

# LITERATURA Y POSMODERNIDAD: SOBRE INTERACTIVIDAD Y ESCRITURA HIPERTEXTUAL

ALFREDO SALDAÑA  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Trabajar hasta hacer del lenguaje una casa en permanente construcción, amenazada por la ruina pero dispuesta a levantarse de nuevo contra viento y marea, un lugar abierto, sin puertas, paredes o vallas que limiten su extensión –su principio y su final–, un espacio en el que entender los actos comunicativos como flujos marcados por la deriva y el devenir constantes, un horizonte desde el que sea posible tanto hacer frente a la demolición como imaginar inéditas e inexploradas formas de existencia, un territorio al fin y al cabo que no actúe como enlace entre el sujeto y el mundo sino que represente el lugar en el que ambos se proyecten y encuentren, esos habrían de ser, a mi juicio, algunos de los objetivos que la escritura debería afrontar en este tiempo, la posmodernidad, una época que, como otras a lo largo de la historia, no ha dejado de cuestionar nuestros modos de representación lingüística de la realidad al tiempo que, en algunas de sus versiones, ha supuesto un cierto abandono del pensamiento crítico y utópico. Así, escuchar –o leer– ahí, en ese escenario, una palabra y entenderla en su manifestación simbólica ya no tanto como un particular ejercicio de poder o proyección de una determinada identidad sino como una oportunidad para poner en entredicho nuestros valores y de ese modo refundar el mundo, como una señal inequívoca de pérdida, una invitación hacia el desvanecimiento. En estas condiciones, Paul Virilio interpretó en *Estética de la desaparición* la configuración de un horizonte virtual como la emergencia de “otro mundo” en el que la realidad deja paso

definitivamente a la ficción, generando relatos, discursos e inéditas coordenadas de tiempo y espacio que acaban modificando nuestra percepción y representación de lo real.

El extraordinario desarrollo tecnológico que hemos conocido en estas últimas décadas ha propiciado que el horizonte virtual que se anunciaba como un prometedor y sugerente paraíso haya acabado convirtiéndose para muchos sujetos en un lugar amenazado por la incertidumbre, cuando no en una especie de maldición, el único escenario vital posible, un teatro de operaciones que presenta elementos característicos de una prisión y en el que los sujetos tienen algo de creaciones virtuales, entes programados por ordenador, como ocurría, por ejemplo, en las diferentes entregas de *Matrix*. En tiempos marcados por la virtualidad, el simulacro y la apariencia, este desarrollo –basado, como señalara Baudrillard, en el paso de lo táctil a lo digital– ha permitido que la vida quede en muchas ocasiones en suspenso, desconectada de la realidad, abandonada a los latidos electrónicos de una computadora (pierdo la conexión del ordenador con Internet o se me agota la batería del teléfono móvil y parece que con ello se me escapa la vida).

De este modo, y aunque las relaciones entre la cultura y la tecnología han sido siempre muy estrechas, asistimos a un escenario en el que los adelantos tecnológicos provocan transformaciones sociales y (est)éticas que implican cuestiones políticas relacionadas con el poder y las instituciones que lo detentan. George P. Landow (2009), como muchos otros historiadores y teóricos de la cultura, defiende de una manera un tanto ingenua la idea de que el saber puesto en circulación a través de esta multitud de autopistas de la información provoca una creciente democratización del poder, siendo así que, aparentemente, el saber de uno deja de ser un privilegio para convertirse en el saber de muchos. Pero la historia nos ha enseñado que este principio se ha traicionado de manera reiterada a favor de los intereses comerciales, culturales y políticos de unos pocos. Es cierto que todos estos adelantos tecnológicos han provocado un aumento en el trasvase de información por vías electrónicas (correo electrónico, videoconferencia, servicio de mensajes cortos, telefonía móvil, blogosfera y sitios *web* con fines supuestamente sociales como *Facebook*, *Twitter*, *LinkedIn*, etc.) pero está por ver que ese hecho se traduzca en un incremento del diálogo, la comunicación, el conocimiento y el espíritu crítico.

Es indudable que esos avances han modificado muchos hábitos y

usos relacionados con la literariedad y el sistema literario, la crítica textual y los mecanismos de catalogación de las obras, la edición, la didáctica y la teoría literarias, todo ello en un escenario en el que elementos inherentes a la elaboración, circulación, distribución, recepción e interpretación de los textos literarios han debido reconsiderarse a la luz de la nueva situación y en el que se han visto implicados aspectos históricos, teóricos y estéticos. La literatura, que duda cabe, ha ido adaptándose a estas inéditas situaciones en las que la práctica (la creación literaria) no siempre ha precedido al pensamiento literario; en todo caso, en estas últimas décadas hemos asistido al desarrollo de la *ciberteoría literaria* y el *hipertexto informático* como dos campos del saber profundamente entrelazados. En estas condiciones, es indudable que el futuro nos traerá –en algunos casos, nos ha traído ya– nuevas construcciones literarias, artefactos que responderán más a la idea de procesos textuales en permanente elaboración que a la de obra perfecta y acabada.

En este contexto –y al abrigo de estos avances tecnológicos–, las nociones tradicionales de “autor”, “libro” y “lector” –resultado de costumbres e inercias culturales y tecnologías de la información arraigadas a lo largo del tiempo– han sido objeto de nuevas lecturas e interpretaciones que superan el ámbito de lo literario, alcanzan planteamientos filosóficos, científicos, políticos, económicos y morales y conectan con las debatidas y complejas cuestiones de la muerte del sujeto y la delimitación del discurso; hoy, junto a esas nociones un tanto ya desgastadas se habla con frecuencia en la crítica cultural de “texto”, “discurso”, “agente de producción artística” (sin que ese agente tenga que asociarse necesaria y exclusivamente con el autor en su acepción tradicional); por otra parte, con la apertura y democratización de los textos y la posibilidad de múltiples trayectos de lectura, “la conexión electrónica reconfigura nuestra experiencia del autor y de la propiedad intelectual, y ello promete afectar a su vez a nuestras nociones de *autor* (y de autoridad)” (Landow, 2009: 75), y, podría añadirse, no solo a ellas sino también a los límites entre los escritores y los lectores y entre unos textos y otros.

