío Villanueva, "Literatura, lectura y nativos digitales", en *Enseñar la literatura,* XII Congreso de la Fundación Caballero Bo-

la utilización del medio, pero no de la mayor o menor competencia lectora, teniendo en cuenta además que las operaciones que el lector realiza al leer una obra digitalizada o una digital son también diferentes[4]. Es decir, la comparación solo es eficaz cuando se establece entre lectores literarios competentes, pues la destreza en la utilización del medio no tiene por qué ser garante de la capacidad para interpretar textos literarios, sean de la naturaleza que sean. La adquisición de destrezas es complementaria, pero no sustituta de la adquisición de competencias. La lectura, se realice en el medio que sea, es un proceso de aprendizaje paulatino e ininterrumpido, a través del cual se conforma nuestra experiencia lectora. Por tanto, más que una lectura tradicional, frente a una digital tendríamos que hablar de distintas formas de experimentar la lectura. Ello nos lleva, de manera general, a varias cuestiones:

El interés por definir la lectura como operación intelectual y al lector como sujeto activo del proceso de recepción ha generado una serie de imágenes que forman parte de nuestro acervo teórico y que, en gran medida, han consolidado una serie de ideas, dando lugar a un numeroso corpus teórico que, entendemos, no debe ser ignorado. Asunto distinto es que ahora tengamos la necesidad de analizar cómo se transforman, invalidan o interpretan, según el caso, todas estas metáforas del lector a la luz del nuevo soporte comunicativo. De la misma manera que un lector tradicional puede llevar a cabo varias

---

nald, Jerez de la Frontera, 27-29 de octubre de 2010 (en prensa). Es evidente la eficacia de dicha distinción a la hora de determinar las destrezas que el usuario debe dominar y que son el punto de partida de la navegación por una Red que, para los nativos digitales, es mucho más usual, pero esta tiene que ver con la utilización del medio, del soporte y no con la capacidad de comprensión del texto.

4. Al hilo de algunos ejemplos, Laura Borrás especifica: "Fundado en la dinámica explorativa, cuyo objetivo es propiciar el descubrimiento de las reglas del juego no explícitas, transitamos por diversas pantallas que representan lógicas de funcionamiento diverso. De este modo, en ocasiones los *clics* no permiten avanzar sin pagar su peaje, en otras, sin embargo, el ritmo es frenético… En definitiva, todas ellas hacen de la obra un compendio de *estrategias lectoras variadas*, a la vez que se produce un juego con la temporalidad y la interacción muy interesante" (la cursiva es nuestra). (Laura Borrás, "La literatura en tiempos de Internet", *Quimera. Revista de literatura*, 290, 2008, pág. 29).

lecturas a la vez, el lector en la Red tiene ante sí un sinfín de textos entrecruzados, que se muestran desde distintos soportes y con distinta naturaleza, si bien es cierto que en el primer caso, la explicitación final de las relaciones intertextuales –me refiero a la idea de palimpsesto generada por Genette– dependen en gran medida del intertexto lector, mientras que en el segundo caso, pueden aparecer evidenciadas a través de enlaces específicos. Probablemente el usuario habitual de la Red tenga en mente un conjunto de parámetros en los que se entremezclan las operaciones que acostumbra a hacer en diferentes espacios digitales: *chats*, *blogs*, bases de datos digitalizadas, videojuegos, etc., circunstancia que también ha podido contribuir la configuración de un perfil de lector internauta frente al lector analógico. La idea de que Internet es un espacio que proporciona rapidez e inmediatez en la búsqueda de información ha generado también una imagen del usuario que termina encontrando lo que busca no de una manera más simple pero si de una forma más rápida. Los innumerables enlaces, que pueden llevarte a la dispersión, parecen ser, en cambio, uno de los atractivos que señalan las ventajas del hipertexto.

Si, tal y como señala Nuria Rodríguez[5], lo digital no solo afecta a la praxis, sino al concepto y a la comprensión, a cómo pensamos la realidad y la comprendemos, y la interactuación con diversos espacios están conformando, de manera inconsciente, el perfil del navegante, cabría plantearse cuál es la "realidad" configurada por la Red y, por tanto, cuáles son los principios de comprensión e interpretación de la misma. Pensemos, por un momento, en dos citas ya clásicas: Flaubert describía la lectura como esa experiencia en la que "el lector saborea cada palabra, degusta cada frase y la retiene en su cabeza como quien retiene en el paladar una fruta deliciosa"[6]; Barthes, por su parte, afirma en *Le plaisir du texte*, el placer producido por la pausa, como elemento de reflexión, como el modo de escuchar qué

5. Nuria Rodríguez Ortega (dir.), *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Asturias, Trea, 2009, pág. 8.

6. Gustave Flaubert, *La primera educación sentimental*, Madrid, Destino, 1990, Cuadernos de Bitácora, vol. 11 (traducción de Javier Albiñana).

nos dice el texto al hilo de su lectura[7]. Es evidente que el modo en cómo se realiza la lectura influye en la forma de concebir esta. Solo tendríamos que recurrir a muchos de los estudios sobre la historia de la lectura para darnos cuenta de que el soporte, la situación y el contexto han determinado no solo modos de entender esta acción, sino también actitudes distintas por parte del lector[8].

Llegados a este punto, nuestro acercamiento centra ahora su interés en las dos esferas confluyentes en el mundo del lector en la Red: por un lado, el contexto virtual que genera esa actitud distinta del lector, ese cambio en el que el lector participa en un contexto interactivo a todos los niveles y que influye en su forma de acercarse a la literatura y concebirla; por otro, en la especificidad de la lectura de obras digitales, por cuanto conforman un tipo de manifestación creativa y una propuesta estética concretas.

Un cambio en el posicionamiento del lector

Hace algún tiempo Jenaro Talens apuntaba cómo por literatura entiende "una articulación de prácticas sociales que van desde la retórica hasta la publicidad, pasando por los editores, la elaboración de los planes de estudio y las escuelas. Todo esto –afirma– conforma lo que institucionalmente y socialmente entendemos por literatura porque genera modos de leer, entender y clasificar"[9].

A partir sobre todo de esta última afirmación, podemos entender que la imagen de la literatura en su más amplio sentido proyectada por la Red, con todas sus aristas y vertientes, con todos los elementos implicados en los procesos de creación, recepción y configuración

---

7. Roland Barthes, Paris, Seuil, 1973, pág. 14. "El texto me produce más placer si alcanza a hacerse oir indirectamente, si, leyéndolo, me provoca levantar la cabeza repetidamente, entendiendo otra cosa" (trad. de la a.).

8. Armando Petrucci, "Leer por leer: un porvenir para la lectura", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus,1998, págs. 520-549.

9. "Cultura, poesía y política en la era digital", en Virgilio Tortosa (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, pág. 42.

del texto, desde aspectos informativos o divulgativos hasta aspectos comerciales y creativos, puede determinar el mismo modo de entender y comprender dicho ámbito. Recojamos ahora dos ejemplos que, creemos, pueden resultar un buen punto de partida a partir de dos artículos publicados recientemente en *El País Digital*:

A) Hagan una prueba: dejen a un puñado de buenos lectores adolescentes un *e-book* y denles la oportunidad de bajarse obras legalmente de los sitios web donde se comercializan. Al cabo de unos meses comprobarán que han leído vorazmente, pero que las obras no provenían de descargas autorizadas. Sencillamente, han buscado en las fuentes legales los libros que querían leer y no los han encontrado. Y los han localizado en "Internet"[10].
B) Natalie Pollock tiene un perfil en Facebook y 799 amigos que le escriben, la animan cuando está de bajón y comentan sus fotos. Natalie tiene 16 años y ama la fotografía y los *muffins*. Como muchas chicas de su edad, se conecta casi a diario, cuenta lo que pasa en su vida y cuelga en su perfil vídeos de YouTube, entre ellos el del beso entre Iker Casillas y Sara Carbonero. Sin embargo, hay un detalle que la diferencia de sus coetáneas: Natalie Pollock no existe.

La chica nació de la mente de las escritoras estadounidenses Lauren Mechling y Laura Moser y protagoniza la novela por entregas *My darklyng*, que publica la revista *Slate*. La idea es aprovechar las redes sociales para promocionar la obra y para que los lectores puedan hablar con su protagonista, como si fuera real. Para darle más credibilidad, han contratado a Hannah Grosman, una adolescente de 15 años, para que sea Natalie en todos los vídeos y las fotos que salen en Facebook. […] Hace un año, la escritora Lucía Etxebarría apostó por la primera opción. Mientras acababa *Lo verdadero es un momento de lo falso*, creó un perfil en Facebook de Pumuky, el cantante pro-

10. José Antonio Millán, *El País Digital*, 3 de noviembre de 2010.

tagonista de la novela. "Los mensajes que publicaba eran míos, pero participábamos unas 10 personas. […] Muchos creyeron que existía de verdad. Había gente que le mandaba 30 mensajes al día, chicas que decían estar enamoradas de él". Creó tanta pasión que cuando un vídeo anunció la muerte del personaje llovieron denuncias de los aficionados al perfil que fue borrado por la administración de Facebook. Por entonces, Pumuky tenía más de 4.000 amigos. Etxebarría sostiene que nunca se lo planteó como operación de *marketing*, pero reconoce: "Las redes sociales son la nueva vía para hacer publicidad. Para triunfar hay que tener una creatividad salvaje"[11].

Quiero destacar aquí dos aspectos, en primer lugar, el usuario ha salvado impedimentos de diversa índole relacionados con la compra, distribución, localización y acceso a las obras –observemos el importante matiz que señala Millán al hablar de "un puñado de *buenos* lectores"– que cambia sustancialmente la accesibilidad a lo literario. Sumémosle a esta práctica lo ofrecido por bibliotecas virtuales, portales, *blogs* de autores, bases de datos, etc. que llevan hasta el usuario, sin moverse de su casa, obras que en otras circunstancias necesitarían esfuerzos adicionales para su localización y lectura. En segundo, la potente interacción articulada en torno a la experiencia vital de escritores y lectores en un contexto en el que la ficción y la realidad se configuran concéntricamente hasta confundirse en el soporte de las redes sociales, produciéndose una nueva ficción en la que, simultáneamente, en tiempo real, se entremezclan la propia identidad de escritores, lectores y personajes, incluso, se decide sobre la propia existencia de los mismos[12]. Y esta es solo la punta del iceberg.

---

11. Tommaso Koch, *El País Digital*, 22 de agosto de 2010.

12. En esta línea y con relación a la creación de identidad en las redes sociales, véase María Gil Poisa, "Tag me. Identidad: (re)creación y (re)presentación en las tecnologías digitales", en http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/tagmeid.html (consultado el 1/11/2010). Por otra parte, la última edición del Festival Ñ de Madrid (11-14 de noviembre) incluye en su programa una mesa en la que Laura Borrás, Domingo Sánchez Mesa y el escritor Eugenio Tisselli dialogaron en torno al tema de la ficción en la Red tomando como punto de partida las redes sociales. Como ejemplo, puede tomarse como referencia la obra *The Fugue*, historia articulada a través de Facebook en la que se utilizan los datos de correos y comentarios de los usuarios. Los lectores aparecen pues entrelazados con el mundo ficcional. http://www.salnitre.com/fugue/

Añadamos las estrategias editoriales que comienzan a hacer habitual la presentación de obras a través de Internet, de tal manera que los lectores pueden opinar y conversar directamente con el autor el mismo día de la presentación. El lector es ahora coparticipe del mundo literario, un sujeto activo que tiene la oportunidad de interactuar y modificar, de sugerir y de crear. Sumemos los *blogs* en los que los lectores son coautores en la creación de historias y sigamos por el espacio creado en torno a la escritura automática[13] –a partir de textos generados por un ordenador aleatoriamente en formato *blog*– además de los *fanfic*, los *glogster*[14] y la *blognovela*, con la oportunidad, en este último caso, de conversar y contestar a preguntas realizadas por los mismos personajes del relato[15]. La Red ha generado la apertura en todos los sentidos, ha despojado en muchos aspectos del carácter elitista ese contexto de autores y editores. Ahora, el lector puede crear textos literarios o sobre literatura de diversa índole, tener un foro, un *blog* donde compartir sus lecturas, opinar sobre lo que un autor publica, interactuar con él en la creación de obras. En un trabajo realizado por los alumnos de 2º de filología inglesa durante el curso 2009-2010 sobre los *fansfic*, los análisis arrojaron resultados realmente interesantes, aunque, antes de abordarlo, un 80% de los mismos desconocían este tipo de narraciones. Además de la diferente tipología de textos que se reúnen bajo esta denominación, y la gran heterogeneidad de criterios utilizados para su clasificación, el número

13. Algunas de estas experiencias son recogidas en Bliblumliteraria. De forma particular puede consultarse, por ejemplo, la obra de Eugenio Tiselli "La mareadora" en http://mareadora.motorhueso.net/xp

14. Pósters digitales, murales en Red creados a partir de la herramienta Web 2.0 forma parte con cada vez más asiduidad de la integración de la tecnología en experiencias docentes. Un ejemplo, en torno a la figura de Mario Benedetti en http://irmadel.wordpress.com/2009/05/19/glogster/. Asimismo también http://www.educacontic.es, portal específico que aborda la aplicación de la tecnología digital en las aulas.

15. Se suele indicar como inicio de esta modalidad la historia del argentino Hernan Casciari *Weblog de una mujer gorda*, de 2003, publicada posteriormente por Plaza & Janés bajo el título de *Más respeto que soy tu madre*. La inclusión en dicho *blog* de los comentarios de los lectores no se inicia hasta el capítulo 56. Véase http://orsai.es/blog (consultado el 24/08/10).

de historias construidas a partir de las obras originales más seguidas arrojaron cifras difíciles de obviar: a fecha de marzo de 2010 el total de *fansfic* registrados solo en www.fanfiction.net –uno de los portales más visitados– rondaba los 600.000[16]. De carácter fundamentalmente narrativo, creadores, lectores y obras constituyen todo un universo alternativo con variantes: en algunos casos, el lector accede a las obras directamente, en otros, son los autores quienes deciden quién puede leer sus textos mediante un registro de usuario e indican el rango de edades adecuado para su lectura. Identificados generalmente bajo un seudónimo, alguno de los autores tras ser consultado a través de los foros sobre sus motivaciones e inquietudes, manifestaron que la escritura supone un ejercicio liberador que pueden realizar en cualquier sitio y lugar a partir, bien de una idea, de una conversación en un *chat* o de la última novela leída. En esta línea resulta esencial el contacto con sus lectores, un contacto que parte de una participación y colaboración voluntarias a partir de un pacto de respeto mutuo. En 2006, por ejemplo, una estudiante chilena de periodismo –Francisca Solar– que con anterioridad publicó un *fanfic* sobre Harry Potter con un final alternativo al quinto libro, recibió una oferta de la editorial Random House Mondadori para su publicación. Ante la negativa de Rowling, la editorial le propuso que construyese su propia historia que vio la luz en 2006 bajo el título *La séptima M*. A través de los foros pudimos comprobar además como se perpetúan también prácticas ya conocidas que van desde campañas de autopromoción hasta campaña contra otros autores, pasando por consejos de cómo escribir, organizados en verdaderos talleres de escritura, desmintiendo en muchos casos esa idea generalizada de autores poco formados, textos con faltas de ortografía e historias mal construidas –que por supuesto en un volumen tal de *fansfic* abundan– hasta el punto de existir un *ranking* de los peores y más desaconsejados relatos articulado a partir de los votos de los lectores.

16. Concretamente, sobre *Harry Potter:* 403.927; *Yu-Gi-Oh!:* 47.805; *Buffy: The Vampire Slayer:* 35.726; *Star Wars:* 22.023; *Avatar, the last Airbdender:* 19.992; *Wrestling, Pressing Catch:* 18.270; *X-Men:* 8.917; *Rent:* 6508.

De una manera general, podríamos entender que *blogs*, foros, editoriales digitales, portales, *chats*, etc., se han convertido, en cierta medida, en un espacio plagado de textos, análogo a aquel espacio imaginario en el que reposan todos aquellos que, en etapas anteriores, eran presentados anónimamente a certámenes, concursos, editoriales. etc., en un circuito desconocido para el lector. Ahora, en la Red, se abre la posibilidad de la no dependencia del lector-escritor de una casuística vinculada a los entresijos de la edición y distribución en papel, siendo leídos por un potencial de lectores que va más allá de la ofrecida por el circuito convencional, traducido a una forma de actuar y entender lo literario a la que, como sabemos, también se han sumado escritores reconocidos[17].

El lector ante la literatura digital

El último tramo de este acercamiento se sumerge específicamente en la literatura digital, un tipo de creación que aglutina ya un número considerable de obras construidas y articuladas para su lectura únicamente a través de la Red y que cuenta en la actualidad con un importante corpus teórico –generado tanto desde el mundo académico como desde el entorno propiamente creativo– a través del cual se abordan cuestiones relativas a su definición, clasificación y naturaleza, que han arrojado hasta el momento conclusiones di-

17. Para conocer cómo se articulan puede consultarse el portal http://www.elboomeran.com/. En una entrevista concedida a *Diario Sur* el 16 de mayo de 2007, en torno al tema de los *blogs* y la literatura, Santiago Roncagliolo afirmaba: "Yo creo que Internet es un canal distinto, que implica nuevas maneras de actuar. Los 'blogs' no afectan a la literatura ni para bien ni para mal. En los 'blogs' la gente los va haciendo. Siempre hay personas que inventan y juegan a hacer historias. Interactúan y se da una creatividad muy interesante. En mi 'blog' soy casi el moderador de una historia colectiva […]. Nunca había habido mucha creación colectiva, porque la escritura era algo solitario. Antes no había diálogo. Ahora sí. Yo incorporo como personajes a los lectores que entran en el 'blog'. Es una manera distinta de ser creativo, algo muy difícil de editar en forma de libro."

http://www.diariosur.es/prensa/20070516/cultura/santiago-roncagliolo-blogs-evolucionar_20070516.html

versas[18]. Asimismo, se están generando con cada vez más asiduidad portales específicos que dedican un espacio a la recopilación de textos[19], que facilitan el acceso del lector a este tipo de obras.

Si volvemos a la idea de la competencia lectora, el lector de la obra digital se enfrenta a varios retos. Por una parte, con independencia de su habilidad para manejar los mecanismos electrónicos que el texto ofrece, un lector competente debe desarrollar una serie de destrezas que se relacionan con la estructura particular que construye la obra, al objeto de entender cómo ha de navegar por ella, aspecto este que difiere de unas obras a otras; por otra, la interactividad existente en las mismas lleva consigo la necesidad de una predisposición que se identifica con el juego, en tanto formas concretas de "actuar" sobre el texto. En este sentido, Espen Aarseth define al lector del cibertexto como jugador "el cibertexto es un juego-mundo o un mundo-juego. Es posible explorar perderse y descubrir caminos secretos en los textos, no metafóricamente, sino mediante las estructuras topológicas de la maquinaria textual"[20], por lo que el lector se sitúa ante una experiencia de lectura diferente a las que está habituado. Por último, el lector se enfrenta ante una suerte de textos que no responden ni en formato, ni en género a los establecidos ordinariamente. De hecho, si bien es cierto que en principio se han identificado variantes poéticas, narrativas y teatrales de los mismos, los análisis de casos concretos han abierto la puerta a propuestas que inciden en la necesidad de no

18. Dada la brevedad de este acercamiento, evito citar los títulos, pero relaciono a modo orientativo alguno de los autores más relevantes por orden alfabético tanto españoles como extranjeros: Espen Aarseth, Anxo Abuín, Laura Borrás, David Ciccoricco, Doménico Chiappe, Francisco Chico Rico, Dênis de Moraes, María Goicochea, N. Katherine Hayles, Nick Montfort, Isidro Moreno, Janet Murray, Susana Pajares, Dolores Romero, Francisco J. Ricardo, Scott Rettberg, Jaime Alejandro Rodríguez, Marie-Laure Ryan, Domingo Sánchez Mesa, Amelia Sanz, Ray Siemens, Virgilio Tortosa, María José Vega, Darío Villanueva, Teresa Vilariño, Nuria Vouillamoz, Jill Walker.

