

Chasqui

Revista Latinoamericana de Comunicación

Comité Editorial

- Fernando Checa Montúfar, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, director general del CIESPAL.
- César Ricardo Siqueira Bolaño, docente e investigador de la Universidade Federal de Sergipe (UFS). Presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigación de la Comunicación (ALAIIC).
- Ernesto Villanueva, docente de la Universidad de Las Américas de Puebla y miembro de la Fundación Fundalex, México.
- Marcial Murciano, docente de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Efendy Maldonado, docente e investigador de la Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Brasil.
- María Cristina Mata, Argentina.
- Gabriel Kaplún, docente e investigador de la Universidad de la República, Uruguay.
- Erik Torrico, docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia.
- Rafael Roncagliolo, director del Institute for Democracy and Electoral Assistance (IDEA) del Perú.
- Ernesto Carmona, presidente de Federación Latinoamericana de Periodistas, capítulo Chile.
- Bruce Girard, presidente de Comunica.org.
- Gaëtan Tremblay, docente investigador de la Université du Québec à Montréal

Consejo de Redacción

- Gustavo Abad, periodista e investigador, docente de la Universidad Central del Ecuador y secretario general del CIESPAL.
- Raquel Escobar, comunicadora y coordinadora de Planificación y Sostenibilidad del CIESPAL.
- Alexandra Ayala, comunicadora, articulista de opinión y coordinadora de Investigación del CIESPAL.

Créditos

Centro Editorial y Documentación
Raúl Salvador R.

Editor
Pablo Escandón M.
pescandon@ciespal.net

Concepción gráfica
Diego S. Acevedo A.

Suscripciones
Isaías Sánchez
isanchez@ciespal.net

Impresión Editorial QUIPUS - CIESPAL

Portada
Fotomontaje: Diego Acevedo

Consejo de Administración

Presidente
Édgar Samaniego
Rector de la Universidad Central del Ecuador

Luis Mueckay
Delegado del Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio e Integración

Cecilia Herbas
Delegada del Ministerio de Educación

Héctor Chávez V.
Delegado de la Universidad Estatal de Guayaquil

Embajador Pedro Vuskovic
Representante de la Organización de Estados Americanos

Amparo Naranjo
Secretaria Permanente de la Comisión Ecuatoriana de
Cooperación con UNESCO

Vicente Ordóñez
Presidente de la Unión Nacional de Periodistas

Roberto Manciani
Representante de la Asociación Ecuatoriana de
Radiodifusión

Susana Piedra
Representante de la Federación Nacional de Periodistas

Fernando Checa Montúfar
Director General del CIESPAL

Publicación trimestral
Edición septiembre 2012
Número: 119

Chasqui es una publicación del CIESPAL, incluida en el catálogo y archivo de Latindex. Miembro de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura <http://www.felafacs.org/rederevistas>, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe en Ciencias Sociales y Humanidades <http://redalyc.uaemex.mx>. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial del contenido, sin autorización previa. Las colaboraciones y artículos firmados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no expresan la opinión del CIESPAL.

• Teléfonos: (593-2) 250-6148 252-4177 • Fax (593-2) 250-2487 • web: <http://www.ciespal.net/chasqui> • Apartado Postal 17-01-584 Quito - Ecuador
• Registro M.I.T., S.PI.027 • ISSN 13901079

En esta edición



Portada: Breves historias de los medios en Ecuador

3 Breve historia de la prensa en Ecuador. El aporte de Loja
Diana Elizabeth Rivera Rogel

17 Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador
Patricio Barrazueta Molina

23 El cómic en Ecuador, una historia en génesis permanente
José Daniel Santibáñez

Ensayos

43 La Comunicación de la Ciencia a través de medios culturales narrativos: métodos cuantitativos y cualitativos para su evaluación.
Dr. Aquiles Negrete Yankelevich

54 Información de Ciencia y Tecnología en medios digitales ecuatorianos
José Rivera Costales

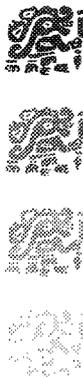
61 Construyendo Marcas Mutantes
Elizete de Azevedo Kreutz

66 Cibermedios y cibercultura, ¿senderos narrativos que se bifurcan?
Pablo Escandón Montenegro

73 Discursos narrativos masivos e hipertextuales y su influencia en la literatura canónica de la actualidad
Carlos Aulestia Páez

80 Ficción televisiva: Ecuador importa telenovelas y produce series de humor
Alexandra Ayala Marín

86 Visión general del mercado de las telecomunicaciones en El Salvador. Nuevos ámbitos para la investigación en comunicación
María José Vidales Bolaños



Discursos narrativos masivos e hipertextuales y su influencia en la literatura canónica de la actualidad

Carlos Aulestia Páez

Ecuatoriano, comunicador, máster en Filología y doctorando en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Aulestia.carlos@gmail.com

Recibido: junio 2012. Aprobado: agosto 2012.