El modelo pragmático autor-obra-lector –tal como lo hemos conocido hasta hace no demasiado tiempo– se muestra sensiblemente insuficiente para explicar la mecánica de muchos procesos artísticos; el lenguaje literario –es un tópico recordarlo– no refiere el mundo de manera fiable, unívoca y transparente, y la voz y la conciencia del autor (esos lugares que hasta hace no mucho tiempo acogían la *autoría*

y la *autoridad* sobre el texto) han dejado de ser esas instancias seguras, estables, coherentes y unificadoras de sentido que probablemente fueron en el pasado. De hecho, las estrategias hipertextuales han ahondado en la erosión que cierta crítica posestructuralista había practicado ya sobre la categoría del autor, puesto que

el hipertexto implica un lector más activo, uno que no solo selecciona su recorrido de lectura, sino que tiene la oportunidad de leer como un escritor; es decir, en cualquier momento, la persona que lee puede asumir la función de autor y añadir enlaces u otros textos al que está leyendo (Landow, 2009: 118).

Por añadidura, esos enlaces acaban con el aislamiento físico del texto individual que se elabora con la tecnología de la imprenta y sitúan el texto que estamos leyendo en el centro de un universo textual, un centro –en el caso del hipertexto, recordémoslo– que es siempre provisional, temporal y variable, un centro, en otras palabras, que ocupa esa posición solo en el momento de la lectura y que la pierde cuando enlazamos con otro texto. Así es como ese lugar ocupado por el lector de hipertextos se asemejaría –mucho más que a un punto de llegada, una estación término– a una “estación de trabajo” (Landow, 2009) desde la que reconducir, reorientar e incluso reescribir el texto.

Como una vuelta de tuerca más del concepto de intertextualidad y a rebufo del eco que dejaron las teorías sobre la muerte del autor (Barthes, Foucault, etc.), las prácticas artísticas digitales abandonan una producción *ex nihilo* para desarrollar procesos en los que se recolocan elementos ya existentes en la red, procesos que responden a estrategias de mezcla, fragmentación y reordenación y en los que el autor, lejos de desaparecer, se ha diseminado multiplicándose a veces de forma considerable en las figuras de los lectores que toman al asalto el dominio textual alterando su composición, montaje y disposición formal. Para alguien como Roger Chartier (2001), que ha estudiado a fondo las relaciones entre la escritura y la cultura en la historia moderna occidental, las implicaciones del universo textual electrónico afectan tanto a la producción como a la reproducción de textos, los soportes de escritura y los hábitos de lectura; el texto electrónico responde a una nueva idea de contexto, demanda renovadas estrategias de construcción de sentido al sustituir la continuidad de los textos incluidos en un mismo volumen por la incierta y no prefijada discontinuidad del escenario digital. Podría

señalarse algo así como que hemos pasado de un universo cultural en el que los itinerarios de escritura y lectura estaban previamente señalizados a otro en que el internauta no solo se encuentra en situación de escoger entre varios posibles sino también de modificarlos con su propia intervención; el ciberespacio propone así una nueva pragmática tanto de la producción como de la circulación literarias.

Antes incluso de que los avances tecnológicos transformaran radicalmente en estas últimas décadas nuestros hábitos comunicativos (y con ellos también nuestros modelos sociales), algunos trabajos de Roland Barthes (*S/Z*) y Michel Foucault (*La arqueología del saber*) ya describieron la textualidad como un escenario abierto, inacabado y recorrido por múltiples trayectos en el que el lector –sin dejar de ser un consumidor de texto– podía convertirse, como afirmara Barthes, en un productor del mismo. Por otra parte, la implantación del modelo hipertextual de escritura ha modificado sensiblemente nuestros hábitos lectores y, al tratarse muchas veces de productos híbridos (en los que no dejan de intervenir, junto a la palabra escrita, imágenes y sonidos), parece evidente que los modelos retóricos y teóricos interpretativos basados en la linealidad y la coherencia discursivas han perdido la *autoridad* que pudieron alcanzar en el pasado; el *hipertexto*, tal como George P. Landow (2009) recuerda, contiene la posibilidad de conectar un texto verbal tanto con otro texto de su misma especie como con imágenes, mapas, diagramas y sonidos; en este sentido, el término *hipermedia* amplía el alcance del hipertexto al incluir animaciones y diversas formas de información, visuales y sonoras. Dada esa situación, Landow utiliza indistintamente ambos términos, hipermedia e hipertexto, y augura al libro como objeto físico un futuro nada prometedor en la investigación humanística, algo que ya había entrevisto Jacques Derrida en *De la gramatología* al percibir en la muerte del libro impreso una cierta muerte del discurso, una transformación en la historia de la escritura o, sin más, en la historia *como* escritura. En todo caso, estas nuevas prácticas textuales que hacen uso de tecnologías digitales demandan un nuevo estatuto artístico, teórico e identitario en el ámbito de las producciones culturales propias del siglo XXI.