19. http://www.hermeneia.net/, http://www.cervantesvirtual.com/portal/literaturaelectronica/index.jsp, http://collection.eliterature.org/, http://directory.eliterature.org/, http://mccd.udc.es/orihuela/hyperfiction,

20. Espen Aarseth, "La literatura ergódica", en Domingo Sánchez Mesa (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco-Libros, pág. 121.

partir de los parámetros distintivos habituales para su clasificación, sino de plantear conceptos específicos y nuevos que sean capaces de responder a sus especificidades[21]. Precisamente el término de interactividad y los niveles de "inmersión" se han convertido en puntos esenciales de referencia, por cuanto la obra no existe si el lector no participa, entendiendo por participación una implicación que va más allá de la acción mecánica de pulsar o mover el ratón[22]. Cliente, audiencia, jugador, participante, interactor, *wreader* (*writer* & *reader*), *vuser* (*viewer* & *user*), son algunos de los términos identificativos del lector[23].

Traducidos a nuestra lengua, los términos de "ecrilector" y "lectoautor" han servido para identificar lo que Virgilio Tortosa denomina la reversibilidad permanente de los roles tradicionalmente concebidos, resultado, en última instancia, de una "textualidad expandida sin mayores fronteras y límites que los que genera el lector ahora convertido en productor de rendimiento intelectual"[24]. Ahora bien, no olvidemos que estas obras tienen un doble componente creativo que podríamos diferenciar en conceptual y funcional, por cuanto la base son programas informáticos que pueden haber sido diseñados por el mismo autor o por otra persona distinta a él, caso en el que cabría hablar de coautoría. Con ello queremos decir que la incursión del lector en el texto está milimétricamente medida, aunque tengamos un número altísimo –pero siempre finito– de posibilidades. En muchos casos, la

---

21. Desde el grupo LEETHI se ha propuesto, por ejemplo, una nueva clasificación de las obras en literatura hipertextual (el lector se deja llevar por el enlace) literatura ecfrástica (texto e imagen) y literatura serendipia (*serendipity*) que será aquella en la que el lector alcanza su propósito a través de un proceso casual o imprevisto. XVIII Simposio de la Sociedad española de Literatura general y comparada (9-11 de septiembre de 2010), (pendiente de publicación).

22. Janet M. Murray, *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 139-141.

23. Jill Walker, *Fiction and Interaction. How Clicking a Mouse Can Make you Part of a Ficctional Work*, tesis inédita realizada en la Universidad de Bergen, 2003.

24. Virgilio Tortosa, "Una nueva lógica escritural: el hipertexto", en Virgilio Tortosa (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, pág. 69.

participación del lector en la creación está del mismo modo prevista[25], por lo que, lo que el lector experimenta, es una ilusión de creación, salvo, evidentemente, en el caso de los ejemplos de escritura colaborativa u obras colectivas, en el modo en que las desarrollan autores como Jaime Alejandro Rodríguez. Al hilo de la explicación sobre el carácter hiperfónico de la literatura digital, en tanto se entiende que la polifonía existe tanto en el texto como en el nivel creativo, Doménico Chiappe distingue entre escritor electrónico o digital –aquel que utiliza el teclado de la computadora– escritor multimedia –que busca narrar en distintos planos artísticos y se sirve de la plataforma digital para unir esos planos– y, por último, el escritor hipermedia, que interactúa con el lector concediéndole un rol protagonista y con el que comparte la autoría de la obra. Si aceptamos esta distinción, tendríamos como correlatos lectores digitales, multimedia e hipermedia, vinculando a este último el lector de este tipo de textos. Ello conlleva además la necesidad de especificar en qué consiste la "creatividad" del lector, pues el hecho de que dependa de él la continuación o no de la obra o que los itinerarios sean múltiples o aleatorios no implica necesariamente que esté modificando la obra creada originariamente –lo que nos llevaría a la distinción realizada por Ryan entre actividades selectivas (determinación del argumento, cambio de perspectiva, mantenimiento del texto en movimiento…) y actividades productivas (participación en la escritura)[26]–; en el primer caso, el lector opera creando espacios de lectura distintos, que darían como resultado nuevos textos en el sentido de pluralidad de lecturas, idéntico al que Eco describiría en su ya clásico ensayo *Obra abierta*.

---

25. Sirvan como ejemplo los análisis realizados por Yolanda de Gregorio Robledo sobre la obra de Christine Wilks "Fitting the pattern: Analysis of Fitting the Pattern", *The 4th International Conference & Festival of the Electronic Literature Organization*, Providence (EE.UU), (5/06/2010) (en prensa); y "Aproximación a Fitting the Pattern de Christine Wilks", *Sociedad española de literatura general y comparada*, Alicante, España, (11/09/2010) (en prensa).

26. Citado por Jaime Alejandro Rodríguez en http://recursostic.javeriana.edu.co/multiblogs2/jaimealejandrorodriguezruiz/2009/02/14/el-hipertexto-de-ficcion/ (consultado el 2/08/2010).

Conclusiones

El estudio del lector y de la actividad de la lectura en el contexto de la Red debe, en definitiva, responder, en primer lugar, a criterios distintivos claros, marcados por distintas líneas de análisis, que podrían ser, en principio, tres: la primera, la posición del lector ante la literatura en Red y la consecuente concepción del mundo de lo literario a la luz de las oportunidades posibilitadas por la misma; la segunda, el análisis de los posibles cambios en el hábito de lectura de los usuarios a partir de la utilización del soporte digital; y, la tercera, el estudio del concepto de competencia lectora en el ámbito de las obras digitales a partir de la concepción de este tipo de lectura como una modalidad de experiencia lectora que se suma a las ya consagradas e, incluso, interactúa con ellas. No olvidemos, que en este último aspecto, el intertexto lector de un supuesto lector competente está conformado por todas aquellas lecturas realizadas, con independencia del soporte. Esto es, un lector actual de literatura digital tiene como referencia el concepto de literatura, de obra, de proceso creativo y de proceso receptivo acuñado por la tradición de la lectura en soporte papel. Tiene asimismo como referencia, las clasificaciones genéricas asumidas, la estética visual y formal de las obras no electrónicas, el elenco de personajes, obras y autores que forman parte de su acervo cultural. La literatura digital crea formas nuevas de concebir el acto de la lectura que ni sustituyen, ni están al margen de la concepción generada por la literatura en cualquiera de los soportes anteriormente utilizados. La escritura colectiva en Red, la vuelta a ejercicios que recuperan la función que en etapas anteriores tuvo la oralidad, la creación de propuestas estéticas específicamente digitales, son el resultado del propio carácter dinámico de la cultura y de sus productos culturales entre los que se encuentra la literatura en cualquiera de sus manifestaciones.

Para terminar, recogemos el texto que aparece en la obra *Una contemporánea tragedia de Caldesa*, de Félix Remírez, al hilo de la explicación de la estructura de la obra como ejemplo de una de las múltiples posibilidades existentes en la Red:

En esta obra, el lector no es libre de elegir lo que puede leer, cuando le apetezca leerlo. Por el contrario, su posición es la de un espectador que está sobrevolando la vida de los personajes y es capaz de saber lo que les acontece, pero que no puede detener su vida ni retrasar los eventos que se narran. No puede cerrar el libro y posponer la lectura hasta otro día. Está fuera de la historia y no la controla. No puede pararse a meditar. No puede elegir el momento en que leer un determinado capítulo. El tiempo transcurre. Inexorablemente. Al igual que en la vida real, el reloj corre deprisa y, o se está en el sitio adecuado en el momento preciso, o ya no se puede estar[27].

27. http://www.cervantesvirtual.com/portal/litElec/Caldesa_Felix_Remirez/b1.html

POESÍA E HIPERTEXTUALIDAD: POÉTICAS DIGITALES EN EL CIBERESPACIO*

David Antonio Muiño Barreiro
Universidad de Santiago de Compostela

En el reciente ámbito de los estudios sobre la literatura electrónica, la poesía digital ha sido relegada habitualmente a una posición secundaria. Si bien el creciente número de ciberpoemas[1] incorporados a la Red o editados en CD-ROM evidencia la relevancia de estos nuevos formatos literarios, su consideración como un objeto de análisis preferente continúa resultando inusual. En este sentido, la escasa atención prestada a la emergencia de nuevas modalidades poéticas se contrapone a la mayoritaria fascinación por las transformaciones acaecidas en el campo de la narrativa: al tiempo que modelos narrativos tales como la *blognovela* o la novela hipermedia han suscitado un interés generalizado, convirtiéndose en el centro de múltiples obras y artículos, la poesía digital sigue siendo excluida de numerosos estudios y portales de Internet vinculados a la ciberliteratura.

---

* La presente comunicación forma parte del proyecto de investigación "La Literatura Electrónica en España. Inventario y Catálogo" (INCITE09 204039 PR), integrado en el Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago de Compostela y financiado por la Xunta de Galicia.

1. A lo largo del texto se utilizarán los términos "ciberpoemas" ("ciberliteratura"), "poesía electrónica" ("literatura electrónica") y "poesía digital" ("literatura digital") –o semejantes– como equivalentes, por lo que el uso de unos u otros no supondrá ninguna alteración significativa.

La denuncia de este desfase entre la visibilidad de uno y otro fenómeno no debe ser interpretada, sin embargo, como una invitación a abandonar o refrenar el examen de las narraciones digitales; por el contrario, la revelación de esta situación ha de servir para tomar conciencia de la necesidad de ampliar el enfoque de la teoría y la crítica literarias contemporáneas mediante la incorporación definitiva de la poesía electrónica. La inclusión efectiva de la ciberpoesía en los análisis y los esquemas teóricos de los estudios literarios permitirá no solo la reparación de una carencia sino también el alcance de una mejor comprensión del nuevo paisaje cultural derivado de las últimas innovaciones tecnológicas.

A la hora de determinar las alteraciones que la poesía digital introduce en la articulación actual del concepto de literatura, cabe señalar que la poesía electrónica no se reduce a una traslación de los formatos poéticos tradicionales al espacio de Internet o a soportes materiales diferentes del libro. De esta manera, tal como señala Fernando Cabo, debe recordarse que muchos de los poemas presentes en la Red no fueron pensados específicamente para dicho medio, por lo que su funcionamiento no depende del aprovechamiento o la exploración de las posibilidades que este ofrece[2]. La delimitación de la ciberpoesía ha de partir de la constatación de unos rasgos propios que la distingan tanto de otras formas poéticas como de otras vertientes de la literatura electrónica. La búsqueda de una definición de la poesía electrónica se inscribe, así pues, en la fijación de una textualidad particular, de una identidad discursiva única que de una forma u otra comparten todas las variantes genéricas (hiperpoesía, poesía visual, holopoesía, etc.) a las cuales aquella engloba. Instituida en una forma diferencial específica, la poesía digital despliega una serie exclusiva de elementos, procesos y relaciones que da lugar a nuevos sistemas de significados gracias a la modificación no solo de las funciones asociadas a las figuras del autor y el lector sino también de la estructura y los modos de enunciación de la poesía.

---

2. Fernando Cabo Aseguinolaza, "Poesía e hipertexto: la conciencia del límite", en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pág. 74.

Recurriendo a una fórmula difícilmente problemática, podría decirse que la poesía electrónica se corresponde con "aquellas obras poéticas realizadas mediante un ordenador (desde el punto de vista de la programación) y que también necesitan obligatoriamente de un ordenador para ser leídas"[3]. La alusión al necesario uso de dispositivos informáticos en la producción y la recepción de la ciberpoesía incide en la importancia primordial del medio electrónico en la constitución de los poemas electrónicos. En efecto, quizás más que cualquier otro factor, el soporte electrónico se muestra como una condición fundamental para la determinación de la poesía digital: la mayoría de los rasgos que marcan la identidad de la ciberpoesía depende directamente del entorno informático en el que se instalan, o, al menos, su desarrollo se vería claramente limitado sin tal plataforma tecnológica. Al igual que había sucedido anteriormente con la imprenta, la implantación del medio informático como base de las obras poéticas implica la asimilación de diversas propiedades y exigencias inevitablemente ligadas a él. Con ello, además de dialogar con su propia tradición, la poesía electrónica expone e investiga las posibilidades ofrecidas por el medio en que se inserta, haciendo explícitos los mecanismos que rigen su ejecución: en la poesía digital, el mismo medio se convierte en el mensaje de una manera especialmente evidente, hasta el punto de erigirse en el elemento central de las composiciones en numerosas ocasiones.

La implementación de los procesos informáticos en el contexto de la poesía pone de relieve las normas y restricciones que regulan la realización de los fenómenos literarios dentro de las fronteras de la cultura impresa; así, la aparición de nuevas formas de textualidad provoca un distanciamiento respecto a la modalidad hasta ahora dominante, revelando sus procedimientos y promoviendo la percepción de que "podría también ser considerada aquella como un producto de un medio histórico y acaso efímero"[4]. La problematización de las

3. Joan-Elies Adell, "Las palabras y las máquinas. Una aproximación a la creación poética digital", en *Literatura y Cibercutura*, Madrid, Arco/Libros, 2004, pág. 280.

4. Fernando Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, pág. 74.

categorías unidas a la evolución de la imprenta conduce a un cuestionamiento de los principios básicos en los que se ha sustentado el concepto de literatura, ahora desafiado por el surgimiento de textos con propiedades antes inimaginables. Modeladas por el potencial dinámico de la tecnología informática, las obras poéticas producidas por la ciberliteratura prescinden de la imposición de una escritura lineal y secuencial para entregar a sus lectores creaciones por las que pueden navegar libremente. De esta forma, los poemas electrónicos proyectan una organización descentrada donde desaparece cualquier ruta privilegiada o núcleo de sentido, con lo que cada aproximación al texto proporciona una experiencia de lectura continuamente renovada en función de las selecciones llevadas a cabo.

Frente al predominio tradicional del papel y el libro, la poesía digital acude a formatos tales como el hipertexto para configurar las composiciones, en tanto que encuentra allí las herramientas apropiadas para elaborar modalidades poéticas originales. El hipertexto, "formado por texto y enlaces que pueden abrirse o activarse para remitir a otro textos (o a otros tipos de información visual o auditiva), que a su vez, contienen enlaces que remiten a otros textos"[5], proporciona a la poesía electrónica un nuevo medio de creación a través del que esta puede expandir y profundizar en las potencialidades del discurso poético. Más concretamente, el hipertexto resultaría un formato especialmente adecuado para la constitución de la poesía digital, ya que, como apuntan teóricos tales como Susana Tosca, George P. Landow o Robert Coover, el modelo hipertextual puede remitir a un paradigma esencialmente poético: "Coover ha expresado la idea de que el hipertexto se aproxima más a una forma poética que a una modalidad narrativa, y muchas de las webs estudiadas hasta ahora, especialmente las de Guyer y Joyce, confirman que puede tener razón"[6]. Desde dicha perspectiva, la mecánica de incertidumbre y asociaciones que caracteriza a los enlaces confiere a la retórica

5. María José Vega, "Literatura hipertextual y teoría literaria", en *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, pág. 9.

6. George P. Landow, *Hypertext 2.0*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1997, pág. 215. (Trad. del a.).

hipertextual un valor poético semejante al resultante de los procesos de significación presentes en los textos poéticos[7]: por lo tanto, poesía e hipertexto confluyen en la formalización de un ejercicio estético en el que el lector se enfrenta gozosamente a la tarea de construir nuevos significados a partir de las diversas piezas de información a las que va siendo remitido.

Aunque su papel nunca llega a ser equivalente al de un autor, el lector de los textos electrónicos disfruta de la capacidad de moldear y reconstruir el texto según sus deseos e impulsos, experimentando a través de su actuación algunas de las sensaciones originadas por la creación artística[8]. La participación en los poemas digitales (especialmente en el caso de aquellos que parten de un funcionamiento hipertextual) obliga al lector a asumir un rol activo que implica no solo la toma de decisiones sobre la configuración del poema sino también una influencia directa en la generación de sus significados, una competencia que supera con claridad el ámbito de la mera interpretación. Paralelamente a esta alteración del régimen de intervención del lector, la figura del autor acapara nuevas tareas que se separan en buena medida de las que debía afrontar el escritor tradicional; con ello, la misión del poeta ya no será tanto construir una obra con significado como entregar a los usuarios del poema los instrumentos lingüísticos e informáticos necesarios para que aquellos puedan elaborar su propio itinerario textual. La constatación de un formato poético con unas condiciones netamente originales lleva, en consecuencia, a la comprobación de un tipo de autoría sin precedentes:

> la poesía electrónica no es únicamente una poesía de la pantalla (esto es: de lo que se va a ver y a leer), sino que también es, y de manera significativa, una poética de la programación […] la tarea del escritor no se halla exclusivamente en el texto que acabaremos leyendo, sino en su programación[9].

7. Susana Tosca Pajares, "The Lyrical Quality of Links", *Hypertext 99 Proceedings*, N.Y., Association for Computer Machinery, 1999.

8. Janet Murray, *Hamlet en la holocubierta*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 166.

9. Joan-Elies Adell, *op. cit.*, pág. 288.

Ambas vertientes de la autoría electrónica, así como las nuevas funciones desempeñadas por los lectores, aparecen representadas en una de las referencias ejemplares de la poesía hipertextual, *Intermínims de navegació poética*, del escritor catalán Ramón Dachs[10]. Dicha colección de textos poéticos traslada a un formato hipertextual dos poemarios previamente publicados en formato impreso, *Poemes mínims* (1995) –en catalán– y *Cima branca* (1995) –en gallego–. A la posibilidad de una lectura lineal ya presente en la versión anterior, la modalidad electrónica suma la oportunidad de navegar por los 136 poemas que la conforman siguiendo los enlaces establecidos dentro de cada una de las composiciones y, además, en sus dos índices generales. De esta forma, desde cada uno de los poemas diversas palabras remiten a esos mismos términos en otros textos e, igualmente, las listas de palabras y de líneas que acompañan al poemario enlazan a sus diferentes localizaciones concretas a lo largo de la obra. Asimismo, a las versiones elaboradas en las lenguas originales se les suman las traducciones realizadas en inglés, francés y castellano, con el resultado de la constitución de un hipertexto poético multilingüe donde la decisión sobre la variedad lingüística de los poemas corresponde siempre a los lectores. La incorporación de estas múltiples opciones supone la visualización de una labor de programación que complementa y potencia los valores poéticos ya expuestos en el formato impreso de la obra; la ruptura de la linealidad fundada en los enlaces provoca que las palabras aisladas no solo den cuenta de una forma estética atomizadora sino que también conformen una unidad funcional que organiza la navegación por el poemario. En definitiva, en su plasmación dentro de los poemas que integran los *Intermínims*, el hipertexto, fusión de creación poética y programación informática, refuerza y amplifica la "estética del desorden, de la dinámica y de lo fragmentario"[11] que identifica la escritura de Dachs.

Las opciones de interacción aportadas por la obra de Dachs se desarrollan de una manera todavía más intensa en trabajos tales

10. http://www.hermeneia.net/interminims (consultado el 28/06/2010).

11. Teresa Vilariño Picos, "Fragmentación, espacio y ciberpoesía", en *Literaturas del texto al hipermedia,* Barcelona, Anthropos, 2008, pág. 234.

como el proyecto *Mariposa-Libro*[12], de Belén Gache, una propuesta hipertextual e hipermediática que reclama directamente la aportación de textos a los lectores. Comparando el efecto paralizador de la escritura tradicional sobre el lenguaje con el estatismo de las mariposas disecadas, la autora argentina conforma una colección de entomología poética en la que se exponen citas de diversos escritores, exhibición que busca ampliarse hasta el infinito mediante el envío de las piezas elegidas o elaboradas por los lectores. En consecuencia, los usuarios que acceden a la obra de Gache no limitan su participación a la selección o la navegación por los fragmentos dados sino que también se integran en una red abierta de creadores que trasciende las jerarquizaciones y revive el poder de congregación de la palabra. La reflexión irónica sobre las consecuencias de las modalidades textuales clásicas se complementa, asimismo, tal como sugiere Tina Escaja, con una crítica de la construcción del género que subyace al discurso literario convencional: "La palabra-cadáver-subjetividad de la mujer asesinada por la escritura convencional se resucita entonces por la dinámica múltiple del hipertexto"[13]. Así, la exploración de nuevas configuraciones del género, en el ámbito de lo textual y de lo sexual, conecta a Belén Gache con otras autoras como Ainize Txopitea[14] o Alma Pérez[15], quienes recurren al hipertexto para confeccionar modelos poéticos capaces de reformular los esquemas de representación y producción de las identidades femeninas.