Resumen

El texto tiene por objeto tratar algunos aspectos importantes sobre el género narrativo y la crítica literaria frente a los recientes avances tecnológicos y nuevos esquemas teóricos para interpretar los fenómenos sociales, a partir del auge de Internet como modelo de propagación de la información, el conocimiento y la cibercultura.

El primer asunto específico que se tratará, de carácter teórico, consiste en examinar el desarrollo del concepto de hiperficción, surgido de la teoría del hipertexto, y su vinculación con nociones elementales que la crítica literaria tradicional ha venido empleando para comprender e interpretar las estructuras narrativas. Entre estos conceptos, destacaremos por su importancia cognitiva los de 'autor', 'lector' y 'obra literaria', y los confrontaremos con términos como 'inmersión', 'realidad virtual' y 'mundos posibles', empleados en el marco de la crítica hipertextual.

Palabras clave: hipertexto, cibercultura, hiperficción.

Resumo

O texto tem como objetivo abordar alguns aspectos importantes do gênero narrativo e crítica literária contra os recentes avanços tecnológicos e de novos quadros teóricos para interpretar os fenômenos sociais, a partir da ascensão da Internet como um modelo de propagação de informação, conhecimento e cibercultura.

A primeira questão específica a ser abordada através da teoria, é examinar o desenvolvimento do conceito de hiperficcão, surgiu a partir da teoria de hipertexto, e sua conexão com rudimentos crítica literária tradicional que tem sido usado para entender e interpretar as estruturas narrativas. Entre esses conceitos, destacar sua importância para o cognitivo 'autor', 'leitor' e 'literária', e será confrontado com termos como 'imersão', 'realidade virtual' e 'mundos possíveis', utilizada no contexto da críticas hipertexto.

Palavras-chave: hipertexto, hiperficcão, a cibercultura.



Hiperficción

En tanto texto, la ficción literaria puede ser descrita como una secuencia discreta de elementos verbales que expresan representaciones mentales subjetivas destinadas a simular la realidad empírica, las cuales son retenidas en un soporte material, el libro impreso, por medio de una técnica apta para ello, la escritura. Los rasgos característicos de la hiperficción que son incompatibles con esta definición (y que permiten distinguirla de la ficción textual) pueden resumirse en dos ideas básicas: a) En la HF no es posible hablar propiamente de subjetividad; b) El soporte material de la HF es el hipertexto digital (esto quiere decir que se escribe y difunde en Internet).

La HF no es, pues, una simple nueva forma o modalidad de algún género literario, ni una escuela o nueva tendencia. No se reduce a la profana consideración de que se trata de un traslado de los textos impresos a formatos digitales, ni tampoco termina en la mera publicación de un escrito en la red global por medio de cualquier herramienta de la web 3.0. Los teóricos que se ocupan de la HF enfatizan la gran complejidad conceptual y epistemológica del término, y lo plantean como un estadio evolutivo de la ficción en el que ciertos elementos de las estructuras narrativas tradicionales resultan definitivamente superados, en ciertos casos, o asombrosamente potencializados, en otros.

La hiperficción excede el soporte material del libro. Esto quiere decir que, como discurso, se libera de las limitaciones naturales que el impreso implica en tanto objeto.

Una hiperficción es una narración hipertextual, es decir un gran relato (independientemente de su extensión) construido como un hipertexto, compuesto por un conjunto virtualmente infinito de fragmentos textuales que se relacionan entre sí mediante enlaces. Su característica más evidente en términos narrativos es que no propone un único hilo argumental establecido por el autor, sino que reconoce al lector el derecho de elegir su propio camino entre varios posibles, y que éste, incluso, puede modificar, transformar y replicar la narración desde el propio hipertexto, es decir que puede reescribirla, reinventarla, reconstruirla a voluntad, por su propia cuenta o en colaboración con el autor original. En rigor el hipertexto carece de final, pues su narrativa es virtualmente infinita, ya que no ha sido concebida como un producto terminado ni es 'terminable', y tampoco existen restricciones materiales ni convencionales que obliguen a finalizar la historia. En ocasiones ni siquiera se puede rastrear un principio establecido en la HF. Mientras el texto es un *producto*, el hipertexto es un *proceso*.