La literatura digital –en lo que tiene de actividad hipertextual– se ha desarrollado como una forma de creación colectiva, interactiva, discontinua, no lineal. La muerte del autor (como la muerte del sujeto, la muerte del padre o la muerte de Dios, sintagmas que aluden a un

mismo concepto de disolución, ausencia o pérdida del referente), la idea del fin del individualismo como tal y la sospecha de que la noción de identidad personal es enormemente quebradiza son aspectos centrales del pensamiento contemporáneo que han puesto en tela de juicio tanto las teorías elaboradas alrededor de la noción de impersonalidad como la propia literatura combinatoria, interactiva y sometida a los procedimientos de azar (la practicada, por ejemplo, por el *Ouvroir de Littérature Potentielle*), aspectos de los que se ocupa Fredric Jameson (1986) y en cuyo tratamiento en la posmodernidad distingue dos posiciones diferenciadas: una, de corte historicista, consciente de la existencia y desaparición, respectivamente, del individualismo y los sujetos individuales en las sociedades capitalistas clásicas y en las sociedades capitalistas avanzadas, y otra, de filiación posestructuralista, partidaria de la idea de que ese individualismo y esos sujetos son solo restos del pasado, relatos, mitos que en rigor jamás han tenido una existencia real. En cualquier caso, el fin de la idea de ese sujeto como un elemento central de la producción estética supone, en opinión de Jameson (1991: 39), “el fin de las psicopatologías de este yo, o lo que he estado denominando hasta ahora el ocaso de los afectos”. Esta muerte del autor –de la que tanto y tan superficialmente se ha hablado en estas últimas décadas– no supone una decapitación de la autoría del texto sino, en todo caso, una reformulación de la misma impulsada por la teoría, no implica que los productos culturales de la posmodernidad se presenten desprovistos de afectos, emociones o sentimientos, sino más bien que tales intensidades aparecen desligadas de un sujeto individual y concreto y requieren, por esta razón, interpretaciones diferentes a las ensayadas hasta ahora, desvinculadas en cualquier caso de una psicopatología particular.

Por su parte, Pauline Marie Rosenau (1992), en la línea de Leslie Fiedler, Susan Sontag y otros teóricos de la posmodernidad del primer momento, percibe el surgimiento de un nuevo individuo histórico, la aparición de un sujeto renovado. En la actualidad, el artista, como autor de una obra, es quien firma, quien estampa su nombre sobre ella para declararla parte de su propiedad y aceptar la responsabilidad social de su autoría, de su creación, y ello a pesar de que Freud, el psicoanálisis y la psicocrítica nos han enseñado que la intención y la voluntad del sujeto creador –el autor– no gobiernan de un modo absoluto el proceso de creación artística (la intención como categoría crítica ya fue desautorizada a mediados del siglo pasado por los *new*

*critics* –“The Intentional Fallacy”, de Wimsatt y Beardsley–, quienes defendieron que la comprensión de la intención del autor –algo a menudo inconsciente, irrecuperable y desconocido por los propios autores– es irrelevante para la interpretación de los textos, no garantiza –por decirlo de una manera más suave– un adecuado entendimiento de los mismos).

La escritura hipertextual ha supuesto, en todo caso, un cuestionamiento radical de la voz *autoritaria* del autor como lugar desde el que ejercer un control absoluto sobre el texto. Como ha señalado Landow (2009), el hipertexto supone un intenso entrelazamiento –una estrecha convergencia– de las funciones del escritor y del lector. Frente al desinflamiento de la noción tradicional de autor y la ya aludida apertura del texto, frente a la deconstrucción de la idea clásica de sujeto entendido como una entidad autónoma, racional, dueña de sí misma y responsable de su particular proyecto vital, es notorio en la posmodernidad el surgimiento histórico de un sujeto que responde a estas nuevas formas de creatividad artística, y una de las singularidades de esas situaciones se encuentra en lo que conocemos con el nombre de “interactividad”, un fenómeno que ha impulsado los mecanismos de participación, ha ensanchado el concepto de autoría y ha entendido la obra artística como un proceso en marcha, abierto, un trabajo en construcción que, además, permite la colaboración en un mismo proyecto de artistas espacialmente alejados entre sí; la interactividad, propia de todos los sistemas hipertextuales, ha provocado la aparición de unas nuevas nociones de autoría, derechos de autor y originalidad sensiblemente diferentes de las que conocíamos hasta ahora, vinculadas a la tecnología de la imprenta. Trabajos de Barthes, Foucault, Derrida, Lyotard y otros pensadores de estas últimas décadas han insistido en la conveniencia de redefinir la figura del autor como una manifestación textual más, en la necesidad de ver la personalidad del autor como una red descentrada e intertextual de códigos que acaba desvaneciéndose en otra red textual asimismo carente de centro, una red en la que la autonomía del texto –y con ella la idea de autoría única– no dejan de diluirse.

De esta manera, hay indicios que apuntan hacia un desgaste de la noción de literatura como escritura volcada en un soporte material concreto (impreso o digital) y hacia un repunte de la misma como realidad virtual, como práctica discursiva orientada hacia el exterior, materializada en un *afuera* prácticamente ilimitado; se ha pasado de una literatura tradicional basada en una disposición unidireccional a

una literatura hipertextual que responde a una organización multidireccional, aunque este viaje también se ha recorrido a la inversa puesto que al igual que hay textos literarios que –después de haber conocido una vida en papel– pasan a un soporte digital, también encontramos otros que –con lo que se ha dado en llamar *reformato* (Baetens, 2008)– dan el salto de la pantalla del ordenador al papel impreso. Cultura escrita y cibercultura son así manifestaciones distintas y complementarias de una misma actividad cultural.

Según han indicado reiteradamente diferentes teóricos de la hipertextualidad, en el hipertexto se produce una fragmentación y atomización del texto para favorecer una lectura no secuencial, abierta a diferentes itinerarios y en la que el lector –comparado con el “lector tradicional”– desempeña un papel mucho más interactivo; esta actividad hipertextual, además de impulsar la multiseccionalidad, la bifurcación y las elecciones del lector, se manifiesta de diferentes maneras (participación en blogs, wikis, videojuegos y otros casos de escritura participativa, navegación por esa red de redes que es Internet, lectura de textos interactivos, etc.), y todas estas situaciones han generado un nuevo tipo de lector:

El hipertexto fragmenta, dispersa o atomiza el texto de dos maneras afines. Primero, suprimiendo la linealidad de lo impreso libera los pasajes individuales de un único principio ordenador: la secuencia, y amenaza con transformar el texto en un caos. Y, segundo, destruye la noción de texto unitario y permanente (Landow, 2009: 137).