Junto a otras modalidades digitales, el hipertexto ofrece a la poesía electrónica las capacidades tecnológicas para llevar a cabo los proyectos estéticos que resultaban imposibles para las manifestaciones poéticas unidas al medio impreso. Heredera de los movimientos poéticos de vanguardia que intentaron fracturar las bases de la literatura

---

12. http://www.findelmundo.com.ar/mariplib/Default.htm (consultado el 3/11/2010).

13. Tina Escaja, "Escritura tecnetoesquelética e hipertexto en poetas contemporáneas en la Red", *Espéculo*, 24, julio-octubre 2003. http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ciberpoe.html (consultado el 5 /11/2010).

14. http://www.cyberpoetry.net/ http://www.ainizetxopitea.com/ (consultado el 10/11/2010).

15. http://www.badosa.com/?l=es&m=010201 (consultado el 10/11/2010).

moderna, la ciberpoesía materializa muchas de las aspiraciones que definían el espíritu innovador de aquellas, en lo relativo tanto a la transformación de los modos de escritura como a la reconfiguración de la relación entre el texto y el lector. No obstante, mientras que la poesía electrónica continúa el legado experimentalista de corrientes tales como el dadaísmo, el futurismo o el ultraísmo, su desarrollo actual ha prescindido del horizonte utópico que perseguían sus antecesoras y renunciado a la idea revolucionaria de cambiar el mundo a través de la acción artística[16]. De igual manera que ha perdido la fe en el poder transformador de la literatura y el arte, la poesía digital ha renunciado a los conceptos y discursos que le daban sentido a la modernidad: el mundo que habita la poesía electrónica es una dimensión fragmentada e inestable de la que ha desaparecido la creencia en una Historia intrínsecamente coherente y una identidad fiable.

La centralidad asumida por la temporalidad en el contexto de la modernidad da paso en la poesía electrónica, producto de un momento histórico marcado por las condiciones de la postmodernidad, a la hegemonía de lo espacial: "los distintos subgéneros de poesía enmarcados en la informática o en las nuevas tecnologías comparten, sin duda, ese carácter eminentemente dinámico y espacial"[17]. En la ciberpoesía los textos se presentan como una superficie por la que el lector se desliza mediante saltos, trasladándose sin ningún tipo de continuidad de una pantalla a otra en un viaje que solo aspira a obtener una forma de consistencia estrictamente local. Desestabilizado por el movimiento caótico al que se ve arrastrado, el sujeto también pierde su solidez y homogeneidad, hasta el punto de acabar adoptando una conciencia esquizofrénica que imposibilita la consecución de una unidad estable. Así, en tanto que el sujeto ha perdido su capacidad para organizar sus experiencias dentro de una lógica coherente, su configuración poética subsiste únicamente como una "práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio"[18], un

16. Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía*, Barcelona, Anagrama, 2009, pág. 32.

17. Teresa Vilariño Picos, *op. cit*., pág. 234.

18. Fredric Jameson, "La lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la postmodernidad*, Barcelona, Trotta, 1996,. pág. 47.

discurso caótico donde el significado, en último término, siempre resulta elusivo.

Finalmente, en la escritura electrónica, tal como subraya Vicente Luis Mora, la transformación del autor se ve completada por la disolución del yo[19], esto es, por el desmantelamiento de la identidad individual y la neutralización de las formas de subjetividad tradicionales. En los distintos subgéneros que incluye la poesía digital pueden encontrarse de una manera u otra múltiples procesos de desubjetivación que clausuran definitivamente la preeminencia del sujeto poético que había marcado la constitución del paradigma literario romántico. Dentro del ámbito de la poesía generada por ordenador o la poesía visual (por ejemplo, las obras de María Mencía) se asiste, a pesar de las divergencias que pueden manifestar, a una renuncia a la expresión de cualquier tipo de subjetividad, a cambio de la enfatización de los procesos de manipulación del lenguaje (y otros medios) impulsados por la tecnología informática. Tanto en aquellas obras que carecen de autor (humano) como en las que cuentan con tal figura, estas nuevas corrientes poéticas dejan a un lado la formulación de una subjetividad poética dentro de los textos, a la vez que rechazan la necesidad de producir una significación determinada previamente.

Si bien su proceso de perfeccionamiento todavía es lento, los actuales experimentos poéticos centrados en la escritura automática mediante ordenadores proporcionan ya sugestivas muestras de una forma de discurso basada en la aleatoriedad y la combinatoria, la cual excluye cualquier modo de intencionalidad o subjetividad, potenciando la función de los lectores en la constitución de significados: en el caso de los programas ASPID (*Automatic Spanish Poet Inicial Development*) y WASP (*Wishful Automatic Spanish Poet*), fabricados por Pablo Gervás, el autor (humano) es sustituido por un conjunto de programas informáticos que elaboran poemas a partir de las palabras clave facilitadas por los usuarios y los términos ya incluidos en su base de datos, con la posibilidad de modificar en algunos casos los

19. Vicente Luis Mora, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

parámetros fijados por la rima, la métrica o el lenguaje[20]. Por su parte, la práctica poética de María Mencía, paralela a sus trabajos teóricos, explora cómo los sistemas digitales emergentes pueden contribuir a originar nuevos formatos que aglutinen lo lingüístico y lo pre-lingüístico a través de la potenciación de los componentes visuales y orales del lenguaje[21]. La poesía visual de María Mencía prioriza la consideración del lenguaje como un principio material maleable frente a su habitual transformación en discurso, con lo que desdibuja las fronteras entre lo lingüístico y el ámbito de lo visual o lo auditivo. En su labor como autora-programadora, la poeta se sirve de la tecnología para despojar al lenguaje de su función comunicadora y significativa y, de esta manera, convertirlo en un objeto que, independizado de los modelos de la escritura convencional y liberado de la exigencia de vehicular la expresión de la subjetividad, pueda ser manipulado por los usuarios.

Estas nuevas modalidades poéticas, al igual que el hipertexto, muestran, por tanto, el alcance de la influencia de las últimas innovaciones tecnológicas en la configuración de formas digitales que problematizan y desafían los rasgos que fundamentaban la caracterización de la poesía tradicional. La relevancia y el interés de estas poéticas digitales confirman la obligación de prestar atención a un nuevo fenómeno literario que no solo materializa las posibilidades creativas de la tecnología informática sino que también expande los límites de la noción de lo literario. Así pues, el análisis de dichos formatos permitirá no solo la ampliación de las herramientas teóricas y críticas para abordar la interpretación de los fenómenos literarios del presente sino también la obtención de nuevos puntos de vista para la explicación de los procesos culturales que conforman las identidades contemporáneas.

---

20. Dionisio Cañas y Carlos González Tardón, "Poesía electrónica", en *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*, Madrid, Devenir, 2010, págs. 184-185.Véase también en el mismo libro Pablo Gervás, "Diez poemas emocionales generados por un computador", págs. 189-198.

21. http://www.m.mencia.freeuk.com/ (consultado el 28/06/2010).

LA NARRATIVA HIPERBREVE EN LA RED: NUEVOS LECTORES Y NUEVOS ESCRITORES

Esther Nieto Moreno de Diezmas
José Luis Castellanos Segura
Universidad de Castilla La Mancha

A pesar de su juventud, el microrrelato es un género que goza de una gran vitalidad, motivada en gran parte por el nuevo espacio creativo proporcionado por las nuevas tecnologías y por la nueva cosmovisión instaurada por la ideología posmoderna. La velocidad, la búsqueda de satisfacción inmediata, la fragmentación del discurso y del conocimiento, la descentralización de los centros de cultura o la ausencia de jerarquización conforman las características de la Red y constituyen un reflejo de la posmodernidad que encuentra en la narración breve un vehículo idóneo de expresión.

Así, Tomassini y Colombo[1] consideran el microrrelato como "reflejo del espíritu de nuestro tiempo marcado por la decadencia de los grandes sistemas ideológicos fuertes, la pérdida de la totalidad y el ocaso de los grandes relatos". En la misma línea, Zavala asocia el auge del género con "la crisis de la sociedad civil (con la consiguiente multiplicación de voces públicas)"[2]. Noguerol[3] explica el éxito del

1. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, "La minificción como clase textual trasgenérica", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI 1-4 (1996), pág. 80.

2. Lauro Zavala, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI 1-4 (1996), pág. 73.

3. Francisca Noguerol, "Microrrelato y posmodernidad", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI 1-4 (1996), págs. 49-66.

microrrelato por su afinidad con la posmodernidad, dado su rechazo al principio de unidad y la actitud de escepticismo que este tipo de narrativa encierra, principalmente. Además, Noguerol[4] relaciona la brevedad del microcuento con "una cultura que se sustenta en la reverberación del instante como categoría conceptual en nuestra sociedad".

Por otro lado, el pensamiento posmoderno y las características del discurso de las nuevas tecnologías marcan la evolución del género hacia la máxima compresión. Desde que en 1997, Violeta Rojo[5] cifrara la extensión del minicuento en una página, el género muestra una clara tendencia a la brevedad. Zavala[6] establece nuevos cotos de concisión y, junto al cuento corto (entre 1.000 y 2.000 palabras) da cuenta del denominado "cuento muy corto" (entre 200 y 1.000 palabras) y, sobre todo, anuncia la taxonomía del "cuento ultracorto" (de 1 a 200 palabras), que es cada vez más habitual. Un paso más allá supone la nomenclatura de "hiperbreve" acuñada por Lagmanovich[7] y restringida a las narraciones entre 1 y 18 palabras.

Tras este fenómeno de compresión, el microcuento parece estar preparado para una expansión definitiva que, auspiciada por la Red, propicia una nueva manera de entender la literatura por parte de autores y lectores; un giro copernicano que supone, tras la conquista del acceso a la cultura, una democratización de la escritura.

1. El boom cibernético de la narrativa breve

El *boom* de la novela hispanoamericana, que surgió en la década de los sesenta, supuso la confluencia entre un grupo de grandes narradores y un público dispuesto a devorar buenas novelas. Además, el *boom* constituyó, esencialmente, un fenómeno editorial, ya que

4. Francisca Noguerol, "Estrategias lectoras en el microcuento", *Estudios filológicos,* 39, septiembre 2004, pág. 185.

5. Violeta Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, UAM, 1997.

6. *Op. cit.*, págs. 67-78.

7. David Lagmanovich, "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32, marzo-junio 2006, Universidad Complutense de Madrid. (http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html).

fueron estas empresas las que, con un buen sentido comercial[8], proporcionaron el nexo de unión entre los dos protagonistas de la escritura: autores y lectores.

El microrrelato se vio también favorecido por esta eclosión editorial, ya que es en este momento cuando se comienza a delimitar su perfil con mayor nitidez. A este periodo pertenecen los autores que Lagmanovich [9] considera como los clásicos del género: Borges, Arreola, Cortázar, Monterroso y Denevi. Ellos sientan las bases de lo que será el microrrelato contemporáneo, que, pasado el *boom* y la eclosión del *post-boom*, había conseguido seducir a buen un puñado de escritores y a un cierto sector del público.

Si el *boom* supuso un cambio cuantitativo y cualitativo de concebir la novela, los años noventa marcan el inicio de una nueva revolución auspiciada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y sustentada en la cosmovisión posmoderna. Se trata de lo que podría calificarse como el *boom* cibernético de la narrativa breve, puesto que la Red proporciona un espacio de encuentro en el que la libertad creadora se desarrolla libre de condicionantes editoriales.

2. Microcuento y nuevas tecnologías

Los nuevos canales de comunicación, con Internet a la cabeza, constituyen un excelente caldo de cultivo para la ficción breve. Por un lado, el microrrelato se relaciona con las nuevas formas narrativas de comunicación interpersonal fomentadas por las nuevas tecnologías

8. Para Adrián Curiel "con independencia de la incuestionable calidad artística de muchas de las obras, hay que destacar que las propuestas narrativas de los escritores de Hispanoamérica, se proyectan hacia el exterior, en tanto productos de consumo, gracias a una situación de desplazamiento de mercados, a un tránsito que comienza en México y Buenos Aires […] y termina en un nuevo destino: Barcelona" (*Novela española y boom hispanoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica*, México, Universidad Autónoma de México, 2006, pág. 259.

9. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e Historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

y las redes sociales[10]. En este sentido, Zavala[11] asocia el desarrollo del género con "la naturaleza fragmentaria de la escritura en los medios electrónicos", mientras que Vallés[12] considera que el éxito de la narrativa breve estriba en "los nuevos modos de comunicación privilegiados (de masas y electrónicos)".

Por otro lado, Internet proporciona una alternativa a los medios tradicionales de difusión literaria, gracias a la rapidez y facilidad del acceso tanto por parte del lector como por parte del escritor. La brevedad del microrrelato hace de Internet un escenario plausible de lectura, al contrario de lo que podría ocurrir con la novela, cuya extensión recomienda el vehículo del libro tradicional o electrónico, a lo sumo.

Además, la naturaleza del discurso de Internet se corresponde con la idea de poliacroasis o recepción plural, en la línea de la formulación de este concepto por parte de Albaladejo[13]:

La poliacroasis se produce cuando el discurso oral es recibido e interpretado por diferentes oyentes, siendo así que cada uno de estos lo interpreta desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas y estéticas.

De todo ello, se deriva el efecto multiplicador de Internet, ya que sus contenidos son accesibles de manera plural y simultánea por un número prácticamente ilimitado de lectores situados en distintas partes del mundo, que amplían y enriquecen el abanico de posibilidades de exégesis del texto literario.

---

10. Prueba de ello es el "Concurso literario de hiperbreves Movistar", (su quinta edición ha tenido lugar en 2010), que establece que las narraciones han de ser enviadas por *sms* y se limitan a 157 caracteres; el concurso de la biblioteca de Santiago de Chile de TwitteRelatos (2010), que premia relatos de hasta 140 caracteres (máximo permitido por *Twitter*); o la revista americana *PMc*, la primera para *iPhone*.

11. Lauro Zavala, prólogo de *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000, pág.15.

12. José Ramón Vallés Calatrava, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, ed. Iberoamericana, 2008, pág. 53-54.

13. Tomás Albaladejo Mayordomo, "La poliacroasis en la representación literaria: un componente de retórica cultural", *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009, pág. 3.

A continuación, repasaremos la expansión del género en *blogs* o páginas web que difunden contenidos referidos a antologías, autores, revistas literarias electrónicas, congresos o concursos. En definitiva, todo un pequeño universo conectado por la Red y atraído por el efecto seductor del impacto de lo breve.

2.1. *El microcuento y el blog*

La irrupción del *blog* como medio de expresión privilegiado conlleva la multiplicación de las voces y ofrece a los autores aficionados o noveles la oportunidad de difundir y compartir su obra.

Al lado de escritores de narrativa breve consagrados, cuyos libros son publicados por las editoriales, como Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan José Millás, Juan Pedro Aparicio, Julia Otxoa, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Raúl Brasca, Fernando Iwasaki, Clara Obligado, José Jiménez Lozano o Luciano G. Egido, entre muchos otros, aparecen autores aficionados que encuentran en el *blog* un digno vehículo de difusión de su obra.

El estudio y seguimiento de los *blogs* de microrrelatistas que se publican actualmente en Internet es prácticamente inabarcable. No obstante, es obligado citar algunos de los más relevantes. Tal es el caso de *Microrrelatos a peso*[14], publicado por el castellonense Daniel Sánchez Bonet, colaborador de la revista *Internacional Microcuentista*. Además de presentar sus propios microrrelatos, dedica una de sus secciones a seleccionar el mejor microrrelato de entre los publicados cada semana por otros *bloggers* de la narrativa breve. También, merece la pena asomarse a *El living sin tiempo*[15] del argentino Martín Gardella, que ha publicado recientemente el libro titulado *Instantáneas*. Por su parte, el *blog* de Víctor Lorenzo[16], *Realidades para lelos*, además de microrrelatos al uso, incluye una sección, "caja de cerillas", que contiene cuentos de un máximo de 10 palabras y que el autor define como "fogonazos fosfóricos que se apagan al instante pero que con

14. http://microrrelatosapeso.blogspot.com (consultado el 1/11/ 2010).
15. http://livingsintiempo.blogspot.com (consultado el 1/11/ 2010).
16. http://realidadesparalelos.blogspot.com/ (consultado el 4/11/ 2010).

suerte pueden provocar un incendio". Pongamos un ejemplo de estos hiperbreves de Víctor Lorenzo, construido a partir del mecanismo que Brasca[17] denomina "dualidad". En este caso, Lorenzo convierte al lector en creador:

> Demiurgo
> Solo existo mientras me lees, maldito asesino.

Otras publicaciones muy interesantes de autores de microcuentos son los *blogs*: *Hiperbreves SA*, de Raúl Sánchez Quiles (http://hiperbreve.blogspot.com/); *Letras de Escarcha*: de Pablo de la Rúa, (http://letrasdeescarcha.wordpress.com/); *El doctor Frankenstein, supongo*, de Jesús Esnaola (http://frankensteinsupongo.blogspot.com/); *Los cuentitos*, de Esteban Dublín (http://estebandublin.blogspot.com/); *Cuentínimos*, de Héctor Luis Rivero López, (http://cuentosycuentinimos.blogspot.com/)… aunque es muy difícil resumir en esta breve selección la cantidad y calidad de autores, microrrelatos y *blogs* que circulan por Internet.

2.2. *Revistas literarias*

La recepción crítica no se hace esperar: libros y revistas especializadas se hacen eco del creciente interés que despierta la narrativa comprimida. No obstante, los teóricos del género apenas son capaces de dar cuenta de un fenómeno tan variado que crece a un ritmo incontrolable, al margen de taxonomías y reglamentaciones canónicas. Una prueba del desbordamiento crítico es la pluralidad de denominaciones del género: ultracorto o hiperbreve se intercambian en la práctica

17. Raúl Brasca, "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento", *El cuento en Red*, 1, primavera de 2000, http://cuentoenred.xoc.uam.mx/busqueda.php?indice=AUTOR&terminos=Brasca,%20Raúl&pagina=1&indice_resultados=0 (consultado 30/6/2010).

con otras más pintorescas como textículo[18], literatura cuántica[19] o nanocuento[20], mientras que, con mayor frecuencia, encontramos en la Red y en las antologías apelativos como microrrelato, microcuento, microficción, minificción o minirrelato. Este aluvión terminológico constituye una curiosa metáfora del ritmo multiplicador, de la expansión aritmética del género, que se desarrolla al margen de conceptualizaciones o acotaciones nomencladoras, demostrando que el vitalismo del fenómeno supera la capacidad de la reflexión crítica.

No obstante, hay que subrayar el importante esfuerzo de revistas precursoras como *El Cuento* y *Puro Cuento*, que van dejando paso, en los últimos tiempos a publicaciones como la *Internacional Microcuentista. Revista de microrrelatos y otras brevedades;* sin lugar a dudas, la más destacada de cuantas aparecen en la Red. En la *Internacional Microcuentista* podemos encontrar entrevistas a microrrelatistas de reconocido prestigio, agenda, noticias, una completa relación de concursos de relatos breves, recomendaciones de *blogs*, publicación de microrrelatos y, en definitiva, cuanta información relativa al mundo de la narración breve pueda interesar. En la misma línea se encuentra *Ficción Mínima*, capitaneada por dos críticos de la microficción: Violeta Rojo (Universidad Simón Bolívar, Venezuela) y Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México). También la revista peruana *El Plesiosaurio*, intenta hacerse un sitio en el panorama electrónico con sus secciones "El bolo alimenticio", (publicación de microrrelatos); "La muela", (artículos de crítica literaria relativa a la ficción breve) y "La garra", (reseñas de libros).