Los contactos de la crítica literaria con hiperficciones son aún incipientes. Cuando se han producido, son evidentes las insuficiencias teóricas y metodológicas para reconocerlas y acercarse adecuadamente a ellas. Esto no se debe tanto a una falta de familiaridad con la tecnología digital, cuanto a que el concepto de HF está desarrollándose desde hace poco, implica muchas nociones técnicas históricamente ajenas al mundo de la literatura, y reviste enorme profundidad conceptual.

Mientras que la cultura derivada del libro favorece y refuerza la necesidad de un autor de la ficción narrativa (y en general de la obra literaria), sobre todo como una marca o presencia 'nominal', la narrativa hipertextual enfatiza la existencia de un lector activo, en realidad indiferenciable del 'autor', que trabaje en la consolidación del hipertexto mediante modificaciones narrativas concretas, es decir, un lector que se transforme en escritor, que desarrolle una escritura, o, más exactamente, que exprese en términos perceptibles la escritura que constituye su acto de lectura.

Así pues, en la hiperficción las funciones de emisor y receptor resultan equivalentes, y la categoría de autor es relativizada prácticamente hasta volverse inaplicable. Los contenidos narrativos de la HF son abiertos y variables, fuera de una conciencia personal única, se consolidan según las elecciones del usuario, y no es posible mantener una estructura central del relato. La HF propone abandonar los sistemas conceptuales narrativos basados en nociones como centro, núcleo, margen, jerarquía, secuencia, y sustituirlos por otros: multilinealidad, enlace, nodo, nexos o red.

La HF como realidad virtual y los nuevos paradigmas críticos

Todo escritor ha sentido de alguna manera que el producto de la escritura es una realidad virtual, mas la dificultad de comprender con exactitud las implicaciones de este concepto ha ocasionado que no se lo haya desarrollado como una propuesta poética sólida. Sin embargo, existe un sinnúmero de críticos y escritores que, en su reflexiones metaliterarias o críticas, ha propuesto, ciertamente, brillantes especulaciones teóricas en las que lo nuclear es la idea de la escritura como representación virtual, como imagen de un mundo factible, como generación de una realidad imaginaria opuesta a las reglas del mundo físico y el entorno tangible.

La realidad virtual rodea al sujeto completamente, como si éste hubiese sido transportado a una esfera envolvente semejante a una cámara hologramática. Al espectador de una película le basta con apartar la vista de la pantalla para reconectarse con el mundo real, igual que al lector de un impreso. La RV, por el contrario, genera un campo

que rodea al individuo al igual que una matriz, suplanta su visión del mundo concreto e interrumpe su contacto con él. En la cultura de masas existen numerosas referencias y recursos técnicos destinados a lograr parcialmente ese efecto, como el sonido Dolby stereo y la tercera dimensión, en el cine, o, en la plástica, las instalaciones y los *happenings*.

Si el siglo XX fue un periodo histórico de importantes y profundas variaciones en la percepción del arte literario, la época actual es quizá la que mayores cambios epistemológicos y cognitivos está ejerciendo sobre el fenómeno narrativo, precisamente porque ahora contamos con los elementos tanto conceptuales como empíricos para elaborar teóricamente una visión de la escritura como realidad virtual. Las inquietudes del siglo XX produjeron formas de expansión de la expresión artística que hoy podrían considerarse antecedentes de este avance, pero no es sino hasta la consolidación de las nuevas tecnologías de la información cuando contamos con productos visibles que permitan un acercamiento adecuado a este fenómeno, más allá de las intuiciones poéticas o metafísicas.

Esta "convergencia entre la crítica, la escritura y la tecnología", como la denomina P. Landow (1995), es quizá el acontecimiento más relevante en la historia del pensamiento y la expresión literaria junto con la invención de la imprenta. La tecnología digital, con sus insospechados y vertiginosos avances, parece amenazar varios esquemas de convivencia social según los cuales el mundo ha construido gran parte de su civilización. Uno de los más importantes es la estructura cultural generada alrededor del libro impreso como núcleo de la transmisión del conocimiento. Una toma de postura equivocada y poco informada sobre el significado y el funcionamiento de la tecnología digital ha llevado a muchos a ver en ella una amenaza para la existencia de la literatura y hasta del pensamiento. Debates como el constituido en torno a la vigencia del libro han sido muy frecuentes en los últimos años en el campo académico. Pero este es apenas un aspecto, quizá el más ingenuo, de las implicaciones de la revolución tecnológica en el ámbito de la literatura y el conocimiento.