Ya a finales de los setenta Umberto Eco había defendido en *Lector in fabula* ideas basadas en la apertura de los textos y la necesidad de la cooperación interpretativa del lector, es decir, ideas articuladas sobre la creencia de que cada texto construye a su lector; en este sentido, los adelantos tecnológicos y el nuevo escenario hipertextual han favorecido la aparición de un tipo de lector familiarizado con la interactividad, la organización en red y la disposición textual fragmentada (Scolari, 2008). Ese lector es indudablemente uno de los protagonistas de un nuevo escenario estético audiovisual vinculado al desarrollo de la interactividad y la hipertextualidad narrativas. En todo caso, el hipertexto introduce una dificultad en la determinación de los límites del texto, sus lugares de apertura y de cierre; los lectores no solo pueden elegir varios puntos en donde iniciar y terminar la lectura sino que pueden alargar el texto, ampliándolo con su propia escritura; así es como –a la luz de las ideas



bajtinianas sobre la textualidad– el hipertexto se muestra reacio a ser analizado a partir de las nociones de cierre, conclusión u obra acabada y sí comprendido desde el *débordement* derrideano que borra toda clase de límites y divisiones. En este sentido, conceptos como los de *disensión*, *diferencia*, *descentramiento*, *desbordamiento* y *deconstrucción* se han hecho habituales en la teoría estética y el pensamiento crítico de nuestro tiempo, y el último Lyotard –que sigue aquí la estela marcada por Adorno– aboga por la reactivación de un “racionalismo crítico” (Lyotard, 1995: 86), es decir, por la refundación de una razón capaz de oponerse al totalitarismo presente.

En el hipertexto literario confluyen escritura digital y un particular modo de entender la narratividad y, en lo que tiene de discurso discontinuo, inacabado y multidireccional, se ha convertido en una buena metáfora de la “condición posmoderna” al poner en cuestión ideas y formas literarias tradicionales basadas en la linealidad y el desarrollo progresivo de la trama, puestas en circulación a partir de la *Poética* aristotélica; frente a las grandes metanarrativas de la modernidad, la escritura quebrada, descuartizada y fragmentaria de la posmodernidad. Versión posmoderna del centón latino, el *I Ching* o *Libro de las mutaciones* (recopilación sapiencial de aforismos morales y sentencias adivinatorias del siglo XII a. C. que influyó en Lao Tse y en Confucio), el renga japonés y el “cadáver exquisito” surrealista, el *hipertexto* (término acuñado por Ted Nelson en la pasada década de los sesenta) se constituye como un organismo en construcción, elaborado de manera no necesariamente secuencial, articulado como una red de fragmentos, un texto de textos (*lexias*, en la terminología barthesiana) enlazados entre sí a través de vínculos (*links* o nodos) que el lector activa de manera más o menos libre o aleatoria y que permiten un acceso a cada una de las “páginas” de ese conjunto potencialmente infinito; como recuerda Landow (2009), Vannevar Bush y su discípulo Ted Nelson se dieron cuenta ya, poco tiempo después de finalizada la segunda guerra mundial, de que uno de los rasgos más significativos del hipertexto se encontraba en la situación en que colocaba a los usuarios, permitiéndoles la posibilidad de localizar, elaborar y recorrer múltiples vías en una misma red informativa y, así, nos encontramos con una categoría idónea para apreciar la intensidad y el alcance del concepto derrideano del *descentrar*. Como pioneros de hipermedia, Bush y Nelson percibieron muy pronto que uno de los rasgos característicos del hipertexto se encontraba en su “capacidad para permitir a los usuarios descubrir o

producir múltiples estructuras conceptuales en el mismo corpus de información” (Landow, 2009: 53), un hipertexto que ejemplifica la importancia barthesiana concedida al lector como productor del texto y la noción derrideana del descentrar, descentramiento que se deriva en gran parte de la apertura textual, la intertextualidad y la neutralización de las diferencias entre lo interno y lo externo a un texto dado y que no implica, pese a lo que pueda parecer, carencia de un centro sino la constitución de un sistema que puede (des)centrarse una y otra vez y cuyo centro –siempre móvil, provisional– depende de la mirada del lector. Así, en todos los sistemas hipertextuales, en mayor o menor medida, es el lector quien –con sus trayectos e itinerarios de lectura– elige sus centros de interés y con ellos va dando una u otra forma a la organización textual.

En lo que tiene de manifestación intertextual, el hipertexto artístico rompe en este sentido –al propiciar la hibridación de diferentes obras– con la *puritas*, uno de los pilares de la retórica clásica, con la recomendación aristotélica recogida en el capítulo VII de la *Poética* acerca de que la intriga deba tener un principio, un medio y un final, con la idea, en definitiva, de un texto cerrado y perfecto, propiciando de este modo un *corpus* textual que no deja de desafiar sus propios límites, dislocándose, descentrándose al apostar por una escritura abierta, en serie, multilineal, plural, discontinua y expuesta a una incierta e incontrolada deriva, rizomática, por utilizar el término puesto en circulación por Deleuze y Guattari que propone en todo caso un nuevo modo de lectura; ahí están las hipernarraciones, los hiperpoemas, la holopoesía y, en general, la denominada “poesía electrónica”, que mantiene viva la llama de la oralidad –y aquí encontramos un vínculo con los primeros estadios de la poesía–, la visualidad y la experimentación que encendieron algunas poéticas de la vanguardia histórica hasta el punto incluso de poner en riesgo la legibilidad del propio texto literario (Baetens, 2008). Esa huella oral, sonora, se aprecia en la intensa alianza que hay entre la poesía electrónica y el sonido, en la complementariedad que se da entre lo lírico y lo auditivo, y un ejemplo destacado lo encontramos en esa música fundamentalmente urbana que es el rap, una de las bases sobre las que se asienta la cultura hip hop y uno de los escenarios que mejor refleja los latidos poéticos de nuestro tiempo.