Sin embargo, el mayor esfuerzo crítico lo viene realizando la revista *El cuento en Red. Teoría de la ficción breve* que, desde 2000, se ha dedicado a divulgar las investigaciones de los críticos más relevantes del género, entre los que cabe citar a David Lagmanovich,

---

18. Raúl Brasca y Luis Chitarroni hacen uso de esta pintoresca denominación en su antología *Textículos bestiales: cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.

19. Contribución de Juan Pedro Aparicio.

20. Denominación aportada por José María Merino.

(recientemente fallecido), Lauro Zavala, Juan Armando Epple; Graciela Tomassini, Stella Maris Colombo, Violeta Rojo, Dolores Koch, Laura Pollastri, Javier Perucho o Raúl Brasca, entre otros.

En este sentido, es encomiable la labor de revistas que se presentan en Internet, aunque no difundan sus contenidos en la Red. Tal es el caso de *Quimera*, que fue dirigida por Fernando Valls, y ha publicado artículos sobre crítica literaria de autores como Irene Andres-Suárez, profesora de la Universidad de Neuchâtel y que, además de los monográficos publicados en 2002, se viene interesando por autores microrrelatistas como Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Andrés Neumann, Neus Rotger o Raúl Brasca. Otras revistas de prestigio internacional como la *Revista Interamericana de Bibliografía* (*RIB*) o *Ínsula*, se han hecho también eco de la expansión del género y han dedicado monográficos a su análisis. La *Revista Interamericana de Bibliografía* fue pionera en este sentido, ya que hace lo propio en el año 1996 y ha puesto a disposición de los internautas el contenido de los artículos de aquella edición, mientras que *Ínsula* espera hasta 2008 para publicar el estudio monográfico dirigido por Fernando Valls, "El microrrelato en España: tradición y presente" (nº 741)

2.3. *Concursos*

El concurso literario funciona como acicate imprescindible para el desarrollo de la narrativa breve, ya que promociona la escritura, la lectura y la publicación de antologías de ficción breve en la Red o en soporte tradicional. Junto al *blog*, constituye el motor más destacado de difusión del microrrelato y de descubrimiento de nuevos autores. En este sentido, Zavala[21] considera que "la actual popularidad del género se puede deber […] sin duda, a la creación del Concurso de Cuento Breve de la revista El Cuento", con lo que subraya la importante función de estos eventos.

La mayor parte de los concursos de microrrelatos se publican en la Red. Se suman a esta nueva pasión por lo breve organismos con-

21. Lauro Zavala, *op. cit.*, pág. 73.

vocantes de concursos como bibliotecas, librerías, editoriales, ayuntamientos, asociaciones, e incluso otras instituciones como Cadena Ser con sus "relatos en cadena", un clásico, con un premio de 6.000 euros o el Concurso de microrrelatos sobre abogados, convocado por el Consejo General de la Abogacía Española y la Mutualidad General de la Abogacía, que va ya por su tercera edición y que está dotado con un premio mensual de 500 euros y uno anual de 3.000.

2.4. *Congresos*

Además de la presencia en la Red, tanto de creaciones literarias microcuentistas como de reacciones teóricas y críticas, hemos de tomar nota del impacto del fenómeno en el ámbito universitario que se manifiesta a través de la organización de congresos. El más importante de todos ellos es el Congreso Internacional de Minificción, que nació en México, en 1998, de la mano de Lauro Zavala y que acaba de celebrar su VI edición en Colombia, en octubre de 2010. Juan Armando Epple convocó en Chile (Valparaíso) la tercera edición del Congreso, mientras que la quinta tuvo lugar en Argentina (Neuquén). En dos ocasiones ha tenido lugar en Europa. La primera de ellas, en España, gracias a Francisca Noguerol, destacada especialista en la materia, que organizó en 2002 el II Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Salamanca y coordinó el libro *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*[22], que compila las ponencias del congreso. Hubo que esperar hasta 2006 para que el evento volviera a Europa y se celebrara, esta vez, en Suiza (Neuchâtel), a cargo de Irene Andres-Suárez.

Lo más interesante, en este caso, es la posibilidad de seguimiento por Internet del último congreso, celebrado en 2010, a través de la página de la Internacional Microcuentista, con enlaces a vídeos, fotografías y resúmenes día a día de las distintas ponencias y eventos del mismo.

Por otro lado, cabe destacar la existencia de otras iniciativas como el XIX Congreso de literatura española contemporánea que, bajo el

22. Francisca Noguerol (coord.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.

título: “Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato”, reunió en Málaga, en 2008, a destacados especialistas y autores del género.

3. La democratización de la lectura. la democratización de la escritura. Nuevos cauces

En el caso de la narrativa breve, la influencia de Internet es determinante para crear nuevos modos de relación con la literatura. Como veremos, lectores, autores y críticos intercambian sus roles, gracias a la versatilidad de lo breve.

El fácil acceso a la Red, sumado a la satisfacción intensa e inmediata que proporciona la lectura del microrrelato ha sido capaz de ganar cada vez más adeptos entre los internautas, como queda demostrado por el elevado número de visitantes de las páginas dedicadas a la difusión del género. Así, se da un paso más hacia la democratización de la lectura, con lo que se hace extensivo a un público cada más amplio el acceso a la literatura. Además, las características específicas del género parecen hacerlo más idóneo para la divulgación literaria, como muestran propuestas tales como la del concurso “Santiago en 100 palabras”, cuyos textos ganadores fueron impresos en tarjetas postales y distribuidos entre los usuarios del metro de Santiago de Chile. No en el metro, pero sí en el autobús, fueron distribuidos hasta 500.000 ejemplares de relatos de escritores de renombre, inicialmente en Granada y después en otras ciudades andaluzas gracias a la colaboración de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Granada, la empresa de transportes ROBER, y la editorial Cuadernos del Vigía. De ahí surgió el concurso de narrativa breve con un premio de 1.500 euros y la edición del cuento ganador dentro de la colección *Relatos para leer en el autobús*. Por su parte, la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha editó en noviembre de 2010, la Antología “Artesanía Comprimida”, resultado del correspondiente concurso de microrrelatos.

Entre la gran variedad de acciones que relacionan el microrrelato con la promoción de la lectura y la literatura, citaremos, por último, la impresión de un microrrelato de Quim Monzó en imanes de ne-

vera que la multinacional Fnac llevó a cabo en 2010 para regalar sus clientes y celebrar así el 23 de abril.

En segundo lugar, el poder de atracción del género ha llevado a muchos lectores a convertirse en escritores. Asistimos a un proceso que calificaremos como "democratización de la escritura", propiciado por la Red, que no solo facilita el acceso a la lectura, sino también a la escritura. Prueba de ello es la enorme participación registrada en muchos de los concursos literarios de microcuentos. Pongamos como ejemplo el II Concurso de minificción "Santiago en 100 palabras" (2004) en el que participaron más de 10.000 autores. En este sentido, la proliferación del *blog* como vehículo de expresión literaria de la ficción breve obedece también a la aparición de una gran cantidad de nuevos autores y a la necesidad de transmitir sus creaciones artísticas al margen de los circuitos comerciales tradicionales, ya que las editoriales no terminan de apostar por el género, con la notable excepción de Thule, Menoscuarto, Hipálage, Páginas de Espuma, Cuadernos del Vigía o Nanoediciones. Además, la Red proporciona margen a la creatividad para salvar el obstáculo comercial con iniciativas como la de "Ediciones Efímeras", editorial dirigida por Santiago Eximeno que publica, en pdf, de forma gratuita y sin ánimo de lucro, novelas, novelas breves, microrrelatos, relatos ilustrados y libros de poesía.

Otras veces, las editoriales consiguen minimizar el riesgo empresarial a la vez que difunden obras de autores noveles. Tal es el caso de la editorial Hipálage que, en los últimos años, viene publicando una antología de microrrelatos seleccionados de entre las obras presentadas en su concurso de narrativa breve. Dada la brevedad de la minificción, el elevado número de autores que pueden participar en la antología, en torno a 300, asegura, de entrada, la venta de unos 1.000 ejemplares que los propios autores suelen adquirir para conservar o regalar. Cada vez son más los concursos que publican en papel antologías con las mejores obras presentadas, de modo que, aunque la expansión del microrrelato se opera desde Internet, es capaz de trascender sus límites, ya que su popularidad y formato le facilita el salto desde la virtualidad a la publicación en soporte tradicional.

Por último, el intercambio de roles no solo afecta al estatus del escritor y del lector, sino también al del crítico. Como ya vimos en el *blog Microrrelatos a peso*, el autor es también lector y crítico de microcuentos, ya que cada semana, selecciona el mejor de los publicados en los *blogs* asociados. Además, los *blogs* permiten la inserción de comentarios con lo que vehiculan la expresión crítica del lector.

Muy original, en este sentido es la propuesta que realizó el Centro de atención a discapacitados físicos de Leganés con su I Concurso de "Microcuentos de la Diversidad" 2010, ya que los escritores participantes debían convertirse en lectores de los trabajos presentados y, a su vez, en críticos, puesto que solo aquellos que hubieran presentado una obra tenían la posibilidad de leer y votar por el relato ganador.

ESCRIBIR/LEER: CONTEXTOS (RE)CREATIVOS EN LA ERA DIGITAL

Berta Rubio Faus
Hermeneia, Universitat de Barcelona

Puesto que la escritura no nos ha vuelto ignorantes como predicaba Sócrates[1], parece obvio pensar que tampoco el ordenador, y demás dispositivos digitales, vayan a volvernos analfabetos, a pesar de las prédicas alarmistas de muchos *tecnofóbicos*[2].

Es innegable que, como dice Jorge Urrutia, la aparición de distintos soportes de escritura y lectura, viene modificando, modifica y modificará, no solo la forma física de las literaturas, sino su esencia

1. Paradójicamente, gracias a la constancia escrita que, de los diálogos de Sócrates, dejó Platón, podemos conocer, hoy, el carácter ágrafo del maestro que citando el mito de Teut, inventor de la escritura, dice que esta no convertirá a los hombres en más sabios, sino en ignorantes con apariencia de sabios. Platón, *Fedro o de la belleza*, versión de Patricio de Azcárate, Madrid, 1871. http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02261.htm (consultado el 5/11/2010).

2. Si bien es verdad, como apunta Mercedes Álvarez Moreno, que "las voces en contra (de lo digital) no resuenan ya tan alto como antes, sí es cierto que [se percibe] un cierto rechazo implícito, encubierto en forma de "retraso" de las Humanidades respecto a las demás disciplinas" (Mercedes Álvarez Moreno, "Enseñar en la cibercultura: competencia digital, videojuegos, recursos abiertos y otras reflexiones", en *IV Congreso de la Cibersociedad. Crisis analógica, futuro digital*. http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/ensenar--en-la-cibercultura-competencia-digital-videojuegos-recursos-abiertos-y-otras-reflexiones/813/ (consultado el 5/11/2010).

misma[3]; de ello son testigo las variaciones que sufrió la literatura oral con el paso a la literatura escrita y, desde el advenimiento de esta, los distintos cambios que han ido en gran parte subyugados a los soportes de creación y distribución textuales:

> Una tablilla de barro escrita en caracteres cuneiformes no puede encerrar más que un número limitado de líneas. Los rollos de papiro obligan a dividir las obras en partes de longitud prevista. Cada entrega de una novela que a través de ellas se publique debe corresponderse con un capítulo y ocupar dieciséis páginas. [...] Y es que una obra literaria es primeramente un objeto y no un solo objeto lingüístico[4].

A pesar de la desazón que pueda provocar en los espíritus más románticos esta desmitificación de lo literario, las consideraciones de Urrutia dan cuenta de que muchos de los cambios fundamentales de la literatura han ido intrínsecamente ligados a cambios tecnológicos de los soportes literarios, algo que también se apunta en el artículo de *The Atlantic*, "10 reading revolutions before e-books"[5], en el que se ilustra como los cambios en las tecnologías de la literatura, no solo provocan cambios en la literatura misma sino también, a medio o largo plazo, cambios culturales en las sociedades que las generan y consumen.

Resulta evidente, pues, que son muchos los cambios en los soportes documentales que han afectado a la producción y recepción de los textos literarios (esto es, a las historias de las escrituras y las lecturas), por lo que se deduce, también, que los nuevos soportes digitales comportarán (como empiezan a comportar ya) cambios más que sustanciales en la literatura que conocemos. Sin embargo, podemos ver

---

3. Jorge Urrutia, "Tecnología de la literatura", en AA.VV., *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, págs. 451-457.

4. *Ibid*., pág. 454.

5. *The Atlantinc*, 25 de agosto de 2010. http://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/08/10-reading-revolutions-before-e-books/62004/ (consultado el 5/11/10).

cómo, a lo largo de los tiempos, esta "afectación", a pesar de lo que se haya pensado al principio de las distintas "revoluciones"[6], no ha sido hasta ahora negativa ni ha ido en detrimento del conocimiento, sino más bien al contrario, como se desprende de la evolución, al menos en el campo científico y de las letras, de nuestras sociedades[7].

… "Querida, vivimos en una época de cambios", dicen que susurró Adán a Eva al ser expulsados del Paraíso. Manteniéndonos en el diálogo alegórico, se desconoce, sin embargo, cuál fue la respuesta de Eva. ¿Se quedaría bloqueada ante la puerta del Edén negándose a emprender la aventura de lo desconocido (*ergo*, la aventura del conocimiento), o se lanzaría emocionada a la conquista del saber? El caso es que, desconfiados o atrevidos, fueron catapultados a un cambio del que, visto en perspectiva (y manteniendo el pacto de ficción), no cabe sino alegrarse; un poco como suelen suceder todos los cambios a los que nos vemos abocados[8]. Y es que la Historia

---

6. Como recuerda Octavio Kulesz: "En 1474, los copistas de Génova organizaron un boicot contra la imprenta, ese peligroso invento traído de Alemania. En un intento sin precedentes, el poderoso gremio solicitó la expulsión de los imprenteros. Pero el Senado intervino oportunamente para anular la acusación, reconociendo que la nueva técnica tenía un efecto positivo en la sociedad" ("El futuro digital del libro. ¿Ya nunca me verás como me vieras?", *Diario Perfil*, 29 de noviembre de 2009. http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0422/articulo.php?art=18385&ed=0422 (consultado el 5/11/2010).

7. Si hacemos caso a Daniel Cassany, "la invención de la escritura hace 3.000 años ensanchó las prestaciones del habla y supuso avances incuestionables en el devenir humano", por lo que, si "el advenimiento del entorno digital en el uso de la escritura está cambiando de manera profunda las prácticas comunicativas en los planos pragmático, discursivo y procesual", es difícil no imaginar que ello no vaya a tener interesantes efectos evolutivos. ("De lo analógico a lo digital. El futuro de la enseñanza de la composición", *Lectura y Vida. Revista latinoamericana de lectura*, Año XXI, 2, junio de 2000, págs 2-11.

8. "El cerebro muestra una gran capacidad de adaptación, mucho más rápida que la voluntad que revelan sus respectivos dueños. Un adagio de los científicos que trabajan sobre la inteligencia social dice que el ser humano se resiste a los cambios, pero que se adapta fácilmente a ellos. Lo que en principio nos cuesta, acaba por no resultarnos tan incómodo. Habrá generaciones que no necesiten tal adaptación porque tendrán el hábito desde siempre". José Antonio Vázquez , "Nuevos hábitos de lectura. Lectura en pantallas", en dosdoce.com http://www.dosdoce.com/articulo/opinion/3516/nuevos-habitos-de-lectura-lectura-en-pantallas/ (consultado el 5/11/10).

de la Humanidad y sus historias subyacentes (las de las culturas y, por consiguiente, las de las literaturas), son historias de cambios y transiciones continuas a menudo ligadas con evoluciones de carácter tecnológico que, *grosso modo*, nos han conducido a un mundo más diverso y plural, cognitivamente rico e interesante.

Dicho esto, ¿por qué nos asusta un cambio de soporte textual que parece apuntar a una mayor apertura del objeto literario, gracias a la facilidad de transmisión y a la multiplicidad de códigos que puede encerrar?

La historia de la literatura es y viene siendo una historia de alarmas: la creación y expansión de la escritura escandalizaba a algunos filósofos que veían con malos ojos el desprestigio de la memoria que el invento conllevaría, el paso del rollo al libro tuvo también sus detractores, la aparición de la imprenta encendió los ánimos de muchos y aún hoy hay autores que aseguran seguir escribiendo en sus viejas Olivetti porque en pantalla no es lo mismo (¡pues claro que no es lo mismo, es rematadamente más sencillo!).

Ante la más reciente de las controversias, la generada por la aparición de los *e-books*, nos preguntamos ¿el libro digital ha puesto la literatura en crisis? ¡Al contrario! Lo literario no había estado nunca tan de moda. En todo caso, lo que ha entrado en crisis han sido los cimientos de la industria literaria, no la literatura en sí misma.

La literatura, sencillamente, encuentra nuevas formas de expresión gracias a los nuevos soportes en los que puede producirse y transmitirse[9]. El tiempo dirá si estos soportes digitales van a desbancar al papel, aunque es cierto que, como apunta Bille Gates, "it is worth remembering that paper is only the latest in a long line of reading "technologies" that were made obsolete each time an improved solution emerged"[10].

---

9. Cómo hubiesen disfrutado Borges, Cocteau o Cortázar con un ordenador en las manos...

10. Bill Gates, "Beyond Gutenberg by Bill Gates", en *The World in 2000*, The Economist Group, 1999. http://www.microsoft.com/presspass/ofnote/11-19billg.mspx (consultado el 5/11/10).

Y es que: ¿afectaría negativamente a la literatura la desaparición del papel? ¿Dejó el *Cantar del Mío Cid* de ser poema cuando del oral quedó fijado a lo escrito –y por lo tanto quedó modificada su forma originalmente cambiante y su *performance*?– ¿La poesía deja de ser poesía porque entre en movimiento y se complemente y enriquezca, tanto a nivel estético como interpretativo, con sonidos e imágenes y/o manipulaciones que modifiquen/amplifiquen/re-creen el texto meramente lingüístico?

Lejos de aceptar que el libro digital pueda, realmente, dejar obsoleto al libro impreso, muchos son los que alegan que los soportes digitales y las aplicaciones que permiten (Internet, principalmente), conllevan un descenso de la lectura entre los jóvenes (a pesar de que las estadísticas indiquen lo contrario[11]), o la incapacitación para la concentración en textos no fragmentarios aunque la realidad es algo más compleja, como apunta José Antonio Vázquez[12]:

> Los nuevos hábitos traerán una nueva configuración del pensamiento que no tiene que ser necesariamente inferior. En las generaciones que han crecido con los ordenadores se han detectado mayores índices de alfabetización y una mayor capacidad para el razonamiento complejo. La lectura en Internet ha resultado ser una gimnasia cerebral en muchos aspectos neurológicos. […] "A pesar de" Internet, los índices de lectura infantil se han mantenido estables en estos diez años, incluso han aumentado.

Y es que los jóvenes leen, y mucho. Quizá más que nunca y mucho más de lo que nos podemos imaginar, lo que pasa es que leen "otras cosas", y bastante más allá del texto lingüístico.

---

11. El "índice de hábito lector más elevado se da entre los 14 y 24 años", como apunta Villar Areliano en el tríptico "¿Jóvenes y lectura? Algunos interrogantes sobre la lectura en la adolescencia". http://blog.leer.es/files/2010/09/jovenesylectura.pdf (consultado el 5/11/10).