Gracias a la aparición del libro impreso -que también es una tecnología-, el discurso crítico y la epistemología literaria, construidos en torno al libro como soporte de la literatura, llevaron a la generación del concepto de texto como la gran unidad de expresión y análisis del pensamiento literario. Durante todo el siglo XX, el objeto de interés crítico y académico fue el texto, sus partes, su estructura interna, sus relaciones externas, su autor, sus posibles lectores, su valor y unicidad como obra.

Pero hacia la década de 1960 existieron posiciones de teóricos que parecían sentir lo que ocurriría décadas

más tarde, y pensadores como Barthes, Eco, Derrida y Foucault plantearon ya la posibilidad de trascender el texto como objeto y rastrear sus complejíssimas conexiones con otros textos y sus relaciones con el lector, que fue tomado como un verdadero co-autor literario cuando se examinó su función de interpretar la obra. Visualizaron, pues, el hipertexto, el texto en tres dimensiones, la escritura como producto de una interacción virtual.

Una consecuencia de estas exploraciones teóricas fue la consolidación de la Intertextualidad de Gerard Genette, cuya imagen del texto literario como un palimpsesto fue quizá el primer esfuerzo teórico sistemático y detalladamente desarrollado como discurso crítico.

Más estos antecedentes tenían un carácter especulativo, pues difícilmente podría imaginarse adónde llevaría la propuesta de trascender el concepto de texto, en qué objeto concreto tomaría forma la imaginada 'obra sin fin', cuándo y hasta qué punto el lector se constituiría realmente en autor o coautor de la obra literaria.

La hiperficción, planteada como una consecuencia natural del avance de la tecnología y el pensamiento, ofrece un objeto de estudio sobre el cual es posible aplicar un discurso teórico fundamentado en la observación experimental, sobre la base de las ideas 'hipertextuales' que filósofos, semiólogos y críticos habían ya propuesto. Surge entonces, con gran seriedad académica y metodológica, la crítica hipertextual.

Esta escuela crítica, representada por Landow y otros, propone superar esta atención por el texto y trabajar en su lugar el concepto de hipertexto como soporte de toda expresión literaria.

Dice Landow:

(...) muchas de nuestras actitudes e ideas más queridas y frecuentes hacia la literatura no son sino el resultado de determinadas tecnologías de la información y de la memoria cultural que proporcionaron el entorno adecuado para dichas actitudes e ideas. Esta tecnología, la del libro impreso y sus parientes más cercanos, que incluye la página impresa o mecanografiada, engendra ciertas nociones de propiedad y unicidad del escritor que el hipertexto hace insostenibles. En otras palabras, el hipertexto ancla en la historia muchos de nuestros supuestos más difundidos, haciéndolos descender del éter de la abstracción y parecer meras consecuencias de una tecnología dada, arraigada en un tiempo y lugar. (Landow.1995:49)

El libro como objeto, como resultado de un proceso tecnológico con sus limitaciones materiales, se constituyó

en el elemento determinante para la aparición de conceptos como los de 'obra literaria', 'autor' y 'público' o 'lector'. Todas estas categorías del sistema literario son coherentes y útiles en el marco de la tecnología tipográfica, pero insuficientes dentro de un aparato cognitivo de distinta naturaleza, como el hipertextual.

La tercera dimensión del texto: el lector/ autor

Ya en 1962, Umberto Eco, en *Obra Abierta*, describió la función textual del lector en la obra como una colaboración de dos clases: la "mental" y la "manual". En la colaboración teórica o mental, el lector

interpreta libremente un hecho de arte ya producido, ya organizado según una plenitud estructural propia (aún cuando esté estructurado de modo que sea indefinidamente interpretable) (84); es el caso de la colaboración que exige una obra como *Finnegans Wake* de Joyce. Pero hay obras que permiten una colaboración 'manual' cuando el intérprete reorganiza libremente la obra y goza de las relaciones así producidas, cooperando en 'hacer' la obra. Estas son las 'obras en movimiento', obras que tienen la capacidad de "asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas". (Eco.1962:84)