Por otra parte, hay una cierta sensibilidad posmoderna que puede verse como resultado de la crisis de la modernidad y se aprecia en la imposibilidad de ofrecer un discurso estético sistemático y

unificador y en la disolución del canon clasicista de belleza (eclecticismo, *collage*, elaboración de productos híbridos caracterizados a veces por el empleo de distintos lenguajes), la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo, textos con dos o más versiones, textos que combinan dos o más lenguas de cultura, divididos en varios apartados, hipertextos concebidos como escenarios *programados* para ser recorridos a través de múltiples rutas opcionales) y la muerte del sujeto como productor, personaje y objeto de representación de obras artísticas (Saldaña, 1997; 2004). El *collage* –entendido, como señaló Max Ernst, como el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas– es el paradigma de lo contemporáneo en todas sus dimensiones, incluida, claro, la hipertextual; así, tanto el *collage* como el hipertexto participan de una misma poética del montaje y la yuxtaposición gobernada por enlaces, conexiones y relaciones entre diferentes textos e imágenes (en este punto es innegable la relación de la escritura hipertextual con algunas actividades cubistas, dadaístas y surrealistas de comienzos del siglo XX). Sustitución de un no-lugar por una multiplicidad de lugares igualmente inaccesible. Por lo tanto, si aceptamos que la diferencia, la pluralidad y la heterogeneidad son valores significativos de la posmodernidad, deberíamos ser coherentes y pensar de manera posmoderna, como sugiere T. Eagleton (1997), en la posibilidad de diferentes lecturas sobre una posmodernidad en la que comparten escenario diferentes modelos culturales que se definen y reconocen a sí mismos únicamente en el momento en que se enfrentan a otros modelos y surgen las diferencias, y esta es, inevitablemente, una cuestión de límites que afecta a la extensión y la identidad cultural de cada grupo, es decir, una cuestión de poder y de control territorial.

Y aquí precisamente encontramos argumentos para hablar del fin de la modernidad y la irrupción de la posmodernidad: pérdida de vigencia del concepto de progreso histórico lineal y objetivo, experiencia retórica del fin de la historia, disolución de la noción de novedad, argumentos que, en el fondo, se encuentran íntimamente interrelacionados puesto que el fin de la historia es un relato basado en gran medida en la devaluación de la idea de progreso. Se ha levantado acta de nacimiento de la posmodernidad sobre la desolación de la modernidad, un edificio histórico declarado en ruinas, memorable únicamente en la medida de formar parte ya del patrimonio de la humanidad, y esto es algo que ha alcanzado a todas las prácticas

artísticas y a todos los ámbitos del saber, incluido el de la historia literaria:

it is possible to suggest that the deeply problematic concept of postmodernism has no other justification or necessity than that of responding to a crisis in the self-understanding of a modernism, and a modernist practice of literary history, that has gone on too long (Frow, 1991: 132),

una posmodernidad que ha conocido el desarrollo de algunos rasgos que ya habían surgido en la modernidad: ampliación de la responsabilidad competencial del lector frente a la indiscutible autoridad del autor, errancia y nomadismo incesantes frente a finalidad y destino fijados, interrupción y discontinuidad frente a linealidad lógica y continua, plurivocidad y polifonía frente a monologismo, escritura rizomática frente a discurso jerarquizado (Vilariño Picos y Abuín González, 2006).

Un arte en permanente transformación –el sueño que persiguieron las vanguardias históricas– parece cumplirse en muchas prácticas de nuestro tiempo, que valoran más la autoría múltiple y compartida y la obra coparticipada que la autoría individual y la obra única, las actuaciones incesantes e inacabadas y los códigos abiertos que el trabajo artístico entendido como un proceso completo y cerrado (posteriormente, desde finales de los cincuenta y a lo largo de toda la década de los sesenta, el situacionismo impulsaría prácticas de este tipo puesto que cada número de *Internationale Situationniste* se abría con una especie de *anticopyright* –lo que ahora se conoce con el nombre de *copyleft*– que *autorizaba* el libre uso de los textos incluidos sin necesidad incluso de citar la fuente o procedencia); así, según Óscar Cornago (2005: 25): “A las ideas de texto y representación como algo acabado les van a sustituir las de escritura y actuación como un proceso material o físico en desarrollo”, escritura en lugar de texto, actuación en vez de representación. En este sentido, un buen número de manifestaciones artísticas digitales se presentan como un eslabón más de esa cadena de (dis)continuidades, rupturas y transformaciones que es la propia historia del arte en estos últimos siglos (romanticismo, simbolismo, decadentismo, dadá, futurismo, surrealismo, *nouveau roman*, letrismo, poesía concreta, espacialismo, arte objetual, *pop art*, *body art*, *land art*, arte de acción, arte cinético, *arte povera*, *happening*, poesía visual, poesía semiótica, *performance*, arte conceptual, *mail art*, *net.art*, instalación, etc.). Una parte

considerable del arte de nuestro tiempo responde a una u otra de estas etiquetas y, así, se lee e interpreta a la luz de la ruptura y la experimentación que caracterizaron a la vanguardia histórica. Como es sabido, John Cage –al partir en su trabajo del rechazo a toda continuidad lineal, esto es, al optar por lo que Abuín González (2008: 269) denomina “sucesión omnidireccional”, y al convertir el silencio, el azar y la imprevisibilidad en elementos fundamentales de su proceso creativo– fue un artista de referencia, un heredero de la vieja vanguardia (Eric Satie, Arnold Schönberg) que contribuyó con sus composiciones al desarrollo de la denominada música experimental, el *happening* y la *performance* (de 1952 es su conocidísima y arriesgada obra *4'33*” y ese es también el año en que Cage –alternando simultáneamente sonidos, imágenes, danza, textos poéticos, cuadros y pases de películas y diapositivas– organizó el primer *happening* del Black Mountain College, en donde la plasticidad poética recaía más sobre los elementos visuales que sobre los acústicos).