12. José Antonio Vázquez , "Nuevos hábitos de lectura. Lectura en pantallas", en dosdoce.com (http://www.dosdoce.com/articulo/opinion/3516/nuevos-habitos-de-lectura-lectura-en-pantallas/ -consultado el 5/11/10)

Como se dice en "Comunicación Cultural"[13], haciendo una previsión de cómo será la lectura y el acceso al conocimiento dentro de 10 años:

> La alfabetización a través de las pantallas será evidente. La información se condensará en muchas partes pero en fragmentos pequeños; seremos, pues, menos pacientes pero localizaremos mejor la información que realmente necesitemos. […] Solo las generaciones de más edad seguirán quejándose de que los jóvenes no saben leer, a pesar de la evidencia de lo contrario: se va escribir y leer más que nunca. Y si se lee y escribe más que nunca no se corre peligro de analfabetismo. En 2020 va a crecer una sociedad multi-alfabetizada que puede comunicarse con facilidad a través de una variedad de medios, incluyendo el arte y la fotografía, animación, vídeo juegos y simulaciones, así como el texto y otros códigos, todo integrado, hipervinculado, un potencial reconocimiento explorativo que cambiará la naturaleza de la lectura e incluso de las argumentaciones. […] Los lectores leen más en pantallas de lo que sospechamos. Está teniendo lugar una rápida transformación de los hábitos de lectura y escritura en la sociedad. Son muchos los argumentos que llegan desde todo tipo de perfiles lectores como para negar o incluso temer estos cambios."

Como apuntábamos al principio de esta comunicación, no parece, pues, que los soportes digitales vayan a derivar en analfabetismo, sino al contrario, propiciaran un alfabetismo plural que no puede sino ser enriquecedor y cuyos efectos se harán notar en todos los campos[14].

---

13. *Rápida transformación de los hábitos de lectura y escritura*. (16/3/2010) http://www.comunicacion-cultural.com/2010/03/16/rapida-transformacion-de-los-habitos-de-lectura-y-escritura/ (consultado el 5/11/2010).

14. Aunque lo multimodal o multimedia no es característica exclusiva de lo digital (no hay más que pensar en las miniaturas de los manuscritos medievales o, actualmente, en los numerosos libros ilustrados dedicados, en su mayor parte, a la infancia), como apunta Aurora Cuevas: "La riqueza de lo digital sobrepasa una mera rivalidad con el libro. El soporte digital, combinado con las extraordinarias potencialidades del hipertexto, modifica y enriquece la lectura […]". (*Lectura, alfa-*

Después de este complejo pero prometedor panorama, es fácil aseverar que también la literatura se está modificando y que con ella cambian los roles que hasta el momento tenía cada uno de los actantes literarios quienes, ahora, deberán adaptarse a las nuevas reglas de juego. De todos ellos, los más implicados, como mínimo a nivel conceptual, en esta nueva literatura emergente son el lector y el autor.

El lector, como se ha visto, gracias a los dispositivos digitales tiene ante sí un texto multimodal y deberá saber leer los distintos lenguajes de las obras que se le presenten (de lo que se desprende que el autor, individual o colectivo, deberá, también, convertirse en autor multimodal e ir más allá del dominio lingüístico[15]) pero, más aún, el lector/usuario se convierte también en co-autor del producto (re-creador) pues, mayoritariamente, gracias al carácter hipertextual e interactivo que permiten los soportes digitales, él mismo configura su propio itinerario de lectura y, por lo tanto, es quien da forma definitiva a la obra.

Dicho de otro modo, como dice Jay David Bolter en su libro, *Writing Space*, la literatura electrónica reduce la distancia entre el autor y el lector, que se convierte él mismo en autor, y modifica la relación de ambos con el texto[16].

Ciertamente, la identificación del lector como co-autor o re-creador del texto no es exclusiva al hipertexto[17], sin embargo, es en el contexto digital que el autor queda desdibujado de un modo más explícito (más bien redefinido), ya sea porque deja de convertirse en el que impone el itinerario de lectura[18], ya sea porque la autoría es

---

betización en información y biblioteca escolar, Gijón, Trea, 2007. http://nuevasformasdelectura.wikispaces.com/file/view/conferencia_aurora_cuevas.pdf

15. " El trabajo del creador ya no se limita a las palabras, su conocimiento y uso de la tecnología es un factor esencial. Si para Aristóteles "el poeta es un imitador" y para Pessoa "el poeta es un fingidor", en la literatura electrónica el poeta es un programador". *La sombra del membrillo,* http://www.lasombradelmembrillo.com/litredjac2006.htm (consultado el 5/11/10).

16. Jay David Bolter, *Writing Spaces. Computers, Hypertext and the Remediation of Prin*t, Routledge, 2001.

17. La Estética de la Recepción data de mediados del ya siglo pasado.

18. Aunque puede hacer propuestas a modo "Manual del Usuario".

colectiva (dada la gran cantidad de medios que entran en juego), ya sea por las posibles particularidades de cada obra.

En todo caso, como apunta César Coll[19]:

> Desde el punto de vista del autor, los formatos hipertextuales e hipermedia abren el camino a formas de organización textual basadas en una lógica no lineal, abierta, relacional, que sustituye la lógica lineal y deductiva típica de los textos escritos en papel, y que permite la utilización de nuevos esquemas de argumentación y de construcción del sentido. Desde el punto de vista unidades textuales, y entre estas y los sonidos e imágenes, le concede un amplio margen de maniobra para recomponer el texto original –si es que aún puede hablarse en este caso de "un" texto original concebido como una unidad– y para construir significados no necesariamente previstos por el autor.

Ante este elenco de posibilidades que parecen ofrecer los soportes digitales para la creación y re-creación de la literatura por y para estos soportes, debemos preguntarnos cuál es el estado real de la cuestión, preguntarnos en qué momento de la evolución literaria en el marco de lo digital nos encontramos.

Como sucedió en tiempos de Gutenberg (aunque no podamos decir que nos encontremos aún en los inicios de lo que se viene llamado literatura digital[20], puesto que ha habido experimentaciones en el terreno literario desde los inicios mismos de la informática), los nuevos soportes se usan, mayoritariamente, igual como se utilizaban los hasta ahora conocidos, es decir que, por el momento, la mayoría de lectores que leen en soportes digitales leen, por lo general, textos digitalizados.

Cierto es, también, que la mayoría de productos de literatura digital, tanto a nivel de creación como de recepción, se mueven en

---

19. César Coll, "Lectura y alfabetismo en la sociedad de la información", *UOC Papers*, 1, septiembre de 2005. http://www.cerlalc.org/redplanes/secciones/biblioteca/nuevas_tecnologias_coll.pdf

20. Aunque sigue recibiendo múltiples nombres: webliteratura, e-literatura, literatura electrónica, etc., y que nosotros preferimos llamar *literatura total*, por la totalidad de medios y de actividad por parte del lector y el autor que se ponen en juego.

círculos académicos y salen tímidamente de ellos (muchas veces debido a lo cerrado de estos círculos, otras debido a lo complejo de las obras[21]), a pesar de la creciente presencia de la literatura digital en congresos, revistas y otros medios no especializados.

Hay, sin embargo, un sector en el que las cosas no funcionan exactamente del mismo modo, un sector en el que, tanto autores como lectores, parecen experimentar de un modo más espontáneo y natural: el de la literatura infantil.

Acostumbrados a obras de carácter más experimental y multimedia (ilustraciones, sonidos, libros con solapas, con distintos finales posibles, etc.) y amparados, quizás, en el desprestigio académico y literario de un género crucial para la formación de futuros lectores pero mal considerado como menor, los actores de la literatura infantil despuntan en el terreno digital, tanto a nivel de oferta como de acceso a ella[22], y son numerosas las páginas web de descargas de cuentos musicales, interactivos y multimodales que deben ser leídos/navegados/jugados en el ordenador, *iPad* o *smartphone*[23].

Parece que el mundo de la literatura infantil acepta de modo más natural experimentos y novedades, una experimentación que no se permite en la literatura para adultos, probablemente porque estos aún no están tan preparados para una lectura multimedia y ergódica como lo están sus hijos.

Cualquier lector o autor debe conocer a la perfección el lenguaje en el que lee o crea para que una obra llegue a buen fin; por lo tanto, autores y lectores (usuarios, re-creadores…) de literatura digital deben dominar distintos lenguajes para la creación, re-creación, interpretación y comprensión de las obras (el autor-programador,

---

21. Muchas veces son de un carácter tan ideológico o hay tal profusión de códigos que el lector, en general inmigrante digital, se ve desbordado por una obra en la que no consigue adentrarse de un modo que le sea familiar y llevadero.

22. Algo que no sucede en la literatura digital para un público más adulto que, si bien también numerosa, no termina de llegar a las masas por el intrincado acceso a ella.

23. Los cuentos infantiles interactivos disponibles en Apple Store, por ejemplo, se cuentan por centenas, mientras que las experiencias en literatura digital para adultos son muy escasas.

algunos más que el lector-recreador, se entiende). Puede que, debido a esta complejidad y a los prejuicios adquiridos ante lo que es o lo que debe ser literatura, los adultos de hoy nunca terminen de entender la literatura digital como tal, del mismo modo que Platón nunca concibió la escritura como una herramienta a favor del conocimiento. Pero los adultos de mañana son los niños que hoy crecen consultando vídeos de *Youtube* y leyendo/escuchando/jugando/navegando por cuentos interactivos en los *iPads* i *smartphones* de sus padres quienes, atónitos, solo se maravillan de poder llevar *El Quijote* digitalizado en el bolsillo de la chaqueta.

Estos niños de hoy serán, también, los autores y lectores adultos de mañana, los verdaderamente preparados para la creación y re-creación de productos literarios digitales, para quienes es posible que "escribir" en digital surja de un modo tremendamente natural, y para quienes leer distintos códigos al mismo tiempo no será un problema, ni al uso ni a nivel filosófico, pues, para ellos, leer significará leer activamente y con todos los sentidos.

Puede que sea nuestro deber, de los que somos ahora adultos y observamos todos estos cambios desde la incredulidad, la emoción y/o la desconfianza, sentar las bases de lo que debería ser la literatura digital, puede que no. En todo caso, ahora mismo, en nuestras manos está poder promocionar, desde la escuela y desde las editoriales, esas nuevas formas de leer y de escribir; en nuestras manos, dar las herramientas a los lectores para que sean suficientemente críticos con las literaturas que vienen y el futuro que las acompaña[24], y a los autores para que tengan los medios suficientes para ofrecer productos literarios de calidad que permitan sentar las bases de una nueva sociedad multidisciplinar, activa y crítica.

El futuro literario más inminente se escribe en ceros y unos. En nuestras manos está aprovechar positivamente el privilegio de ser testigos activos del cambio.

---

24. Según el psicólogo Howard Gardner, educar en el siglo XXI, tendría que significar el fomento de una mentalidad disciplinada, sintetizadora, creativa, respetuosa y ética, valores indispensables para la convivencia en la Sociedad de la Información.

EL COMENTARIO DE TEXTOS COMO MECANISMO EDUCATIVO EN LA ERA DIGITAL*

Vicent Salvador
Universitat Jaume I

La entrada en la era digital, con Internet como catalizador, constituye una fase diferente de la evolución histórica de la comunicación humana. Después de la revolución tecnológica que supuso la aparición de la escritura y de la segunda revolución propiciada por la imprenta, nuestra era alcanza un nuevo estadio de circulación de los saberes y de la palabra literaria con la aparición y difusión de Internet y otros medios tecnológicos novedosos. Los actos de cultura que son escribir y leer resultan modificados por las nuevas tecnologías en un grado considerable, como señala una abundante bibliografía que se ha ocupado del tema, y probablemente lo serán aún más en el futuro inmediato. Pero no vamos a jugar a profetas, sino que nos limitaremos a los cambios que ya se han producido y a los que se encuentran en ciernes ahora mismo.

Dicho sea todo ello desde la confianza en que los factores constitutivos de los actos humanos cambian mucho menos que las formas superficiales que adoptan los mecanismos sociales. Así lo formulaba hace años, en aforismo catalán que ahora traduzco, Joan Fuster: "Respiramos como en el paleolítico. No hemos progresado mucho,

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2010-18514.

por ese lado." A pesar de los avances tecnológicos que se aplican en situaciones extraordinarias, la humanidad, el vulgo municipal y espeso, en las situaciones habituales de la vida, sigue respirando como hace milenios. Y sobre todo: aún es conveniente enseñarles a respirar –pienso, por ejemplo, en las sesiones de terapia anti-estrés– de la manera más provechosa para el organismo.

Ahora bien, cualquiera que pretenda enseñar lengua y cultura a las nuevas generaciones de escolares habrá de tomar en consideración inexcusablemente las transformaciones en el uso del lenguaje producidas por la práctica del correo electrónico, del *chat* en sus distintas modalidades, del *sms* o del *e-book*. Podríamos decir que estos cambios en los medios de producción, recepción y gestión interactiva del discurso han *desestabilizado* profundamente las rutinas de la enseñanza/aprendizaje de los usos verbales y en especial de la escritura y de la lectura[1]. De una manera esquemática diremos que sus efectos pueden agruparse en estas tres principales categorías:

1. La *gestión de la linealidad* inherente al signo lingüístico, que se ve puesta en jaque por el *modus operandi* del hipertexto; aunque está claro que, paradójicamente, el discurso verbal no puede desprenderse de la linealidad.
2. Un incremento en la *autonomía del aprendizaje*, ya que los alumnos tienen a su disposición muchas fuentes de conocimiento lingüístico, literario y cultural, en la medida que se hace inmediato su acceso tecnológico a una vasta red de diccionarios y glosarios, traductores automáticos, enciclopedias, vídeos, corpus lingüísticos, ejercicios de aplicación o de autoevaluación, etc. Parte de este material es facilitado por el profesorado bajo el control de un aula virtual. Pero en muchos otros casos procederá de instancias externas (piénsese en el famoso "Rincón del vago", por ilustrarlo de alguna manera) o será el resultado de una navegación del alumno o la alumna

1. Para la incidencia de Internet en la transformación de la escritura periodística, ver Ramón Salaverría, *Redacción periodística en Internet*, Pamplona, EUNSA, 2005.

sin control alguno por parte de los docentes. Por otro lado, si ello afecta al estudiante individualmente considerado, también modifica la interacción del grupo y además amplía las relaciones en red con el exogrupo a través de todo tipo de salones virtuales. Como resultado de ello, la interacción grupal, que antes se limitaba esencialmente al aula y a los horarios escolares, se amplía y tiende a invadir el espacio del estudio individual. Estos son efectos fáciles de constatar, independientemente de cualquier consideración valorativa.

3. Internet facilita –y hace inobviable– la *multimodalidad* de los discursos, y además tiende a anclarlos en *atractores de comercialidad* que los seleccionan, los asocian y los articulan en un grado u otro alrededor de un eje de *merchandising*. Por lo que respecta al ámbito de la literatura juvenil, Jay Lemke[2], en el marco de lo que él llama los *traversals*, ha insistido en el caso de Harry Potter y sus versiones en distintas modalidades semióticas (novelas, películas, música, juegos, venta de objetos relacionados con una *marca* comercial...), en una traslación donde a menudo se resquebraja la coherencia de algunos personajes, en el ámbito de esta articulación multimodal dominada por la lógica de la comercialidad.

En esta nueva fase, pues, el profesorado –y en concreto el de literatura– no puede ignorar los cambios producidos, sino que debe tenerlos en cuenta como parte sustancial del *background* cultural de los alumnos y además aprovecharlos para ampliar su perspectiva y mejorar su metodología. El profesorado del siglo XXI dispone de todas las potencialidades del discurso electrónico, pero con ello no se anulan muchos de los factores que determinaban la lectura tradicional –en particular la literaria–, como por ejemplo, la necesidad de atención intensa hacia el texto que se debe interpretar, entendido como aparato dispuesto para la *construcción del sentido* por parte de los lectores; la actitud crítica ante las argumentaciones explícitas

2. "Multimodal genres and transmedia traversals", *Semiotica*, 173 (1-4) (2009), págs. 283-297.

y ante la ideología subyacente al discurso[3]; la capacidad de goce a partir de la percepción del juego verbal; o la disposición a educarse emocionalmente a través de la lectura literaria.

En el marco de esta consideración matizada de lo que es cambiante y lo que es permanente en los procesos de lectura, nuestra meta es contribuir a precisar los procedimientos mediante los cuales la lectura literaria puede convertirse en un objeto (parcialmente) *enseñable*, con incidencia en un método concreto que tiene larga historia en la enseñanza de la literatura española: el comentario intensivo de textos literarios breves. La estilística, la pragmática y la didáctica de la literatura han elaborado un instrumental útil para este propósito. La tecnología digital permite asimismo algunos avances estratégicos en el análisis de la semántica de los textos (consideración de frecuencias léxicas, perfil combinatorio de las palabras, localización de fuentes intertextuales verbales e icónicas, contextualización histórica…). Por otro lado, en *blogs* o en otras páginas de Internet encontramos copiosos materiales susceptibles de ser analizados y que, a su eventual interés literario, añaden muchas veces su rabiosa actualidad o el aroma de lo digital, que puede ser un aliciente inicial para los jóvenes. Sea como fuere, la utilización de la tecnología ha de estar al servicio de una educación eficaz en la lectura literaria, en los términos que se han insinuado más arriba[4].

Veamos ahora qué puede ofrecer, para el desarrollo de esa lectura analítica y formativa, una de las técnicas más difundidas en la enseñanza de la literatura española desde la irrupción en la metodología literaria, hace más de medio siglo, de un célebre libro que ha tenido una larguísima y fecunda vida editorial[5]. Por descontado, no haré ahora la crónica de la fortuna y las transformaciones de esa propuesta

---

3. Daniel Cassany, *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, Barcelona, Anagrama, 2006, cap. 4 ("Definir la criticidad").

4. Ver el trabajo del grupo POCIÓ (Poesia i Educació) sobre poesía castellana, catalana y universal: *viulapoesia.com*. Glòria Bordons *et al*., "Poesía en Internet: conocer, disfrutar y crear", [http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/Public/Poesia_Internet.pdf] (consultado 11/2010).

5. Fernando Lázaro y Evaristo Correa, *Cómo se comenta un texto literario*, Salamanca, Anaya, 1957.

metodológica a través de los años, desde la incidencia de la Poética y del postestructuralismo hasta la pragmática literaria y concretamente la llamada pragmaestilística[6].

En todo caso, habría que precisar que la aplicación didáctica de los sucesivos modelos de comentario analítico no siempre ha sido satisfactoria, ya que a menudo, como ocurre con las aplicaciones manualísticas de tantas teorías, podía devenir en una práctica de moda, un aprovechamiento superficial y disperso, escasamente integrado en un aparato analítico congruente y eficaz. Sobre todo ha sido nociva, a mi entender, la necesidad que experimentaban muchos profesores de practicar el ejercicio analítico como la proyección de una plantilla preconstruida y exhaustiva sobre el texto, en lugar de dejar hablar a este y a los aprendices de lectores que son los alumnos para seleccionar las líneas más provechosas de análisis en cada caso concreto. Otro inconveniente de los modelos de comentario, aunque en este caso ha ido paliándose con el tiempo, es el de su excesivo textualismo, que marginaba los factores contextuales, los histórico-culturales o los correspondientes a la recepción y la interacción de los textos con sus usuarios y con las *tradiciones discursivas* de las que aquellos partían y a las cuales contribuían. Dicho brevemente: a menudo la práctica didáctica del comentario se ciñe demasiado al texto y no acaba de dar el paso a un análisis *del discurso* propiamente dicho, entendido como proceso comunicativo contextualmente determinado.

Otro de los aspectos controvertidos del llamado comentario de textos es precisamente su reducción a unidades breves, a *microtextos* que suelen circunscribirse al poema, al ensayo –fragmentario por naturaleza–, al aforismo o, como mucho, a cuentos cortos. En este sentido, hay que decir que las tendencias minimalistas de los últimos años (micro-relatos, eslóganes, etc.) han facilitado la tarea del comentarista.

Naturalmente, se puede extraer de *La Celestina*, de *La Regenta* o de una comedia de Lope, un fragmento textual autónomo susceptible de ser rentabilizado por el analista y que además invite a la lectura

6. *Vid*. Vicent Salvador, "Virtualidades educativas del análisis textual", *Lenguaje y textos*, 30 (2009), págs. 19-33.

posterior de la obra entera. Y así conviene hacerlo, sin duda, para formar lectores. Pero la praxis del comentario de textos se ajusta con mucha mayor fluidez al análisis de textos breves y este parece ser un rasgo metodológico constitutivo.