Años más tarde la estética de la recepción, criticando el formalismo, la estilística y el estructuralismo, escuelas enfocadas casi exclusivamente en el texto, proclama que no basta el análisis textual para la cabal comprensión del hecho poético. Es fundamental examinar su recepción por parte del lector: "El lector es el primer destinatario de la obra literaria... la vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario", dice Hans Robert Jauss. (citado por Gómez Goyeneche. 2011: 51)

Estas posturas presentían acaso que ese lector activo, que colabora y completa la obra literaria, se convertiría en una entidad concreta y que llevaría esta función, la de intervenir en la construcción del texto, a términos reales.

Para varios teóricos, como Rifaterre e Iser, es imposible la existencia de un lector pasivo, irresoluto frente al texto; por el contrario, el lector es un tipo de receptor que, mediante su interpretación, propone, completa, finaliza, realiza, consume el sentido del texto. No hay lector que no reaccione a la obra. Mas esta verdad axiomática se materializa muy difícilmente, pues el soporte del libro, como todo impreso, está materialmente acabado, impide consignar las emociones, opiniones, respuestas del lector a la lectura, y, por tanto, no permite conocer la naturaleza de esas respuestas.

La hiperficción elimina esta dificultad. Mejor dicho, subsana esta limitación del libro impreso, pues el soporte digital posibilita al lector, mediante una amplia variedad de herramientas, opinar, valorar, criticar, manifestarse en términos reales como receptor del mensaje literario, y por tanto, colaborar con la obra, participar en su construcción.

La muerte del autor

En un sentido práctico, la hiperficción implica necesariamente, por radical que pueda parecer, la desaparición del autor, presentida ya por Roland Barthes (1987:65) en su ensayo titulado *La muerte del autor*, de 1968. También Michel Foucault visualizó este deceso, al separar la noción de 'autor' de la escritura misma, a partir de la revisión de la categoría del 'autor' como una construcción histórica relativa y reciente, generada bajo condiciones muy precisas, en absoluto esencial con respecto a la escritura en sí. (Foucault. 1969)

Dado el hipertexto, el cambio dimensional de la función de la recepción convierte a la obra en un espacio o escenario virtual en donde se ejecuta un juego de roles en el cual es imposible distinguir las categorías de autor y lector, pues ambos se encuentran inmersos en un sistema de interacciones en el que los mensajes concretos son el resultado de un continuo replanteamiento de funciones. La escritura nunca está dada, se transforma y modifica, se readapta frente a sí misma. La díada autor-lector (o lector-autor), considerada en un sentido integral y unitario, expresa la verdadera naturaleza de toda escritura, sus reales dimensiones como hecho comunicativo.

El texto, la ficción, pierde en la narrativa hipertextual su conclusividad, se vuelve indeterminado, y con esto elimina al autor como agente teo-teleológico que controla y cierra la obra, y que por lo tanto la posee, puesto que la ha creado. En la hiperficción, la escritura no pertenece propiamente a nadie.

Barthes, como Kristeva y Genette, desintegró el aparentemente indisoluble vínculo autor-obra, al considerar el texto como el espacio de múltiples escrituras de ecos infinitos de otras obras y autores:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Foucault. 1969)

Si estas ideas eran ya válidas para el texto, son absolutamente clarificadoras e imprescindibles para comprender la forma en la que hipertexto funciona. La hiperficción implica una forma completamente renovada de comprender las expresiones literarias.

Indudablemente, estamos aún lejos de sospechar qué depara el futuro tecnológico a las grandes instituciones literarias, pero desde un punto de vista muy pragmático es posible sostener que dejar de producir obras impresas no implica de ninguna forma dejar de escribir. Tampoco el hecho de que la firma personal desaparezca como único criterio de autoría impedirá que la escritura continúe ejerciéndose y desarrollándose. Lo que sí parece seguro es que varios importantes códigos y convenciones literarias quedarán obsoletos y deberán ser reconstruidos para poder subsistir.

Uno de ellas podría ser la crítica literaria. Siendo el discurso crítico un discurso subordinado, dependiente de la creación, deberá, de manera impostergable, generar un nuevo aparato teórico y metodológico que le permita comprender las cada vez más frecuentes y fluctuantes manifestaciones hiperfccionales. Tal esfuerzo implicaría necesariamente replantear categóricamente la crítica, sus funciones y sus fines, e incluir a la tecnología como parte fundamental de sus inquietudes y objetivos.