La escritura hipertextual no es ajena a este funcionamiento, se suma así a esa tradición de ruptura (O. Paz *dixit*) que caracterizara a la modernidad y –en lo que se refiere a la práctica literaria– supone un paso más en esa literatura experimental que ha hecho de la vanguardia un elemento tradicional, un factor de referencia histórica. Eso fue lo que hicieron en su momento los grandes narradores de la posmodernidad inicial, aquellos que avanzaron hacia lo que luego sería la literatura hipertextual: Raymond Queneau, François Le Lionnais y el célebre OULIPO, quienes a partir de una combinatoria abierta dieron algunos pasos hacia la escritura digital (*Cent mille milliards de poèmes*, del propio Queneau), Julio Cortázar –que busca en *Rayuela* desde el inicial “Tablero de dirección” lectores activos y cooperantes en el desarrollo de la lectura, y con ella de la trama–, Italo Calvino –que escribe en *Las ciudades invisibles* un texto poliédrico y fragmentado, concebido como una red sin una jerarquía predeterminada en la que se pueden seguir múltiples recorridos–, Georges Perec –autor de ese disparatado y a la vez minucioso puzle que es *La vida instrucciones de uso*–, Thomas Pynchon, Robert Coover (quien se ha interesado por el hipertexto como ensayista y profesor en la Universidad de Brown), J. L. Borges, cuyos cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La Biblioteca de Babel” –al optar por una escritura laberíntica, cíclica, circular– se han visto no solo como intentos de exploración de los límites de la página impresa sino como precedentes de la escritura hipertextual o electrónica.

Todos estos textos respondieron en su momento a inéditos principios organizativos y demandaron nuevas maneras de leer, maneras en todo caso distintas de las que requirieron la épica en la Antigüedad, los romances en la Edad Media o, incluso, las mejores novelas de la modernidad decimonónica.

A la luz de la idea de un texto en movimiento, organizado en torno a múltiples líneas narrativas superpuestas y/o ramificadas, y de las continuas fusiones de palabra e imagen que encontramos en ese tipo de textos, George P. Landow (2009) se pregunta si será la hiperficción la forma narrativa principal de la tecnología digital informacional. Más allá de la literatura, algunos ensayos críticos – como *Mille plateaux*, de Deleuze y Guattari, libro que, como *Rayuela*, también puede leerse de distintas maneras– se han visto como unos relatos que contienen algunos fundamentos conceptuales de esa estrategia escritural posmoderna que es el hipertexto, categoría concebida a partir de la múltiple linealidad, la fragmentación y la discontinuidad, la práctica combinatoria (mezcla de registros y lenguajes diferentes), la autoría colectiva (diversidad de voces), la apertura textual y la lectura cocreadora. El hipertexto es así esa estrategia ciberespacial que ha hecho suyos algunos rasgos de la intertextualidad, categoría sobre la que en su momento ya reflexionaran autores como Julia Kristeva o Michel Foucault, quien en *La arqueología del saber* presentó el libro como un escenario sin fronteras claramente establecidas que se articula como un sistema de referencias constantes a otros libros, una red intertextual de documentos recíprocamente entrelazados (de hecho, el intertexto presenta una virtualidad al menos tan intensa como el hipertexto dado que contiene una huella textual que puede o no ser descubierta por el lector, una potencia que puede o no materializarse en acto). En todo caso, intertexto, hipertexto y crítica posestructuralista comparten una concepción centrífuga de la textualidad y la escritura, una idea del texto como un escenario abierto, sin fronteras definidas, compartible e interactivo, una red hipertextual tejida como un sistema de relaciones intertextuales.

Una escritura así concebida apuesta claramente por la multiplicidad lectora, esto es, por la creación de un escenario potencialmente abierto hasta el infinito. La raíz –diríamos con Deleuze y Guattari– ha dado paso al *rizoma* y, así, con esa estrategia hipertextual hemos pasado de un sistema de oposiciones binarias a un sistema hibridado o enredado, de una estructura arbórea vertical a una

enredadera, una disposición en red, horizontal, desestructurada; hemos asistido a una reordenación de la experiencia textual a partir de su incesante mutabilidad y se ha dado el paso de la dimensión temporal del relato a su dimensión espacial. Frente a cualquier sistema estructurado según una cierta jerarquía (la estructura arbórea o de raíces, por ejemplo), la organización rizomática responde a un orden más o menos aleatorio, móvil, discontinuo, no prefijado, carente de un núcleo que imponga un cierto orden, y estos son asimismo rasgos propios de la escritura y la lectura en hipermedia. Así, del hipertexto podría afirmarse algo muy parecido a lo que Deleuze y Guattari señalaban del rizoma en 1976 en el prólogo de *Mille plateaux*: tiene múltiples vías de entrada y de salida, carece de un principio y un fin predeterminados. En general, conceptos como el de rizoma y la introducción de nuevas tecnologías telemáticas han influido de manera decisiva en el paisaje epistémico de la posmodernidad, donde el tiempo, el espacio, la historia, el discurso, el progreso y la identidad han tenido que explicarse de otras maneras; por añadidura, se ha desdibujado el paisaje tradicional de los géneros literarios, que han visto afectadas sus dimensiones temporales, espaciales, materiales y sensoriales, modificadas las condiciones de comunicación y alterado el papel del receptor, a quien, aparentemente, se da un mayor protagonismo. La textualidad física del libro (que encontramos en los papiros, manuscritos e impresos y que requiere una mirada lineal y sucesiva) convive ahora, en la era electrónica, con la textualidad digital del hipertexto, pensada para una mirada aleatoria y caleidoscópica y concebida sobre las ideas de interrupción, enlace y conexión.