De hecho, el análisis intensivo de un texto, en la línea de la metodología expuesta, no sería factible sin unos requisitos *perceptivos* muy elementales: la reducción del texto a una sola página o, en nuestros días, a un plano fijo en la pantalla del ordenador. Solo así el analista puede encararse con su objeto, focalizarlo como una percepción individualizada bajo la mirada total que permite aplicarle minuciosamente el microscopio y el escalpelo. Ello es garantía de una visión de conjunto, de una retención en la memoria operativa y, especialmente, de la viabilidad de reconstruir el sentido global del texto para su contemplación, después de haber realizado el correspondiente *despiece* analítico.

A fin de cuentas, si el comentario de textos ha de fomentar el placer de la lectura, los análisis practicados, aunque sean selectivos y no machaconamente exhaustivos, deberán regresar a la contemplación de la globalidad para dar vida al objeto diseccionado. Todo esto responde a un proceso que recorre varias etapas:

1. *Lectura* comprensiva, paciente, minuciosa y atenta del texto. Para la interpretación de este en los niveles lingüístico, literario e histórico-cultural, la nueva frontera abierta por Internet y en general las tecnologías actuales serán de utilidad indiscutible (comprensión léxica, rastreo de influencias y concomitancias temáticas, restitución del contexto histórico de la obra de donde el texto se ha extraído, etc.). No es una nadería –para los adolescentes actuales, acostumbrados a la fugacidad de las imágenes, la multimodalidad, el *zapping* y en general los procedimientos hipertexuales– estimular y educar esa capacidad de concentrar la atención en un objeto específico de base verbal[7]. Con ello se recupera la sensación de linealidad del discurso (el análisis ha de seguir el hilo de la secuencialidad) y al mismo tiempo

7. Francisco Yus habla de "la creciente desgana de los usuarios hacia la forma tradicional de procesamiento de la información en forma lineal y codificada solo como texto." (*Ciberpragmática 2.0*, Barcelona, Ariel, 2010, pág. 81).

se alcanza la fijación receptiva. En última instancia, se trataría de practicar las máximas que corresponden a un particular *elogio de la lentitud* e imbuir esa filosofía en los aprendices de lectores.

2. Otra fase del comentario consiste en la *selección y focalización* de algunos aspectos considerados esenciales en el texto: rasgos llamativos del estilo, estrategias expresivas, metáforas y otras figuras, despliegue del contenido temático, puntos de vista insinuados, ironías o paradojas, etc. E incluso intentar, sin ningún exceso de funambulismo preciosista, una síntesis temática útil para construir un sentido coherente. Para estas prácticas analíticas no hay ninguna receta ni hoja de ruta exhaustiva, sino un juego interpretativo y glosador a partir de las intuiciones más productivas y más placenteras para los analistas (profesor y alumnos, tomados estos individualmente o como grupo interactivo). Esta etapa ha de incorporar una *dimensión crítica* respecto a los valores estéticos e ideológicos. Los factores estilísticos, que tan a menudo se consideran superficiales, deben inscribirse en el marco de su operatividad respecto a la constitución de un género discursivo y a la expresión consciente o inconsciente de unas posturas ideológicas. En efecto, la reflexión sobre el estilo –a partir de las posibilidades de elección que una lengua ofrece para cada variable– ha de contribuir a identificar la configuración de cada género o subgénero discursivo, y poner de relieve la visión de las cosas que el texto presenta[8]. De todas formas, huelga decir que el desarrollo de esta fase tendrá que ajustarse a las capacidades reales de los alumnos en cada nivel educativo y en cada contexto escolar concreto, sin un exceso de pretensiones académicas.

3. La última fase debe restituir el *goce de la lectura*, acrecentado por los descubrimientos que el análisis ha debido producir en sus practicantes, y así mismo la destilación de una *postura valorativa* respecto al texto.

Otra cuestión que plantea el comentario es la selección de los textos en función de su mayor proximidad al *canon* de calidad o, en cambio, a los distritos *paraliterarios* de la cultura social –que tanto

8. *Vid.* Inés Signorini (ed.), *(Re)Discutir texto, gênero e discurso*, São Paulo, Parábola, 2008.

abundan, además, en el panorama de Internet y en la subcultura juvenil del alumnado. Por un lado, es evidente que los textos paraliterarios son a menudo motivadores y dóciles al análisis y a la crítica a causa de su tendencia al esquematismo y al epigonismo. Sin duda es útil buscar materiales de análisis en la canción, la publicidad, la novela negra, las autobiografías de personajes célebres... Además, estos materiales se prestan a menudo a aplicar las capacidades críticas de los nuevos analistas. En suma, se suele tratar de textos con alta rentabilidad metodológica en una primera etapa del aprendizaje analítico[9]. Sin embargo, hay un factor irrenunciable en todo intento de fomentar la lectura literaria: la tendencia a la originalidad estética que es constitutiva de la literatura y de las otras artes y que ha medirse a partir del examen de la evolución histórica de los movimientos, las propuestas culturales y los mecanismos estilísticos en el marco de los *campos culturales*[10].

Habrá que subrayar, pues, la importancia de esa vocación de originalidad que la literatura posee. Esa tensión innovadora que busca lo sorpresivo para ampliar el límite de *lo decible* es particularmente perceptible en la poesía, pero también en los demás géneros del discurso literario. Mostrarlo y comentarlo a la vista de un texto es seguramente una buena manera de ampliar la capacidad imaginativa del alumno.

Querría ahora, para finalizar el itinerario de estas reflexiones, exponer de manera sintética las funciones que a mi entender deberían cumplir los diversos planteamientos del comentario de textos/discursos en el ámbito de la educación literaria de los lectores:

1. El fomento de una capacidad de *concentración lectora*, atenta e intensa, hacia los textos comentados, que permitirá percibir los *recursos* de la lengua que se activan en el texto y los procedimientos expresivos y constructivos usados por su autor.

---

9. Los *blogs* literarios de autor no garantizan el nivel de calidad literaria pero generan una sensación de proximidad de los nuevos lectores con los autores actuales que recurren a este medio, y establecen así una interacción lector/autor (Giovanni Parodi *et al*., *Saber leer*, Madrid, Santillana, 2010, págs. 168-169).

10. **Pierre Bourdieu,** *Las Reglas del Arte,* Barcelona, Anagrama, 1995.

2. El doble movimiento de *ilustrar y al mismo tiempo retroalimentar* el conocimiento de la *historia de la literatura* (y, por extensión, de la cultura), poniendo en relación los datos explícitos del texto con la tradición literaria y los distintos contextos socio-históricos en los que esta se desarrolla.

3. La consideración de los textos como mecanismos dispuestos para la *construcción de sentidos coherentes* por parte de los lectores/analistas, que tendrán que aprender a interpretarlos después de examinarlos con un rigor académico ajustado a su nivel, y asimismo deberán saber ponderar la pertinencia de las opciones interpretativas personales (y consensuarla, cuando proceda, por medio de un planteamiento *intersubjetivo* en el seno del grupo presencial o virtual). En efecto, es decisivo el propósito de enseñar a controlar la producción de sentidos textuales, huyendo tanto de la simplicidad poco cultivada como de la *sobreinterpretación* subjetiva, y todo ello en el contexto cooperativo, interactivo que los nuevos medios facilitan, pero sin dimitir de la responsabilidad personal en la tarea[11].

4. La incentivación de una *actitud crítica*: una actitud que posibilite, más allá de la lectura ingenua y de la fascinación que legítimamente puede producir un texto artístico de calidad, el examen racional de las argumentaciones presentadas, del contexto socio-histórico donde el texto se inscribe y de las opciones ideológicas subyacentes o implícitas en el texto (ideologías de todo tipo, no solo la política). En este sentido, también la propia incidencia de las nuevas tecnologías debería ser desmitificada, mediante su situación en un contexto histórico: es útil recordar las interacciones de la literatura con otras artes (pintura, música, o el espectáculo artístico integral de la ópera), ciertos experimentos de las vanguardias como por ejemplo el caligrama, los juegos (paleo-)hipertextuales de obras como *Rayuela* y sus itinerarios de lectura alternativos, o la genial anticipación de la Red virtual que fue la Biblioteca de Babel imaginada por Borges. Convendría enseñar a discernir las consecuencias radicalmente innovadoras de las meramente super-

11. Umbero Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, CUP, 1997[2].

ficiales, aunque sin duda la gran mayoría de estas tendrá al menos una incidencia sociológica difícil de obviar.

5. El estímulo y la educación del *goce estético* ante las obras de arte verbal.

6. La disposición a *educar las propias emociones* a través de la lectura reflexiva de las obras literarias.

7. No se puede olvidar, finalmente, que el análisis textual a menudo dará lugar a la *producción de un texto escrito*, un metatexto que habrá que saber planificar y realizar. En este punto la lectura reflexiva del texto literario se convierte en ocasión y acicate para una nueva actividad de escritura, ahora de tipo académico.

LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA NARRATIVA DE LORENZO SILVA*

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca

Tal y como ha señalado José María Pozuelo Yvancos, Lorenzo Silva "ha sido siempre un escritor inquieto y avisado de cuanto se mueve a su alrededor"[1]. Semejante carácter le ha llevado a hacer de su relación con las nuevas tecnologías una de las constantes de su configuración pública como escritor y de su obra literaria, iniciada allá por el año 1995. No en vano, en una entrevista concedida en 2009 afirmaba el autor que

> en la literatura también hay que cambiar, igual que en la vida, [y] yo escribo novelas de forma muy diferente a hace tan solo seis años: antes lo hacía rodeado de mis cuadernos, apuntes, la enciclopedia, libros relacionados con el tema en cuestión… Ahora solo necesito el portátil y conexión a Internet[2].

---

* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto FFI2008-02810/FILO financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. José María Pozuelo Yvancos, "El santo oficio en *chat*", *ABCD. Las artes y las letras*, 888 (7-13 de febrero de 2009), pág. 12.

2. María Jesús Hernández, "La nueva novela de Lorenzo Silva traslada la Inquisición al siglo XXI", *elmundo.es* [edición digital de *El Mundo*], 20 de noviembre de 2008, http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/18/cultura/1227014863.html (consultado el 24/10/2010).

1. Página web

Silva fue uno de los primeros autores nacionales en contar con su propia página web[3] (http://www.lorenzo-silva.com). Creada a finales del año 2000, cuando el porcentaje de usuarios habituales de la Red no llegaba al 9% –hoy se sitúa por encima del 60%–, la página ha sufrido a lo largo de los años lógicos cambios de diseño en búsqueda de una mayor funcionalidad y comodidad, pero ha mantenido, con mínimas variaciones, la estructuración de contenidos con la que nació. Los objetivos con los que el autor concibió la página –"proporcionar, desinteresadamente y a todo aquel a quien le pueda resultar de alguna utilidad, una serie de informaciones acerca de lo que hasta ahora he escrito"[4]– son los que determinan la diversidad de materiales que el internauta puede encontrar: información biográfica y bibliográfica, repercusión de sus obras en la crítica especializada, opiniones sobre temas de actualidad, etc. Todos estos contenidos son ofrecidos de forma directa por el propio autor a los usuarios, demostrando con ello la capacidad de Internet para eliminar los intermediarios que acostumbran a regir las relaciones entre ambos y para dotar a Lorenzo Silva de una nueva identidad personal, configurada en los espacios virtuales y alejada de concreciones físicas[5].

Evidenciando que, como ha señalado Joaquín María Aguirre Romero, Internet ha alterado las reglas de producción y distribución de los libros[6], existe en la página web una sección –denominada "Zona desdinerizada"– en la que se ofrecen al lector diversos cuentos, artículos de opinión y ensayos –inéditos en algunos casos, publicados en

---

3. También fue uno de los primeros autores españoles en distribuir parte de su obra –el relato "Liberty City"– exclusivamente por la Red, a través del editor digital de *e-books* Badosa.

4. Lorenzo Silva, "Para qué esta página", http://www.lorenzo-silva.com (consultado el 22/10/2010).

5. *Cfr.* Kevin Robins, "El ciberespacio y el mundo en que vivimos", en Domingo Sánchez Mesa (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco-Libros, 2004, pág. 205.

6. *Cfr.* Joaquín Mª Aguirre Romero, "El fluido literario: Internet y la literatura", *Espéculo*. *Revista de Estudios Literarios*, 31, 2005, http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/fluido.html (consultado el 27/14/2010).

medios de comunicación en otros– de forma gratuita, obviando todos los condicionantes físicos, legales y económicos que rigen la distribución y adquisición de los libros. Al poner estos textos a disposición de cualquier usuario interesado, Silva libera al acto de lectura de los condicionamientos de los procesos de edición y distribución, supera la identificación entre libro y literatura que instauró la imprenta[7] y se arroga el control del derecho de autoría, dominado en la actualidad por la industria editorial, que "establece quién puede ser llamado 'autor' y qué tiene que hacer para ser calificado como tal"[8].

La página también facilita la interacción entre el autor y su público, al proporcionar una dirección de correo electrónico[9] y, hasta su cierre en 2007, un foro administrado por una admiradora de la obra de Silva, responsable también de la denominada "página de los lectores de Lorenzo Silva", inactiva en la actualidad. Otras formas a través de las que los lectores pueden entrar en contacto con el escritor son los comentarios a las entradas del *blog* que creó en 2008 y las conversaciones generadas por el servicio de *microblogging* de Twitter, del que es usuario desde septiembre de 2010. Excepto durante los meses de febrero y diciembre de 2008, en los que el *blog* estuvo inactivo, la tenacidad de Silva como *blogger* es notable, escribiendo regularmente entre cuatro y seis entradas mensuales en las que combina noticias sobre su trayectoria literaria y opiniones sobre temas de actualidad con reflexiones –escasas– sobre su vida personal. No en vano, en la entrada de presentación de su bitácora afirmaba el autor

> no querer caer en la tentación de anotar cualquier cosa: pensamientos, opiniones, recuerdos, en fin, todo eso que no suele importar más que al propio interesado, pero que a veces la vanidad

7. Recuérdese, en ese sentido, cómo teóricos como Alvin Kernan sostienen que "la imprenta hizo literalmente a la literatura" (Alvin Kernan, *La muerte de la literatura*, Caracas, Monte Ávila, 1997, pág. 146).

8. Joaquín Mª Aguirre Romero, "El fluido literario…" *op. cit*.

9. Al contrario de que lo sucede en las páginas de otros autores, el propio Silva se ocupa de atender el correo electrónico. Acostumbra a hacerlo con cierta rapidez: no suelen pasar más de dos semanas entre la recepción del mensaje y su respuesta.

nos hace creer que puede incumbir a otros, y entonces vamos y lo escribimos[10].

Semejantes palabras vertió al informar de la apertura de su cuenta en Twitter cuando señaló que no pensaba "retransmitir su vida paso a paso", sino dar al servicio de comunicación un uso "estrictamente profesional". De hecho, el periodo de mayor actividad del autor en Twitter ha coincidido con la celebración de la edición de 2010 del festival de novela policiaca GetafeNegro, que coordina junto a David Barba, de cuyo desarrollo ha ido dando cuenta a través de los mensajes de 140 caracteres con los que se actualizan las cuentas.

2. Interactividad

La capacidad de comunicación que permite Internet demuestra que uno de los retos a los que va a tener que enfrentarse la teoría literaria de la actualidad es el referido a la desaparición del carácter centrífugo como seña distintiva del proceso de comunicación literaria. En la tradición literaria escrita posterior a la creación de la imprenta los roles de emisor y receptor estaban fosilizados: no eran intercambiables y no tenían, por tanto, capacidad para interactuar. Gracias a las posibilidades comunicativas de la Red, escritores y público pueden estar en la actualidad en permanente contacto, permitiéndose así a los primeros conocer de primera mano las opiniones sobra su obra. La interactividad puede ser tal que incluso puede haber ocasiones en las que los lectores participen en la construcción del discurso literario y, ciñéndonos al caso de la narrativa y al del autor que nos ocupa, del universo ficcional, poniendo en entredicho así el carácter clausurado y la necesidad de ser reproducida de forma literal, características básicas de la comunicación literaria desde la distribución de los libros impresos. Semejante capacidad trasciende la concepción del lector como elemento activo en el proceso de configuración de sentido del

10. Lorenzo Silva, "Muy buenas", http://lorenzo-silva.blogspot.com (consultado el 1/11/2010).

texto que otorgaron teóricos como Ingarden e Iser[11], pues se basa en la responsabilidad individual y personal que cada uno de los receptores de un texto tiene en la toma de decisiones sobre su forma de penetrar en el mundo de ficción que este presenta, eligiendo qué líneas argumentales establecer y prescindiendo del orden lineal.

En el caso de Lorenzo Silva, han sido dos los proyectos narrativos creados tomando como base la colaboración de los lectores. El primero de ellos (*La isla del fin de la suerte*, 2001) fue compuesto gracias a la participación activa de los lectores, quienes, tras leer de forma sucesiva los capítulos en la página web del Círculo de Lectores, elegían un final entre las tres posibilidades que se les ofrecían[12]. De este modo, el desarrollo de la novela quedaba determinado por su decisión y no por la del autor, que, como tal y como reconoció, tuvo que "alterar radicalmente" su forma de escribir:

> Hube de sustituir el principio de necesidad por el principio de posibilidad. No me cabía afrontar la narración de la forma en que suelo, es decir, como si se tratara de una historia única e ineludible, sino justo al contrario: tuve que plantéarmela como una baraja de historias alternativas, entre las que otros iba a escoger impredeciblemente. El relato –y esa era su esencia– escapaba del férreo determinismo de la creación solitaria para exponerse al azar de la elección colectiva[13].

El desarrollo de la novela se gestó a lo largo de tres meses. Además de decidir con los votos la evolución de los acontecimientos del

---

11. *Cfr*. Roman Ingarden, *La comprehensión de la obra de arte literaria*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1998 y Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1978.

12. "Observaban el cuerpo desnudo, el agua ensangrentada. Mientras el taciturno y eficaz Alfonso lo atraía con una pértiga hacia la orilla, pude identificar el rostro, a pesar del balazo que le había desecho la frente.

Elige un final: a). Pobre Ignacio, ya no podría presidir el banco; b). Pobre Lucía, en la flor de la edad.; c). Pobre Mónica, no tenía buen aspecto" (Lorenzo Silva, *La isla del fin de la suerte*, Barcelona, Booket, 2002, pág. 44).

13. *Ibid*., 2002, pág. 7.

universo narrativo, los lectores pudieron discutir diversos aspectos de la obra –y también de las repercusiones de Internet en el proceso de creación literaria– en foros y entrevistas virtuales programadas para la ocasión por la página web del Círculo de Lectores. El valor interactivo de la experiencia –a la que Silva siempre se refirió como "juego"– fue incrementado con el envío de tres *e-mails* a los usuarios de la página en los que uno de los personajes de la novela les ofrecía diversas indicaciones sobre el mundo ficcional para orientar su toma de decisiones.

La segunda experiencia interactiva creada por Silva fue *Muerte en el reality show*. Con una estructura similar a *La isla del fin de la suerte* –basada en el modelo de "habitación cerrada" de la novela policiaca–, la novela se fue publicando por entregas en la revista *El semanal* durante el año 2003. Como en el caso anterior, "se sometió a la decisión de los lectores, a medida que iban avanzando los capítulos, una serie de opciones para hacer avanzar la narración"[14]. Así, determinaron la identidad del asesino, además de diversas características de varios de los personajes de la novela –decidieron, por ejemplo, que la jueza fuera una mujer y el inspector de policía un hombre.