En relación con el estatus literario, el hipertexto es sin duda un concepto transgresor, revolucionario, no tradicional. El hipertexto supone otra escritura, antirretórica, a veces antilingüística y antigramatical. Es de esperar que la literatura hipertextual desarrolle un estilo extrañamente coloquial, afín a los millones de posibles usuarios de la web con capacidad o interés de expresarse literariamente.

Una consecuencia de esto será la desprofesionalización del mundo literario. Todos los aspectos de la literatura que habían emanado del libro impreso como objeto material enfrentarán una crisis. La industria editorial cambiará sus objetivos. La educación académica en literatura deberá repensarse. Los grandes autores, como grandes firmas, como grandes marcas, deberán competir con hordas de anónimos escritores disgregados por el planeta, que engendrarán ficciones tal vez tan complejas y desconcertantes que difícilmente podremos imaginar cómo acercarnos a ellas para interpretarlas y valorarlas.

La lectura como inmersión y escritura potencial

Toda lectura es ya una escritura virtual. La hiperficción posibilita que la escritura potencial que es toda lectura se convierta en un acto perceptible de autoría, en una parte del hipertexto. Esto no ocurría en términos reales simplemente porque el soporte del libro no lo permitía.

Una forma primitiva de esta potencialidad de la lectura es el hábito de subrayar pasajes en los libros o anotar con lápiz ideas e impresiones relacionadas con el proceso de descodificación del texto.

Tanto la escritura como la lectura son 'mundos posibles'. Quien concibe una ficción narrativa construye un mundo gobernado por las leyes que impone su imaginación, y proporciona al lector la oportunidad de internarse en él, a semejanza de un submarinista que explora los espacios oceánicos, o un astronauta suspendido en el espacio exterior. La tarea del lector es vivir la experiencia de participar en el mundo virtual de la ficción de una forma totalizante y absoluta. Podría compararse a la irrealizable vivencia de soñar el sueño de otro.

Marie Laure Ryan (2004), especialista en crítica hipertextual, propone la metáfora de la inmersión, del buceo, para comprender cabalmente el significado de la lectura hipertextual, pero no la atribuye exclusivamente a ésta, sino a todo tipo de lectura literaria. Haber leído ayer un cuento de Mishima en fotocopias es igual a haberlo hecho con la edición príncipe del *Quijote*, o a interactuar en un i-pad con cualquier hiperficción en línea de la actualidad.

La metáfora de la inmersión expresa muy fielmente la naturaleza de la lectura por las siguientes razones:

- Leer es interrumpir la realidad circundante. Al igual que quien bucea se despidе de su atmósfera natural, el lector se desconecta de su existencia material concreta para introducirse psíquicamente en un mundo posible que le es ajeno.
- Leer es participar de la realidad de otro, otros, del otro, de lo otro. Los elementos constitutivos de ese mundo son desconocidos, extraños.
- Leer es recrear psíquicamente el mundo expresado en la ficción. Es construir, mediante la guía del texto, un conjunto complejo de hechos imaginarios del cual el lector se apropia.

Estos axiomas son válidos para cualquier lectura, y la crítica literaria tradicional ha reparado en ello, pero la hiperficción ofrece una realización 'material' que permite comprender con mucho mayor exactitud estas consideraciones.

La cultura de masas, como antecedente de la cibercultura, ha concebido y empleado una gran variedad de recursos técnicos dirigidos a la generar una atmósfera inmersiva en sus productos, por medio de herramientas multimediáticas. En el cine, por ejemplo, encontramos casos en los que es posible captar este afán de exploración total que implica la inmersión. En la película *Sueños*, de

A. Kurosawa, cuyo autor propone al espectador, desde el mismo título, entrar en las profundidades de su psiquis, hay un segmento titulado *Cuervos*, en donde el personaje principal literalmente *penetra* en una pintura de Vincent Van Gogh, con quien luego conversa después de hallarlo como ser material en el 'mundo posible' del cuadro. Otro ejemplo podría encontrarse en la versión fílmica del clásico de Shakespeare *Tito Andrónico*, cuya escena inicial consiste en la irrupción de los ficticios soldados del general romano, metamorfoseados en una horda de motociclistas, en la cocina del personaje que se encuentra leyendo el drama, con quien previamente se ha identificado al espectador.