En todo caso, el concepto de literatura se ha visto alterado por el desarrollo de los avances tecnológicos, los nuevos medios y soportes de transmisión y la globalización (literatura digital, ciberliteratura, e-literatura son etiquetas que designan prácticas literarias de nuestro tiempo muy vinculadas al ámbito informático, como puedan ser los *blogsromans*, *hyperromans*, *cyberfictions*), y ese desafío debe ser abordado desde ámbitos como la teoría literaria y la literatura comparada, disciplinas lo suficientemente permeables y elásticas como para afrontar ese reto sin la rigidez característica de otras áreas de la ciencia literaria, con la amplitud de miras que requiere un mundo tan complejo como el actual en el que tecnología, cultura y literatura son conceptos entrelazados (en la Asociación Internacional de Literatura Comparada –AILC/ICLA–, bajo la dirección de Tania

Franco Carvalhal, se ha creado recientemente un comité de investigación sobre “Literatura Comparada en la era digital”). Es evidente que la literatura comparada –y, en general, de un modo mucho más amplio todo tipo de crítica interartística– se presenta como un modelo científico adecuado para afrontar la conectividad, intertextualidad y disposición en red características de los hipertextos.

La textualidad electrónica (literaria o del tipo que sea) se somete a una interacción constante en la que el lector no se limita a representar su papel de receptor pasivo sino que interviene de manera activa en el desarrollo del texto, prolongándolo, modificándolo incluso, materializando así de una manera *real* y definitiva aquel escenario que entreviera Umberto Eco en *Opera aperta* (se habla así con frecuencia de apertura, coautoría, interactividad, descentramiento y multicentrismo como rasgos característicos de ese texto). Jacobo Muñoz (1986) reconoce la existencia de una episteme posmoderna que ha favorecido la entrada en escena de elementos como el eclecticismo, la deformación, el juego, la asimetría, la disyunción, el azar, la desintegración, la discontinuidad, la fragmentación, la diseminación, la ruptura y el caos y que ha encontrado algunos de sus desarrollos en la literatura –pero también en el teatro, el cine, la música y las artes plásticas– de estas últimas décadas, una episteme que se caracteriza por el “rechazo radical de todo ideal de fundamentación y toda ambición de totalidad, por el ejercicio implacable de la duda epistemológica y ontológica” (Muñoz, 1986: 6). A partir del mallarmeano “Un Coup de dés” la gran poesía experimental aparece constantemente atravesada por las nociones de azar e incertidumbre, entendidas como elementos en el fondo liberadores, capaces de provocar fisuras en estructuras estables y consolidadas y de resaltar la imposibilidad del sujeto de controlar las diferentes variables de un sistema; el antiarte dadaísta, por ejemplo, responde a un desafío poético (y político) que pone en cuestión los valores comunicativos más arraigados de los textos. Algunas poéticas de nuestro tiempo que han afrontado ese desafío no han dejado de alimentar la crisis de un lenguaje cada vez más débil en su esfuerzo por representar el mundo.

La literatura posmoderna –la hipertextual pero también la tradicional impresa– se caracteriza por la ruptura de la linealidad temporal narrativa y la copresentación de espacios heterotópicos; tiempo y espacio son de este modo coordenadas que resultan de la confluencia de diferentes y simultáneos momentos y lugares; se opta con frecuencia por narraciones multilineales y multisequenciales



enlazadas a través de diferentes vínculos digitales aunque, como ya se ha apuntado, esto es algo que –con otros medios– ya intentaron grandes escritores de la era predigital (Joyce, Borges, Cortázar, Calvino, etc.). Kibédi Varga (1990: 17) afirma que la literatura posmoderna redescubre un tono a la vez irónico y gozoso y que esta ironía adopta dos formas, “celle de la réécriture et celle du déguisement”. Por su parte, Iñaki Urdanibia (1990), que se muestra incrédulo con respecto a la existencia de una posible literatura posmoderna, señala que aspectos dominantes de nuestro tiempo como son el escepticismo, la fragmentación, la diseminación o la crisis han provocado en el arte “fenómenos como el pastiche, el *collage*, una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos” (Urdanibia, 1990: 69).

En estas condiciones, el pastiche es un discurso que se sirve de una lengua muerta, la repetición neutral de una mueca carente de significado, una idea a la que acude Jameson (2000) cuando se refiere a ese sentimiento profundo, esencial, generalizado en la posmodernidad según el cual se tiene la sensación de que –a pesar de que todo es sometido al cambio de la moda y a la imagen que se fabrica en los *media*– “nada puede cambiar ya nunca más” (Jameson, 2000: 30). Esta situación afecta de forma decisiva al concepto de *creación*, crucial en las prácticas discursivas filosóficas, estéticas y artísticas contemporáneas. Una literatura que haga de la crítica un componente radical implica un compromiso con la incertidumbre, la exploración y el trabajo experimental con el lenguaje; en este sentido, la literatura posmoderna parece haber llevado a cabo una cierta práctica del desgaste al impulsar hasta límites nunca antes entrevistos la conciencia y la reflexión sobre sí misma, sus estrategias retóricas y sus procesos de escritura, una literatura que, según G. L. Ulmer (1986), debido a la ruptura con la mimesis y con los valores del realismo que se produce en la cultura moderna, ha obligado a los textos críticos que se ocupan de ella a reconstruir sus relaciones, una literatura en la que encontramos numerosos y significativos ejemplos de unificación de poesía y crítica, que se presenta como una crítica del lenguaje y donde esta actividad crítica carece de un metalenguaje específico capaz de describir la propia práctica literaria.