Ahora bien, tal y como ha señalado Teresa Gómez Trueba[15], a pesar de su interactividad, los dos títulos pueden ser definidos como "utilizaciones superficiales y falsas" del hipertexto y de las aplicaciones de las nuevas tecnologías al proceso de creación literaria. Dado que las posibilidades que se les ofrecían a los lectores solo eran sugeridas y, por tanto, las que no eran elegidas no llegaban a materializarse, no puede decirse que *La isla del fin de la suerte* ni *Muerte en el reality show* sean consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías. Al contrario que las hiperficciones explorativas, que hacen única cada experiencia lectora al complementar el papel activo del público con la ruptura de la linealidad y al provocar, en definitiva, que "una novela encierre dentro de sí, de forma simultánea,

14. Lorenzo Silva, *Muerte en el reality show*, Madrid, Rey Lear, 2007, pág. 11.

15. Aunque las reflexiones de Gómez Trueba fueron inspiradas por la lectura de *La isla del fin de la suerte*, pueden ser aplicadas sin problemas a *Muerte en el reality show*.

muchas, infinitas, novelas"[16], las dos obras, a pesar de haber sido compuestas contando con la colaboración del público, terminan por presentarse ante él como libros tradicionales. Quien actualmente se adentra en los universos ficcionales de cualquiera de las dos novelas lo hace de forma pasiva, sin posibilidad alguna de decidir cómo hacer avanzar la narración.

3. Argumentos

Durante los últimos años, se ha generalizado en la narrativa la tendencia de utilizar el mundo de las tecnologías como referente temático, dando lugar así a obras que "incluyen de alguna manera en sus argumentos […] el protagonismo que las nuevas tecnologías tienen en la vida cotidiana"[17]. Aunque tradicionalmente esta presencia había estado vinculada a la ciencia–ficción –que tiene, de hecho, en el reflejo del desarrollo tecnológico una de sus principales características definitorias–, en la actualidad son muchas las novelas realistas que, en su afán de describir de forma fidedigna y coherente el mundo actual, incorporan a sus tramas elementos derivados de los avances técnicos y científicos.

En ese grupo de narraciones –al que pertenecen obras como *La piel del tambor*, de Arturo Pérez Reverte; *Muñecas tras el cristal*, de Pedro de Paz o *Sonría a cámara*, de Roberto Valencia– habrían de incluirse los textos que integran la saga protagonizada por los agentes de la Guardia Civil Bevilacqua y Chamorro, creada por Lorenzo Silva en el año 1998. Formada por las novelas *El lejano país de los estanques* (1998), *El alquimista impaciente* (2000), *La niebla y la doncella* (2002), *La reina sin espejo* (2005) y *La estrategia del agua* (2010) y por los cuentos "Un asunto rutinario", "Un asunto familiar", "Un asunto conyugal", "Un asunto vecinal" –recogidos en la compilación *Nadie vale más que otro. Cuatro asuntos de Be-*

16. Teresa Gómez Trueba, "Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 22, 2002, http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html (consultado el 27/10/2010).

17. *Ibid*.

vilacqua (2004)– y "547 amigos" –publicado en el verano de 2010 en los periódicos del grupo Vocento y actualmente disponible en la "Zona desdinerizada" de la web de Silva–[18], la serie puede adscribirse a la variante del género policiaco habitualmente conocida como "novela procedimental" o *police procedural*, caracterizada, *grosso modo*, por su estética realista, por el protagonismo de personajes que representan a miembros de las Fuerzas de Seguridad del Estado y por el empeño en mostrar las rutinas de trabajo empleadas por los cuerpos policiales en su lucha contra los delitos. Como su propio nombre indica, estas novelas muestran los procedimientos que se han de seguir para llevar a cabo una investigación por cauces oficiales y reflejan, en consecuencia, la cotidianeidad de la actividad policial[19]. Para ello, se recurre a una estética casi documental en la que se combina la descripción del trabajo burocrático y de oficina que han de llevar a cabo los agentes con la de las cada vez más sofisticadas técnicas criminológicas. Concepción Bados Ciria ha llegado a señalar que "la mayor aportación de las novelas de Silva es la puesta al día en los cambios, métodos y actuaciones del cuerpo policial en asuntos criminales y de delincuencia"[20]. De hecho, el propio autor ha afirmado que para poder escribir las novelas hubo de familiarizarse con las herramientas de que disponen los guardias civiles para investigar y esclarecer los delitos, "desde los tradicionales análisis de huellas y balísticos, hasta los perfiles genéticos, las herramientas informáticas, las tecnologías de vigilancia y seguimiento o los microscopios electrónicos"[21].

---

18. El personaje de Chamorro aparece también, de forma tangencial, en el relato "Dobles parejas", publicado en 2010 en la revista *Interviú*.

19. El subgénero procedimental no solo ha sido cultivado en la ficción literaria, sino también en la audiovisual, como demuestra el éxito que, desde *Canción triste de Hill Street*, han cosechados series televisivas como *The Wire*, *CSI* –a las que, por cierto, se alude en diversos pasajes de la saga protagonizada por Bevilacqua–, *Bones*, *24*, *The shield, El mentalista* o, en el caso español, *El comisario*.

20. Concepción Bados Ciria, "La novela policiaca española y el canon occidental", *1616*, vol. IX, 2006, pág. 151.

21. Lorenzo Silva, "Teoría (informal) de la novela benemérita", en Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca, Cervantes, 2006, pág. 92.

Aunque en sus novelas la resolución de los casos acostumbra a estar provocada por la intuición, la capacidad deductiva y el "singular conocimiento de la sociedad y de la psicología de los personas"[22], el uso de recursos tecnológicos acostumbra a tener un papel fundamental en el esclarecimiento de las investigaciones. A pesar de los prejuicios con los que en algunos pasajes de las novelas el protagonista se refiere a la ciega confianza que algunos parecen tener en la aplicación de los avances científicos y tecnológicos a las rutinas policiales[23] y de que señala el "tesón"[24] como la principal virtud que ha de tener un investigador, en todo momento reconoce que la aplicación de los avances científicos y tecnológicos suponen un "atajo gratificante"[25] para sus pesquisas. De hecho, su presencia es constante en todos los relatos y novelas de la serie a través de estudios de balística, obtención de huellas dactilares y pruebas de ADN, diseño informático de retratos-robot, registro de ordenadores y de móviles, investigación en las redes sociales, escuchas de conversaciones telefónicas, utilización de bases de datos digitalizadas y de buscadores de Internet…

Es en los dos últimos textos de la saga publicados –el relato "547 amigos" y la novela *La estrategia del agua*, ambos del año 2010– en los que se evidencia de forma más intensa la influencia de las nuevas tecnologías en la construcción de la trama argumental. En "547 amigos", Bevilacqua y Chamorro han de resolver un caso de asesinato: una chica de catorce años aparece estrangulada en un área de servicio de una autopista del centro de España. Siguiendo el *modus operandi* habitual, los dos agentes comienzan sus pesquisas intentando hacerse una idea lo más precisa posible de cómo era la fallecida y en qué contextos se

22. *Ibid*., pág. 96.

23. "Nuestra gente de criminalística ha levantado varias huellas dactilares de la bolsa de plástico, y una de neumático en la cuneta. Esto no es como en *CSI*, donde con eso ya van y pillan al malo, pero nos ayudará […]. Los de antes no tenían pruebas de ADN y se las apañaban", afirma el personaje en el desarrollo de uno los casos policiales que ha de afrontar (Lorenzo Silva, "Un asunto conyugal", en *Nadie vale más que otro*. *Cuatro asuntos de Bevilacqua*, Barcelona, Destino, 2004, págs. 170 y 188).

24. Lorenzo Silva, *El alquimista impaciente*, Barcelona, Destino, 2000, pág. 216.

25. Lorenzo Silva, "Un asunto conyugal", *op*. *cit*., pág. 188.

movía. Para ello, entrevistan a sus familiares y amigos y analizan su entorno doméstico, prestando atención tanto a los espacios físicos como a los virtuales. Revisando sus cuentas de correo, las conversaciones mantenidas a través de los programas de conversación instantánea –tanto escrita como oral–, su historial de navegación y, sobre todo, su actividad en las redes sociales, los dos agentes lograrán encontrar las pistas necesarias para resolver el crimen. El culpable, de hecho, termina por ser un hombre con el que la fallecida trabó relación a través de las redes sociales y con el que se había comunicado a través del correo electrónico, de los programas de mensajería instantánea y de diversos foros cuya identidad es conocida gracias al rastro de navegación que las direcciones de IP van dejando en la Red.

Lejos de limitarse a su vinculación con la investigación, la importancia de las nuevas tecnologías en el relato reside también en las continuas reflexiones de Bevilacqua sobre los peligros que las formas de comunicación y socialización derivadas del desarrollo de Internet pueden tener sobre los menores de edad. El narrador y protagonista del relato expone sus "reparos éticos ante el hecho de que [las empresas administradoras de las redes sociales] hicieran negocio con la inmadurez de chavales que no tenían ni siquiera capacidad legal para celebrar el contrato que suscribían con ellos a golpe de clic"[26], al tiempo que medita sobre los riesgos del anonimato de las relaciones que se producen a través de la Red y sobre el afán de exhibicionismo que parecen generar las redes sociales, concebidas como auténticos escaparates en los que mostrarse ante los demás:

> Los adolescentes eran muy generosos a la hora de exponerse en aquel espacio de dudosa privacidad, en el que más bien todo, desde el diseño gráfico hasta el sistema de cómputo de amigos, acicate de competencias y vanidades, invitaba al exhibicionismo más desenfrenado. Por mucho que me insistieran, no podía creer, sin ir más lejos, que Nerissa tuviera, de verdad, los 547 amigos que se acumulaban en su perfil[27].

26. Lorenzo Silva, "547 amigos", http://www.lorenzo-silva.com (consultado el 22/10/2010).

27. *Ibid*.

En *La estrategia del agua*, la influencia de las nuevas tecnologías no solo afecta al contenido de la narración, sino también a sus aspectos formales. Para encontrar pruebas que permitan incriminar a los culpables del asesinato de un hombre que ha sido violentamente asesinado en el ascensor de su casa, los agentes de la Guardia Civil intervienen, previa autorización judicial, los teléfonos móviles de los sospechosos para poder tener acceso a sus conversaciones. De este modo, utilizando la modalidad de estilo directo, las transcripciones de los mensajes de texto y las de los diálogos que se desarrollan a través de los teléfonos móviles se reproducen en la novela de una forma pretendidamente literal que no esconde, sin embargo, la intervención del narrador para aportar coherencia y aplicar normas de corrección lingüística. Para dotar de realismo y verosimilitud a la utilización de las técnicas de escucha y seguimiento de los dispositivos móviles –teléfonos y navegadores GPS–, Silva describe en algunos pasajes de la obra las rutinas de trabajo durante las escuchas –similares a las mostradas en la serie televisiva *The Wire*, de la que, por cierto, Bevilacqua confiesa ser seguidor durante la novela–, aportando datos sobre el funcionamiento del *hardware* y del *software* informático necesario tanto para llevarlas a cabo como para analizar su contenido.

4. Contenido y forma

Aunque, tal y como se ha ido apuntando, la influencia de las nuevas tecnologías es constante en la obra de Lorenzo Silva, la novela que mejor demuestra cómo el desarrollo de Internet está modificando los parámetros de la narrativa tradicional es *El blog del inquisidor* (2008). De hecho, según Paolo Fava, existe "una conexión lógica entre el libro y las nuevas tecnologías en tanto que está construido a base de retazos"[28], recreando así la discontinuidad que caracteriza la navegación en la Red. Hay también cierta voluntad de interactuar con el lector, a quien se apela en varias momentos de la obra a que

28. Paolo Fava, "*El blog del inquisidor*, de Lorenzo Silva", *Papel en blanco*, http://www.papelenblanco.com/novela/el-blog-del-inquisidor-de-lorenzo-silva (consultado el 2/11/2010).

consulte y busque diversas informaciones en la web[29] y a quien, en pleno proceso de promoción de la obra, se invitó a participar en un concurso convocado por el diario *El Mundo* consistente en imaginar el contenido de una conversación mantenida entre los dos personajes principales que no llega a especificarse en la novela. Como en los casos anteriores, la interactividad y el poder constructivo de los lectores no influyen para nada en el resultado final de la obra, aunque sí le confieren cierto carácter transnarrativo.

La estructura de la novela se asemeja a la de un *blog*[30], con lo que cada uno de los capítulos corresponde a las diversas entradas del diario digital –que, como tal, aparecen fechadas y con comentarios de quienes lo visitan. En ocasiones, el contenido de los *posts* incluye transcripciones de correos electrónicos, de programas de mensajería instantánea y de *chat*, resultados de buscadores de Internet, etc., de modo que la forma de la novela termina por asemejarse a la experiencia de un internauta, cuya lectura en la Red se basa la discontinuidad y la fragmentación textual. Así, a través de una diversidad discursiva que dota a la estructura de la novela de una apariencia de mosaico, se relata una historia que pretende esclarecer unos sucesos acaecidos en el siglo XVII, cuando unas monjas y su confesor fueron condenadas por herejía por el Tribunal de la Santa Inquisición.

No obstante, por encima de la resolución del caso, la intriga que sustenta la novela está relacionada con la identidad del Inquisidor, autor de uno de los diarios digitales a los que se hace referencia. De este modo, Silva reflexiona en la novela sobre el impacto de las nuevas tecnologías –y, en concreto, de las posibilidades de comunicación de la Red– sobre las relaciones humanas, meditando sobre la "extraña intimidad moderna que se da entre desconocidos separados solo por el palmo de una pantalla"[31].

---

29. "Me he sentido como Marcello Mastroianni en la escena final de *Le notti bianche*. Quien quiera saber por qué, la tiene en YouTube" (Loreno Silva, *El blog del inquisidor*, Barcelona, Destino, 2008, pág. 238).

30. Realmente, la presencia del *blog* es triple: el narrador escribe una bitácora digital en el que traduce el contenido de otro –el del personaje de Theresa– que, a su vez, está lleno de referencias a otro, escrito por el personaje del Inquisidor.

31. Paolo Fava, "*El blog*…".

5. A modo de conclusión

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, puede afirmarse que una de las constantes de la narrativa de la ingente y heterogénea producción de Lorenzo Silva es la preocupación por la evolución de las nuevas tecnologías. Aunque el autor aún no ha desarrollado las posibilidades del soporte digital –pues todos sus libros, aunque surgieran de iniciativas de interactividad con los lectores, han sido publicados en formatos tradicionales– para complementar los códigos textuales, romper con la unidireccionalidad de la trama y facilitar la cooperación lectora, puede detectarse en su novelística un interés por tantear las posibilidades expresivas que la Red puede aportar a la literatura y, sobre todo, por plasmar los cambios que el desarrollo de las nuevas tecnologías están provocando en las sociedades contemporáneas.

LA CRÍTICA INFINITA: ¿CÓMO ORIENTARSE CRÍTICAMENTE EN LA ERA VIRTUAL?

Carmen de Urioste Azcorra
Arizona State University

Entre las muchas características que pueden ser postuladas de la Red cabe mencionar indudablemente la de ser un espacio hipertextual que ha supuesto nuevas formas de desarrollo económicas, comerciales, identitarias, políticas o espectaculares, entre otras, además de ser principalmente un espacio democrático tanto para el consumo como para la producción de información y conocimiento[1]. En innumerables ocasiones se ha tratado de establecer mapas de este nuevo espacio cognitivo pero, dado su carácter virtual, sus "contornos son borrosos y sus centros son difícilmente localizables y discernibles"[2]. Dentro del doble territorio de producción/consumo de conocimiento propiciado por la Red, la cibercultura[3], la literatura

1. Para una discusión en profundidad de la relación democracia-Internet, véanse, entre otros, Diana Saco, *Cybering Democracy: Public Space and the Internet*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2002; Pierre Lévy, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace,* New York, Plenum Press, 1997.

Por otro lado, la Red caracterizada por el consumo de contenidos se puede identificar con un primer estadio de desarrollo de la misma, la Web 1.0, una red estática donde el usuario no podía interactuar con el contenido, mientras que su segundo estadio, la Web 2.0, se caracteriza principalmente por el consumo así como por la producción de información y contenidos.

2. Alejandro Piscitelli, *Internet, la imprenta del siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 2005, pág. 5.

3. El concepto de cibercultura ha sido desarrollado por numerosos críticos.

está experimentando rápidos cambios en sus diversos aspectos y funciones: creación, edición, difusión, adquisición y crítica. En este ensayo se investigarán las transformaciones producidas en la crítica literaria a partir de la normalización de Internet para uso académico y asimismo se analizarán cómo estos cambios han influido en la misma materia objeto de crítica, es decir, en el propio texto.

Para investigar los cambios en la crítica literaria, este ensayo se sitúa en el momento actual de desarrollo de la Red, es decir de la Web 2.0[4], sin realizar un análisis histórico de la evolución de la crítica desde la emergencia de la Red ni tampoco pretender ser totalizador por las razones que se mencionarán a continuación[5]. De manera general y en un intento de trazar unas directrices básicas de dicho progreso dentro del contexto de la crítica literaria, las transformaciones se pueden agrupar bajo dos rótulos elementales –accesibilidad y desterritorialización– que en ningún caso deberán considerarse como etiquetas excluyentes, ya que ambas tendencias compartirían tres características propias de los procesos tecnológicos: inmediatez, diversidad y finalmente, multiplicidad.

Al hablar de accesibilidad se hace referencia a la cualidad de ser accesible a través de bases de datos digitales, organizadas mediante un etiquetado de palabras clave. De esta manera, en tales bases de datos se pueden hacer búsquedas temáticas, de literaturas nacionales, de autores,

---

Entre ellos, se pueden citar: Lev Manovich, Pierre Lévy, Margaret Morse, David Lister, Jakub Macek, Arturo Escobar y Fred Forest. Una definición general de cibercultura es la recogida por el *American Heritage Dictionary* que entiende el término como "the culture arising from the use of computer networks, as for communication, entertainment, work, and business". "Cyberculture" en *American Heritage Dictionary of the English Language,* Boston, Houghton Mifflin, 2000[4].

4. Véase nota 1. Otro vocablo relativo es el de Library 2.0 que "reflects a transition within the library world in the way that services are delivered to users. The focus is on user-centered change and participation in the creation of content and community", en "Library 2.0", *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Library_2.0 (consultado 28/10/2010).

5. Según *Wikipedia*, el término Web 2.0 se refiere a "Web applications that facilitate interactive information sharing, interoperability, user-centered design, and collaboration on the World Wide Web", en "Web 2.0", *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Web_2.0 (consultado 28/10/2010).

de personajes, de críticos, etc. El etiquetado de contenidos es una de las principales características de la Web 2.0 que ayuda a los usuarios a encontrar los materiales que desea –en este caso libros o artículos–, no mediante una organización jerárquica establecida desde fuera por otra persona (taxonomía profesional pero impersonal), sino por medio de la posibilidad de realizar búsquedas anárquicas y personales dependiendo de las necesidades del propio usuario, la denominada *folksonomía* que "permite clasificar mediante etiquetas simples o *tags* asignadas por los usuarios tanto sitios Red en general como elementos de los mismos (vídeos, fotos, artículos, enlaces, temas…)"[6]. Asimismo la *folksonomía* ofrece al usuario un modo democrático tanto de identificar contenidos como de acceder a la información al incorporar sus propias necesidades terminológicas en la forma de indexación.

Como ejemplo de accesibilidad de la crítica literaria se puede citar la base de datos de la Modern Language Association, la *MLA International Bibliography*. Esta base de datos en su forma electrónica contiene "all the entries in the print issues from 1926 to the present"[7]. Este índice bibliográfico se imprimió hasta la edición del 2008, conviviendo con la versión en línea del mismo, introducida hacia la mitad de la década de los noventa. La *MLA International Bibliography* contiene unos dos millones de entradas y desde 2002 se actualiza con más de 66 mil entradas al año, incluyendo artículos aparecidos en revistas electrónicas. Algunas de las bases de datos relativas a la crítica literaria –como *WorldCat*, *Jstor* o *ProjectMuse*– son accesibles desde la Red sin ningún tipo de restricción para las referencias bibliográficas pero sí requieren ser miembro para acceder a los contenidos bien a través de una institución bien a través de un pago puntual individual. Por otro lado, otras bases de datos como la *International Medieval Bibliography Online* solo son accesibles a través de las bibliotecas o instituciones abonadas a ella[8].