La inmersión propone una nueva forma de mimesis. Según la lógica inmersiva, la imitación no se produce entre el texto y la realidad externa, sino entre el mundo posible propuesto en el texto y el mundo posible generado mentalmente por el receptor. Este proceso interno constituye ya una reescritura, que puede ser llevada a la acción en otro texto, un texto paralelo, otro mundo posible (en esto radicaría toda interpretación y toda crítica). En la actualidad, tal acto puede ejercerse sin restricciones por medios hipertextuales, no únicamente sobre la base de la racionalización, como en una lectura analítica, sino como continuidad de la ficción, en un proceso más semejante a la influencia artística o al raptó creativo.

No es, por tanto, la supervivencia del libro lo que debería preocupar a los especialistas. El punto medular de la discusión son las transformaciones a las que se está viendo sometida la lectura, considerada como una experiencia virtual de inmersión en un mundo posible. El acto de leer, como ejercicio físico destinado a descifrar textos impresos, está cambiando ya en estos momentos gracias a Internet. Un usuario acostumbrado a los enlaces, que ha aprendido a leer en la pantalla de un computador, en pleno desarrollo de su capacidad de lectura transversal y de sus facultades para interconectar los contenidos procesados, difícilmente se adaptará a la lectura plana y lineal de la página impresa. Así pues, es apenas obvio pensar que el uso de la tecnología generará nuevas necesidades de lectura literaria.

El espacio virtual, territorio de la cultura de masas

El segundo aspecto que trataremos en esta ponencia será la influencia de las narrativas no literarias, provenientes de la cultura de masas, en la escritura literaria actual, dentro del marco de replanteamiento de los paradigmas culturales de la cibercultura híbrida del presente.

El hipertexto es un objeto de la cultura híbrida, la cual surge de la superación dialéctica del conflicto 'alta cultura' frente a 'cultura de masas'.

No es necesario profundizar aquí en los complejos factores que intervienen en la categorización de la literatura como alta cultura, pero sí conviene conceptualizar brevemente a la cultura de masas, (o cultura popular, en otros ámbitos socioculturales), con el fin de examinar la mutua influencia entre las representaciones de uno y otro tipo.

Las culturas híbridas, una noción acuñada por el comunicólogo Néstor García Canclini (1989), tienen como característica esencial que difunden, comprenden y son capaces de procesar representaciones tanto de la alta cultura como de la cultura masificada, además de generar expresiones propias. Mientras la alta cultura está relacionada con las academias, los cánones, las grandes tradiciones artísticas, la educación especializada y la erudición, la cultura de masas se engendra a partir de las representaciones producidas industrialmente para entretener al público, destinadas a difundirse por los medios de comunicación masiva en las clases populares, con el objetivo, directo o indirecto, de producir ganancias monetarias o reforzar las estructuras económicas. Por su parte, el ámbito que correspondería a la cultura híbrida sería la red digital global.

Lo dicho implica que existen modelos diferentes en los procesos de legitimación y valoración de los actos y expresiones culturales. Mientras la alta cultura tiende a ser un sistema cerrado y poco elástico, la cultura de masas puede ser banal y poco exigente estética e intelectualmente. Pero en las culturas híbridas, surgen paradigmas distintos en los que se produce una especie de reivindicación de lo masificado y una consolidación parcial de lo culto.

¿Cómo afecta esto a las representaciones literarias? De varias formas: desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XX, la literatura canónica ciertamente se ha enriquecido con manifestaciones de la cultura de masas, como la novela negra, la novela policial y la ciencia ficción, con los antecedentes decimonónicos de la novela de folletín y la escritura de cordel, la novela sentimental y la novela de aventuras.

La alta literatura puede aprovechar potencialidades importantes para su supervivencia en la cibercultura híbrida, como la enorme difusión que implica la publicación digital y la actualización constante de sus discursos. Para adaptarse, necesariamente se contagiará de varios códigos masivos antes totalmente ajenos. En el ámbito de la red global, la alta cultura como canon resultará relativizada, neutralizada en sus pretensiones como modelo ideal.

La cultura de masas, en Internet, ha experimentado una relectura importante que tiende a reivindicarla como representación cultural influyente, digna de análisis y comprensión académica, y, sobre todo, susceptible de convertirse en un factor cultural relevante y legítimo.

