

DEFINIENDO *LITERATURA* (DETLI)

DEFINING *LITERATURE* (DETLI)

Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO

CSIC (ILLA-CCHS). Madrid

miguelangel.garrido@cchs.csic.es

Resumen: El DETLI proporciona actualizada la vasta serie de los términos literarios que constituye una enciclopedia basada en la cultura en español, una de las tres primeras lenguas de occidente por número de hablantes. En la era post-literaria que inaugura el siglo XXI, los compartimentos que establecen esas lenguas a este respecto encierran una particular importancia. Por ejemplo, *LITERATURA*.

Palabras clave: “Literatura”, Términos Literarios, Diccionario Español de Términos Literarios.

Abstract: The DETLI aims at contributing to the Spanish language with a updated information of literary and cultural terms included in important encyclopedias created by the cultural base of the main languages of the Western World. In the era post literary, door of the twenty-first century, the cultural compartments that each of these languages involve represent a very important incentive. For example: *LITERATURE*.

Key words: “Literature”, Literary Terms, Spanish Dictionary of Literary Terms.

No hace mucho, en una ocasión similar, el homenaje de jubilación al profesor Romera Castillo (Garrido Gallardo, 2018), daba yo cuenta con gran satisfacción de la edición digital en la web del CSIC del *Diccionario español de términos literarios*, obra colectiva que he dirigido entre los años 2000-2015 y cuyos resultados se guardaron en una base de datos, lo que, a fin de cuentas, la venía a convertir en una labor clandestina y estéril. A punto de terminar la edición, en este Homenaje al profesor Túa Blesa, ofrezco algunos de sus fragmentos atinentes a la definición del término *literatura*, que, por definición, es el punto de referencia de las miles de páginas que tratan de los alrededor de 6000 términos estudiados y que puede servir para calibrar el alcance de lo que hemos hecho y animar a los colegas para que, a través del oportuno contacto que se ofrece en la web, puedan sugerir correcciones, supresiones o adiciones hasta perfilar una obra de difícil parangón.

El DETLI es una enciclopedia que concreta en 300 entradas cuyas cabeceras son términos necesitados de tratamiento por ser fundamentales o por cualquiera otra razón y en torno a los cuales giran otros de su campo semántico. Así, las definiciones sueltas del típico diccionario son sustituidas por menciones contextualizadas que proporcionan un todo integrado de la teoría literaria

¿Qué significa el término *literatura*, hoy? Nuestra modesta aportación ahora consiste en entresacar unos cuantos fragmentos significativos del DETLI e invitar a cotejar la información que resulta, procedente de las cabeceras (A) *literatura* y (B) *ciberliteratura* con las correspondientes del Diccionario de la Lengua o de cualquier diccionario literario al uso.

A

literatura. Del latín, *litterae*: cartas, letras, cosas escritas. (ing: *literature*; fr: *littérature*; it: *letteratura*; al: *Literatur*, port. *litteratura*).

El término literatura se deriva del latín litteratura, que se encuentra ya en las Institutiones oratoriae de Quintiliano (II, 1,4). Su raíz es littera (letra). En plural, litterae, letras, cosas escritas, cartas. En la historia de las modernas lenguas de cultura, el término entraña una serie de acepciones que R. Escarpit (1962: 259-272) ha sistematizado con acierto. Las exponemos a continuación, señalando con asterisco las que están recogidas también en el Diccionario de la Real Academia Española.

1. *Arte de la palabra por oposición a las otras artes* (la pintura, la música, etc.)*. Actualmente, es su sentido fuerte, que nació a finales del siglo XVIII y se consagra en la obra de Mme. De Staël, *De la Littérature* (1800).
2. *Arte de la palabra por oposición a los usos funcionales del lenguaje*. Corresponde al deslinde entre los escritos de creación (“poesía” en el sentido etimológico) y los otros

escritos que reclaman un estatuto aparte como científicos con la irrupción de las ciencias positivas a finales del siglo XVIII. Todavía en la obra del P. Andrés *Origen, progreso y estado actual de toda literatura* (1782-1799) la expresión conserva su contenido general.

3. *Arte de la expresión intelectual*. Se trata de una acepción que se va fijando a lo largo del siglo XVIII y que pierde terreno al final para ser sustituida por la mencionada en [2].
4. *Arte de escribir obras de carácter perdurable*. Acepción conectada con la [1] y la [2]. Pretende distinguir entre lo que es *literatura* y lo que no lo es (producciones para el consumo de masas sin mayores pretensiones). Igualmente, permite incluir producciones sin intención creadora, pero sobresalientes por su estilo *.
5. *Composición artificial del discurso*. Corresponde a un empleo irónico o peyorativo de la expresión (“eso no es más que literatura”) con el mismo sentido de “no me vengas con retórica” o “eso no son más que filosofías”.
6. *Cultura del hombre de letras o ciencia en general a tenor de su significación etimológica*. Esta acepción es la dominante hasta el siglo XVIII *.
7. *Conjunto de la producción de obras literarias en los sentidos [1] y [2] (*)*.
8. *Conjunto de la producción literaria de una época, un país, una región, etc., p. ej., “literatura española”, “literatura americana”, etc. (*)*.
9. *Categoría propia de las obras que pertenecen a un género, “literatura de cordel”, “literatura rosa”, etc.*
10. *Bibliografía **. Acepción empleada en alemán y que ha pasado a ser de uso común en las demás lenguas, sobre todo en determinados contextos científicos como la medicina: “la literatura existente sobre esa enfermedad es todavía escasa”.
11. *Conjunto de fenómenos literarios en cuanto hecho histórico distinguible de los demás*. “La literatura española en la Edad de Oro es tan importante como la ciencia”.
12. *Historia de la producción literaria según el sentido [8]*. Elipsis frecuente en vez de “Historia de la literatura”.
14. Por metonimia, *tratado sobre cuestiones literarias **.
15. *Asignatura de los planes de estudio que versa sobre las acepciones [1], [2] y derivadas*.
- 16] *Institución social* que comprende una carrera profesional, una titulación universitaria y una industria establecida, además de unos contenidos de estudio a tenor de [15].