---

6. Ismael Nafría, *Web 2.0. El usuario, el nuevo rey de Internet*, Barcelona, Gestión 2000, 2007, pág. 355.

7. www.mla.org/bib_electronic (consultado el 1/11/2010).

8. El 1 de noviembre de 2010 al realizar una búsqueda para la materia *Literature* en la biblioteca de Arizona State University se obtuvo el resultado de 74 bases de datos.

Ahora bien, una vez consultados los datos, el acceso real a los fondos –es decir, que el artículo o el libro buscado llegue a manos del usuario– depende de si el material buscado se encuentra en el fondo de la biblioteca de acceso, del pago previo por el servicio o del préstamo interbibliotecario. Cabe entonces afirmar que dicho material puede ser de acceso inmediato (en los dos primeros casos citados) o diferido (en el tercero). Cuando el documento resulta accesible de manera inmediata a través de un proceso tecnológico –en línea (HTML), en línea (descarga pdf), mensaje (pdf), teléfono, etc.– se puede decir que está desterritorializado mientras que si al material solamente puede accederse de manera diferida, debe ser calificado como no-accesible puro.

Para Pierre Lévy "una entidad 'desterritorializada' es virtual, capaz de generar varias manifestaciones concretas en diferentes momentos y lugares determinados, sin estar por ello unida ella misma a un lugar o a un tiempo particular"[9]. En otras palabras, un objeto desterritorializado tiene la característica de ser independiente de unas coordenadas espacio-temporales determinadas. Estas coordenadas espacio-temporales obstaculizaban el acceso al documento y, por el contrario, su desterritorialización produce una ubicuidad o plasmación en un momento y lugar requerido por el usuario bien sea debido a la compresión del tiempo-espacio (Harvey) bien al desanclaje (Giddens)[10]. En este sentido es necesario señalar que la digitalización de los fondos bibliotecarios posibilita la globalización[11] de los

9. Pierre Lévy, *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, México, Anthropos, 2007, pág. 33.

10. Véanse, David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrourtu Editores, 1998, y Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1999.

11. No existe una definición única de globalización. Para la Real Academia Española se trata de una "tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales", en *Diccionario de la RAE online,* buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=globalizaci%C3%B3n (consultado el 28/10/2010). Se podría investigar una definición más completa de dicho término con referencia a aspectos culturales y de conocimiento en los siguientes autores: David Christian, *Maps of Time. An Introduction to Big History*, Berkeley y Los Angeles, University of Cali-

mismos, debido precisamente a su desterritorialización[12]. Como el mismo Lévy apunta esta deslocalización/ desterritorialización de la información es solamente aparente ya que la misma "está evidentemente *físicamente situada* en alguna parte, en un soporte dado, pero está también *virtualmente presente en cada punto de la red donde se la pedirá*" (cursiva del autor)[13]. Como ejemplo de desterritorialización habría que señalar las bases de datos de las bibliotecas nacionales. En España, la Biblioteca Nacional –que tiene como función "reunir, catalogar y conservar los fondos bibliográficos producidos en cualquier lengua española u otro idioma, al servicio de la investigación, la cultura y la información"[14]–, da autorización para acceder a sus fondos en 1988, poniéndose su catálogo electrónico plenamente en funcionamiento en 1991. Con la generalización de la Internet como un servicio personal, la Red se ha convertido en una biblioteca universal donde se pueden consultar las bases de datos de fondos bibliotecarios a lo largo y ancho del mundo.

Por tanto, los procesos de desterritorialización y accesibilidad están íntimamente ligados, aunque no deben confundirse ni usarse como sinónimos: a través de la Red la información puede ser inmediatamente accesible solamente si está desterritorializada, es decir, virtual. La combinación de ambos procesos para conseguir información son cada día más frecuentes y, en consecuencia, cuando los materiales buscados no están desterrritorializados, se produce un cierto grado de frustración en el usuario. Un buen ejemplo de la combinación de ambos procesos sería la Biblioteca Virtual Miguel de

---

fornia Press, 2005; Anthony Giddens, *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*, London, Profile Books, 1999; y Marshall Mcluhan, *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 2002.

12. A esta biblioteca infinita y global –que hace coincidir el lugar donde reside el lector con el conocimiento universal– hace referencia Jorge Luis Borges en su cuento "La Biblioteca de Babel": "Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto" en Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 94.

13. Lévy, *op. cit.,* pág. 34.

14. www.bne.es/es/LaBNE/ (consultado el 8/11/2010).

Cervantes con sede en la Universidad de Alicante[15], la cual, fundada en 1999, tiene como objetivo "la difusión de la literatura y las letras hispanoamericanas en el mundo, y ofrece en la actualidad a través de la Red libre acceso a sus fondos, compuestos por miles de registros bibliográficos en diferentes modalidades (texto, imagen, vídeo, audio y formatos combinados)"[16]. En esta misma línea puede también citarse La Biblioteca Virtual Universal con sede en Argentina, basada en el Proyecto Crecer que tras ser inaugurado asimismo en 1999

> se propone digitalizar la mayor cantidad de libros de autores clásicos, privilegiando los de origen latinoamericano y español. El Proyecto Crecer está preparado para la población hispanoparlante, es decir, no solamente respecto de América Latina y España, sino también favoreciendo a comunidades de Estados Unidos de Norteamérica. Los resultados que se esperan lograr son la colocación en la red de Internet, de una serie de recursos educativos y culturales, hasta ahora inexistentes, a disposición de los interesados en forma totalmente gratuita[17].

Desde la declaración de objetivos de ambas bibliotecas se observa el carácter global en cuanto a difusión así como el carácter panhispánico en cuanto a contenidos, con términos tales como "letras hispanoamericanas del mundo", "población hispanoparlante", "localización en la Red", o "actualización a través de la Red". En esta misma línea de contenidos hispánicos se encuentra la Biblioteca Digital Hispánica –biblioteca virtual especializada– integrada en la Biblioteca Nacional de España

> que proporciona acceso libre y gratuito a miles de documentos digitalizados. La novedosa arquitectura tecnológica que la susten-

15. Además de la Universidad de Alicante, los patrocinadores de la biblioteca son el Banco Santander y la Fundación Marcelino Botín.

16. www.cervantesvirtual.com/informacion/bimicesa.jsp (consultado el 1/11/2010).

17. www.biblioteca.org.ar/proyecto.htm (consultado el 8/11/2010).

ta cumple estándares y protocolos internacionales, que facilitan la contribución activa en diversos proyectos digitales de la Unión Europea como Europeana, Tel-Plus, Enrich, Michael, Numeric y Arrow"[18].

Otras bibliotecas digitales –como por ejemplo Google Books (2006), Europeana (2008) y la Biblioteca Digital Mundial (BDM) (2009)– poseen una cobertura más amplia, abarcando otras literaturas nacionales. Partiendo del concepto de bibliotecas virtuales transnacionales, Europeana es un proyecto europeo de biblioteca virtual que "trata de ideas y de inspiración, con enlaces a 6 millones de objetos digitales: Imágenes […], textos […], sonido […], vídeos […]".[19] Con aspiraciones mundiales, como su propio nombre indica, es la BDM propiciada por la UNESCO que –en colaboración con la Biblioteca del Congreso de los EEUU– desea poner "a disposición en Internet, de manera gratuita y en formato multilingüe, importantes materiales fundamentales de culturas de todo el mundo"[20]. Por último, con un carácter comercial, Google Books "is a service from Google that searches the full text of books that Google has scanned, converted to text using optical character recognition, and stored in its digital database"[21].

A lo largo de estas páginas se han descrito algunos de los servicios digitales a los que tiene acceso el crítico literario, todos ellos, en la mayoría de los casos, caracterizados por la inmediatez, la diversidad y la multiplicidad. Por una parte, relacionado con la accesibilidad, al estar los artículos de crítica digitalizados y almacenados en formato pdf, el usuario puede acceder a ellos de manera inmediata, aunque la inmediatez no se refiere únicamente a esta característica

18. www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital/presentacion/ (consultado el 6/11/2010).

19. www.europeana.eu/portal/aboutus.html (consultado el 6/11/2010). España participa en el proyecto desde/con las instituciones: Biblioteca de Catalunya, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual de Andalucía, Xunta de Galicia, Biblioteca Valenciana, Ministerio de Cultura y Biblioteca Cervantes.

20. www.wdl.org/es/about/ (consultado el 7/11/2010).

21. en.wikipedia.org/wiki/Google_Books (consultado el 6/11/2010).

de acceso. Con este particular, se debe hablar de los buscadores generales o motores de búsqueda de palabras en la Red, es decir de los procedimientos informáticos que buscan "archivos almacenados en servidores Red gracias a su *spider* (o *web crawler*)"[22]. Entre los buscadores más populares se encuentra *Google* y su subproducto especializado para la investigación *Google Scholar/Académico*. La popularidad de este buscador, *Google*, hace que Vicente Luis Mora llegue a hablar de "generación Google" pues "en pocos años habrá una generación de personas cuyo conocimiento sobre el mundo no próximo se ha conseguido a través de los buscadores más conocidos, sobre todo Google".[23]

Dentro del tema de la crítica literaria, *Google Académico*

> permite buscar bibliografía especializada de una manera sencilla. Desde un solo sitio podrás realizar búsquedas en un gran número de disciplinas y fuentes como, por ejemplo, estudios revisados por especialistas, tesis, libros, resúmenes y artículos de fuentes como editoriales académicas, sociedades profesionales, depósitos de impresiones preliminares, universidades y otras organizaciones académicas. Google Académico te ayuda a encontrar el material más relevante dentro del mundo de la investigación académica[24].

Los buscadores han hecho que encontremos citas de libros a través de buscadores especializados como *Google Books*, servicio de indexación digital de textos impresos completos del que se habló líneas más arriba. Estos buscadores especializados diferencian los contenidos de la Red mostrando únicamente aquellos que se caracterizan por su credibilidad y dejando a un lado los contenido basura. Entre ellos se puede citar a *Search.com* que realiza la búsqueda solicitada en varios buscadores al mismo tiempo y los integra en una sola pantalla a través

---

22. es.wikipedia.org/wiki/Motor_de_b%C3%BAsqueda (consultado el 7/11/2010).

23. Vicente Luis Mora, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 13.

24. scholar.google.com/intl/es/scholar/about.html (consultado el 3/11/2010).

de un algoritmo. De este modo presenta la información más relevante en la primera pantalla mostrada al usuario. Además de *Google Académico*, de carácter general, entre los buscadores específicos de literatura se puede citar a *Noveles.com* que se define como

> una iniciativa de un pequeño grupo de personas unidos por su pasión por la literatura y por Internet. *Noveles.com* lleva en marcha más de cinco años, inicialmente como una editorial digital, y ahora reconvertidos en buscador de recursos para amantes de la literatura y en un 'repositorio' de clásicos de la literatura[25].

Para hablar de multiplicación es obligatorio tener en cuenta las posibilidades participativas e interactivas de la Web 2.0: la interacción facilita una comunicación eficaz entre la editorial, el escritor, los lectores (críticos *amateurs*) y los críticos (críticos especializados). En primer lugar la crítica se hace infinita con las páginas participativas de las editoriales en las redes sociales. Por ejemplo, en la red social *Facebook* se pueden encontrar siete páginas con el título genérico *Libros* donde los lectores pueden recomendar libros o hacer críticas de los mismos. Pero la oferta de información se multiplica con las páginas de las editoriales que cuelgan sus novedades y ofrecen al usuario de la Red la primicia de las primeras páginas de sus libros más recientes.

Asimismo la aparición de *blogs*[26] de crítica literaria y de comentarios de libros ha hecho posible que las opiniones "críticas" de los *blogueros* inunden la red y sirvan tanto para guiar como para confundir a cualquier lector que se acerque a los *blogs* con ánimo de conocimiento. El fenómeno participativo de los *blogs* ha creado una *blogosfera*.

---

25. www.noveles.com/quienes-somos.html (consultado el 3/11/2010).

26. *Blog*, conocido en español como bitácora, se define como "un sitio web periódicamente actualizado que recopila cronológicamente textos o artículos de uno o varios autores, apareciendo primero el más reciente, donde el autor conserva siempre la libertad de dejar publicado lo que crea pertinente", "Blog", *Wikipedia*, es.wikipedia.org/wiki/Blog (consultado el 8/11/2010).

término que incluye al conjunto de *blogs* en su totalidad y a la interconexión que hay entre los mismos […] A veces este término también hace referencia a una parte de los *blogs* que tienen una característica común como, por ejemplo el idioma en el que están escritos (la *blogosfera* hispana)"[27].

Entre los *blogs* más destacados en España se encuentra *La Esfera de los libros* del grupo empresarial Unidad Editorial[28] el cual lanza sus primeras novedades en el 2001 y que está dirigido

> al lector de hoy, con temas innovadores y autores de calidad, y que quiere estar siempre abierto a nuevas apuestas y tendencias. Nuestra prioridad fundamental es estimular la relación con los escritores y ponerlos en contacto con sus lectores a través de la mejor comunicación y distribución de las que seamos capaces[29].

Los *blogs* señalan el carácter democrático de la Red ya que a través de ellos toda persona conectada puede manifestar sus opiniones de manera abierta y gratuita. Por tanto, los *blogs* se instalan en la Red como foros libres de pensamiento, aunque naturalmente existen restricciones y los gestores de contenidos de las bitácoras "someten a todos sus *blogs* a un examen previo, cuyo contenido no es demasiado transparente para sus usuarios"[30], es decir, existe una censura de contenidos realizada por los administradores de las páginas de *blogs*. Entre los *blogs* más conocidos se pueden citar el que mantiene *El País*, *Papeles perdidos*

> cajón de sastre de la cultura y la creación, elaborado por el equipo que hace cada semana *Babelia*, la revista cultural de *El*

27. Mar Monsoriu Flor, *Diccionario Web 2.0. Todos los términos que se necesita conocer sobre las Redes y los Medios Sociales*, Creaciones Copyright, 2010, pág. 18.

28. Entre las publicaciones de esta empresa se encuentran *El Mundo*, *Marca* y *Expansión*, *Telva*, *La Aventura de la Historia*, *Conocer el Arte*, *Siete Leguas* y *Actualidad Económica*.

29. www.esferalibros.com/info/laesfera.html (consultado el 4/11/2010).

30. Mora, *op. cit.*, pág. 50.

País. Arte, literatura, música, arquitectura, artes escénicas y cine, recomendaciones de fin de semana, tendencias... Como dijo alguien sobre la cerveza de botella y la de barril, 'lo mismo, nomás que diferente'[31];

el premiado *blog* de Vicente Luis Mora titulado *Diario de lecturas* donde "se intenta una lectura crítica de literatura –y otras cosas– alternativa a la común: buscamos una crítica para el siglo 21 *en tiempo real*" (cursivas del autor)[32], *El boomeran(g), blog* literario en español, en donde se pueden encontrar distintos *blogs* desde *Moleskine literario* de Iván Thayis hasta el de Javier Rioyo, entre muchos otros.

Después de este recorrido incompleto por las herramientas de la crítica literaria en la Web 2.0, se podría intentar dar una respuesta a la pregunta que plantea el título de esta ponencia, ¿cómo orientarse en la era virtual? Esta es una pregunta compleja de difícil contestación en la que trabajan los especialistas sin llegar a ningún consenso[33]. Por tanto, se puede concluir que en un momento de accesibilidad y de desterritorialización del conocimiento cada lector debe construirse un espacio crítico a su medida que resuelva de forma satisfactoria sus preguntas inmediatas con el (re)conocimiento de su insuficiencia. De esta manera, de una forma perversa, se vuelve a la fragmentación y al individualismo.

31. blogs.elpais.com/papeles-perdidos/ (consultado el 7/11/2010).

32. *Diario de lecturas* fue galardonado con el Premio Revista de Letras al *Mejor blog nacional de crítica literaria*, vicenteluismora.blogspot.com/ (consultado el 7/11/2010).

33. Véase como ejemplo el Simposio virtual desarrollado entre el 15 de octubre de 2001 y marzo del 2002 "to investigating the impact of the Web on reading, writing and the diffusion of knowledge". El simposio se tituló Text-e y las ponencias del mismo pueden se consultadas en www.text-e.org/ (consultado el 8/11/2010).

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES

Presentación del Congreso, por *Salvador Montesa* 9
Del libro impreso a libro electrónico, por *Antonio A. Gómez Yebra* 13

PONENCIAS

La transformación de la sociedad lectora con el impacto tecnológico: el futuro lector, por *Joaquín Mª Aguirre Romero*... 19
Nuevos lectores, nuevos modos de lectura en la era digital, por *Laura Borràs Castanyer*..... 41
La tecnovela del siglo XXI: Internet como modelo inspirador de nuevas estructuras narrativas de la novela impresa, por *Teresa Gómez Trueba* 67
Nuevos espacios para la escritura digital, por *Antonio Rodríguez de las Heras*..... 101
Literatura *aumentada*. Intermedialidad/transmedialidad o el Viaje de Alicia a través de las pantallas, por *Domingo Sánchez-Mesa Martínez*..... 109

SESIÓN DE AUTORES

Historia de una novela multimedia. Del papel a la estructura abierta, por *Doménico Chiappe* 149
Sobre la poesía fluida, por *Eugenio Tiselli*..... 171
El arte de la novela y las nuevas tecnologías, por *Leonardo Valencia* 181

MESA REDONDA

Transformación de las tendencias lectoras ante la evolución de los soportes textuales, por *Raúl Cremades García*.. 199
El futuro del libro y la literatura, por *José Antonio Ruiz de la Torre* 211

COMUNICACIONES

Literatura digital para una nueva experiencia teatral, o en torno a la posibilidad del hipertexto dramático en la escena contemporánea española, por *Sergio Cabrerizo Romero* 217
Aportes de la digitalización hemerográfica a las compilaciones literarias: la poesía inicial de Ramón Pérez de Ayala, por *José Luis Campal Fernández* 229
Nuevos detectives digitales, por *Silviano Carrasco Yelmo*.. 249
E-tertulias, e-vanguardias, e-juglaría. La poesía que se aloja en las bitácoras españolas, por *Ana Lucía Cuquerella Jiménez-Díaz* 263
La construcción del nuevo canon: Internet y comunidades (literarias) de poder. (Última consulta 7/1/2011), por *Raúl Díaz Rosales*..... 279
¿Lectores o náufragos? Sumergirse en la obra digital, por *Oreto Doménech Masià* y *Sandra Hurtado Escobar* 293
Credulidad y pacto de ficción en la *blognovela*: nuevas relaciones autor-lector en la narrativa digital, por *Daniel Escandell Montiel* 307
Escritura creativa en las aulas virtuales, por *Pilar García Carcedo* 319

La imagen, el lenguaje formal y el lenguaje literario como formas de producción artística en los videojuegos, por *Joaquín Lameiro Tenreiro* 329
Autoficción y metaficción irónicas en la Red, por *Gonçal López-Pampló* 343
La *blogosfera* en el campo literario español. ¿Espacios en conflicto o vanguardia asimilada?, por *Mario Martín Gijón*... 355
Viaje al parnaso postfranquista: estadística y recepción de la novela española contemporánea a través de un *blog* literario, por *José María Matínez* y *Rubén Baldazo* 367
El lector itinerante: nuevos espacios, nuevos retos, por *Isabel Morales Sánchez* 387
Poesía e hipertextualidad: poéticas digitales en el ciber-espacio, por *David Antonio Muiño Barreiro*..... 403
La narrativa hiperbreve en la Red: nuevos lectores y nuevos escritores, por *Esther Nieto de Diezmas* y *José Luis Castellanos Segura* 413
Escribir/leer: contextos (re)creativos en la era digital, por *Berta Rubio Faus* 425
El comentario de textos como mecanismo educativo en la era digital, por *Vicent Salvador*..... 435
Las nuevas tecnologías en la narrativa de Lorenzo Silva, por *Javier Sánchez Zapatero*..... 445
La crítica infinita: ¿cómo orientarse críticamente en la era virtual?, por *Carmen Urioste Azcorra* 459