Antes era posible comprender que las manifestaciones masivas se nutrieran de expresiones y valores provenientes de la esfera de lo culto. Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias canónicas eran una prueba de ello, así como otras formas de adaptación y masificación de la alta cultura a otros lenguajes. En la actualidad, es factible sostener que este proceso se está equiparando y en vías de invertirse. La narrativa literaria culta parece alimentarse cada vez con más frecuencia de representaciones masivas y apropiarse de sus códigos, lo cual implica, necesariamente, un reconocimiento o legitimación.

Generalmente, cuando la alta literatura se refería a las representaciones masivas, lo hacía en forma paródica, irónica o abiertamente descalificatoria. Hoy, es frecuente que los escritores, incluso los muy conservadores, no ironicen sobre las prácticas masivas, sino que más bien las revisen con atención y hasta las citen, a veces incluso a manera de homenajes.

En la cibercultura híbrida, un escritor culto es un sujeto versado tanto en mitología clásica, Siglo de Oro español y crítica literaria como en ciencia ficción, cine de zombies, trash metal, política, cómics y superhéroes, porno japonés y toda clase de series de televisión. La literatura puede ser considerada, en la actualidad, más como un código masivo que como una de las bellas artes de los cánones culturales.

Cada vez más novelas 'cultas' vinculan directa o indirectamente componentes adaptados de otros tipos de narrativas, generalmente de aquellas más desarrolladas y complejas de entre las de la cultura de masas, a saber, la televisión, el cine, el cómic, las mitologías populares, las leyendas urbanas y los relatos pseudohistóricos, sin que estos recursos sean calificados como una excentricidad.

Solo en la cibercultura híbrida, difundida por Internet, es comprensible la última moda literaria en España, dedicada a los zombies y los vampiros. Estos seres, antes reclusos en el mundo cuasi infantil del cine de clase B o la fantasía popular comercial estadounidense, hoy son protagonistas de grandes sagas que se venden muy bien y atraen la atención de los lectores y de algunos

críticos. No parecen temas compatibles con la literatura canónica. Tal vez por el momento aún no lo sean, pero en el contexto actual nadie puede condenarlas por anticipado ni asegurar que no se adapten a las nuevas expectativas de los lectores y los nuevos críticos, que no existan escritores de calidad que vayan a asumir esta tendencia seria y profesionalmente, y menos todavía que haya que excluirlas como subliteratura o paraliteratura, sencillamente porque esos códigos y categorías se extinguirán, si no lo han hecho ya.

Tendencias como estas suponen un debilitamiento del canon en favor de otros sistemas de legitimación literaria. Los criterios canónicos son insostenibles en la red. El mundo está dividido en naciones, razas, generaciones, grupos de edades, clases sociales, mayorías, minorías, grandes relatos históricos, sistemas morales y religiosos. Mas estos conceptos, útiles acaso para organizar y administrar socialmente la existencia humana, son poco influyentes en la web, donde podemos trabar contacto con información de la más variada procedencia sin las restricciones que las condiciones reales nos imponen como sujetos. La inconcebible cantidad de información que circula en la red ocasiona que un usuario promedio, independientemente de su origen y contexto concreto, reciba una gran influencia de esa especie de imperio simbólico de todos los países, todas las lenguas, todas las culturas, todas las prácticas, todas las aberraciones y todas las épocas que es el espacio virtual. El lector literario de Internet es distinto porque lee de forma diferente, y no solo consume literatura. Está lleno de informaciones e inquietudes literarias, musicales, deportivas, fotográficas, cinematográficas, científicas, es un producto de la mutación interdisciplinaria y el hibridismo cultural generado por la web.

En esa medida, la evolución de la ficción literaria será, en gran parte, resultado de la evolución de las expectativas de este lector potenciado y en constante potenciación. Y aquí sí caben los zombies, las más extrañas y perversas aventuras y criaturas, todo mundo posible como lectura, como inmersión literaria, como aquello que la escritura (y la crítica) ha sido y será siempre: pura y desbordada imaginación.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1962.
- Foucault, Michel. *Qué es un autor*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Foucault/Autor.html>, Consultado julio 15 de 2011.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F: Grijalbo, 1989.
- Jauss, Hans Robert, "La historia literaria como desafío a la

- ciencia literaria", citado por Gómez Goyeneche, María Antonieta, en *Algunas confluencias de la crítica literaria contemporánea*, THESAURUS, Tomo XLVII (pdf), Centro Virtual Cervantes, 1992, descargado: julio 15 de 2011.
- Landow, George, *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Ryan, Mary Laurie. *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura*. Barcelona: Paidós, 2004.