En todo caso, algo que resulta meridianamente claro es que la posmodernidad ha puesto en tela de juicio el concepto y el campo semántico de la historia (algunos autores del posestructuralismo

francés hablan de *posthistoire*). Kibédi Varga (1990: 6), por ejemplo, se pregunta si es legítimo utilizar el concepto histórico de *période* a propósito de una posmodernidad que “refuse l’histoire et s’ouvre à un pluralisme vertigineux”. Francis Fukuyama, asesor de diferentes presidentes norteamericanos, desde una perspectiva muy conservadora, señala la posibilidad de estar viviendo ya no “el final de la guerra fría o el ocaso de un determinado período de la historia de la posguerra, sino el final de la historia en sí” (1990: 85), idea con la que evidentemente no están de acuerdo pensadores de formación marxista o afines a una cierta ideología socialista, quienes se niegan a aceptar el final de la historia cuando todavía quedan tantos objetivos que alcanzar y compromisos que cumplir. T. Eagleton, que ve en el socialismo una fuerza capaz de combatir el gran relato de fatigas, opresión e indignidad que ha sido en gran parte la historia, señala: “Para el socialismo, la muerte de la Historia aún está por llegar” (1997: 105). A juicio de Gianni Vattimo (1990), la modernidad alcanza su fin cuando ya no es posible referirse a la historia como algo unitario. Esta crisis de la idea de historia, en opinión del filósofo italiano, está estrechamente relacionada con la crisis de la idea de progreso puesto que “si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse tampoco que éstas avancen hacia un fin, que efectúen un plan racional de mejoras, educación y emancipación” (Vattimo, 1990: 76). Por su parte, Fredric Jameson (1991: 15) intenta “ofrecer una hipótesis de periodización histórica” de la posmodernidad como pauta cultural dominante, aun a sabiendas de los problemas que plantea el propio concepto de periodización histórica. De hecho, y a pesar de la diversidad y complejidad de formas culturales que pueblan nuestro presente, es urgente realizar un esfuerzo para llenar de contenido el canon estético hegemónico de la posmodernidad, lo que Fredric Jameson (1991: 20) denomina “lógica cultural dominante”. Lo deseable, en ese escenario, consistiría en superar la fascinación inicial que puede experimentarse ante esa riqueza de prácticas culturales (ligada en gran medida a los avances tecnológicos a los que me he referido a lo largo de este texto) y elaborar, a partir de esa biodiversidad social y política, una teoría posmoderna de la identidad colectiva que refleje los latidos de pluralidad y resistencia cultural que se dejan oír –algunos de ellos con dificultad– en cualquier sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1986), *La posmodernidad*, 2.<sup>a</sup> ed., selec. y pról. de H. Foster, Barcelona, Kairós.
- Abuín González, Anxo (2008), “Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual”, en Virgilio Tortosa (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 267-287.
- Baetens, Jan (2008), “Poesía electrónica: entre la imagen y la performance. Un análisis cultural”, en Virgilio Tortosa (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 243-265.
- Chartier, Roger (2001), “¿Muerte o transfiguración del lector?”, *Revista de Occidente*, 239, pp. 72-86.
- Cornago, Óscar (2005), *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Eagleton, Terry (1997), *Las ilusiones del posmodernismo*, trad. de M. Mayer, Buenos Aires, Paidós.
- Frow, John (1991), “Postmodernism and Literary History”, en David Perkins (ed.), *Theoretical Issues in Literary History*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 131-142.
- Fukuyama, Francis (1990), “¿El fin de la historia?”, *Claves de razón práctica*, 1, pp. 85-96.
- Jameson, Fredric (1986), “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en AA. VV., *La posmodernidad*, 2.<sup>a</sup> ed., selec. y pról. de Hal Foster, Barcelona, Kairós, pp. 165-186.
- (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de J. L. Pardo Torío, Barcelona, Paidós.
- (2000), *Las semillas del tiempo*, trad. de A. Gómez Ramos, Madrid, Trotta.
- Kibédi Varga, Áron (1990), “Le récit postmoderne”, *Littérature*, 77, pp. 3-22.
- Landow, George P. (2009), *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*, trad. de J. A. Antón Fernández, Barcelona, Paidós.
- Liotard, Jean-François (1995), *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, 5.<sup>a</sup> ed., trad. de E. Lynch, Barcelona, Gedisa.
- Muñoz, Jacobo (1986), “Inventario provisional (Modernos, postmodernos, antimodernos)”, *Revista de Occidente*, 66, pp. 5-

22.

- Rosenau, Pauline Marie (1992), *Post-modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads and Intrusions*, Princeton, Princeton University Press.
- Saldaña, Alfredo (1997), *Modernidad y posmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme.
- (2004), “Posmodernidad, historia, literatura”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 87-98.
- Scolari, Carlos Alberto (2008), “La estética posthipertextual”, en D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 318-331.
- Tortosa, Virgilio (ed.) (2008), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Ulmer, Gregory L. (1986), “El objeto de la poscrítica”, en AA. VV., *La posmodernidad*, 2.<sup>a</sup> ed., selec. y pról. de Hal Foster, Barcelona, Kairós, pp. 125-163.
- Urdanibia, Iñaki (1990), “Lo narrativo en la posmodernidad”, en Gianni Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 41-75.
- Vattimo, Gianni (1990), *La sociedad transparente*, trad. e intr. de T. Oñate, Barcelona, Paidós/I. C. E.-U. A. B.
- *et al.* (1990), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- Vilariño Picos, M.<sup>a</sup> Teresa y Anxo Abuín González (eds.) (2006), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco/Libros.