Como se ve, en el término confluyen sentidos de diversas procedencias. Etimológicamente, el carácter de algo *escrito* es evidentemente el dominante. Sin embargo, podemos hablar de “literatura oral”, lo cual nos pone ante la raíz subterránea que conecta *literatura* y *poesía* (obra de creación). Por otra parte, la clasificación decimal de Dewey que se empleaba en las bibliotecas remite modernamente por otro camino al antiguo sentido general de “cosas escritas”. En efecto, ahora no se trata de que nos refiramos a los escritos en general sin sustraer del conjunto los específicamente poéticos, sino de que sustraemos del conjunto todos los que funcionalmente pueden ser calificados de alguna forma y nos

quedamos con el resto colocado bajo la etiqueta de literatura: *El Quijote* junto a las novelas del *Coyote*, las obras de Miguel Delibes codo con codo con las de Corín Tellado. *Literatura* significa aquí todo escrito sin finalidad práctica inmediata, significado que no es ajeno a la concepción por la que Kant establecía el carácter de las artes como actividades no útiles.

Es posible que en la sustitución del término “poesía” por el de “literatura” se pueda descubrir una diferente concepción acerca de la naturaleza del objeto que ambos sucesivamente señalan. “Poesía” es palabra aureolada por el prestigio que proviene de ser producto de la actividad creadora del hombre inspirado por las musas. “Literatura” pertenece a una tradición que hace referencia más bien al dominio de las técnicas de escribir y a una preparación intelectual: a una retórica, en suma. Nada tiene de extraño que el Siglo de las Luces prefiriera el segundo al primero. De todas maneras, la doble vertiente (cuestión de estética, cuestión de técnica) sigue siendo objeto de interés de cuantos se preocupan por el (los) fenómeno(s) literario(s).

Como ocurre con todas las palabras, también *literatura* no nos ofrece su significado sino dentro de cada contexto y situación. El extraordinario éxito que ha tenido en las lenguas occidentales (y en los calcos hechos en otras) puede provenir tal vez de su misma ambigüedad. La creación, el arte, remite sobre todo al origen individual del artista creador cuyas producciones se presentan como intocables en cualquier parte, ya se trate de una sinfonía que se interpreta o de una pintura que se expone. El arte hecho con palabras necesita ser traducido de lengua a lengua en una operación en que fundamentalmente se allega el contenido intelectual, “lo escrito”, ya que su dimensión estética tiene que ser “puesta” por el público de otra lengua al que se dirigen los mismos conceptos. Esa necesaria dimensión de intercambio social puede haber contribuido a que prevalezca la expresión *literatura*. Tampoco cabe desdeñar la influencia que sobre la pervivencia del término haya tenido el hecho de que, al principio, toda poesía exigía un metro, de forma que llegaron a ser cuasi sinónimos *poema* y discurso en verso. A medida que se fue abriendo paso también la creación en prosa, se hizo necesario un término distinto del de poesía.

Literatura es todas estas cosas. La Teoría de la literatura pretende explicar las diversas claves – lingüísticas, estéticas, sociológicas – en que se asienta cada una de las posibles acepciones. Escarpit señala que “hay una ciencia estética, una ciencia ideológica, una ciencia sociológica de la literatura. Sin duda, es posible tender puentes entre ellas y abrir puertas, pero es de temer que la palabra *literatura* no sobreviva a la operación”.

Arte de la palabra por oposición a otras funciones del lenguaje. A principios del siglo XX los Formalistas Rusos inauguran una serie de investigaciones (retórica) que buscan encontrar el quid de la literatura en determinadas funciones del lenguaje. Por ejemplo, F. Lázaro Carreter (1976) propone la hipótesis del *mensaje literal*. Observa en el idioma una serie de mensajes que no responden a la regla general de la gramática como un conjunto finito de unidades y un conjunto finito de reglas que dan lugar a infinitos posibles enunciados distintos. Por el contrario, hay enunciados como el aforismo, la inscripción funeraria, la fórmula de saludo o la tarjeta de visita que se caracterizan por reproducirse siempre en sus propios términos.

Por otra parte, el acto ordinario de lenguaje es abierto, se termina cuando finaliza el intercambio comunicativo, pero no tiene un fin previsto. También esto es lo contrario de lo que ocurre con el tipo de mensajes evocados: no sólo se reproducen en sus propios términos, sino que tienen un cierre previsto.

Pues bien, la hipótesis es ésta: ¿no podría considerarse la literatura como un subconjunto de los mensajes literales? ¿No sería la dominancia de la función poética un modo de elaborar textos que se reproducen en sus propios términos? En un poema, un cambio de orden alteraría el ritmo de ideas y acústico, destruiría la rima... Sería imposible, en suma, porque daría lugar a *otra cosa* distinta de la que se quiso decir la primera vez.

El cierre previsto es característica conocida de los mensajes literarios. Muy evidente en algunos (“catorce versos dicen que es soneto”) y menos en otros. Incluso la prosa está sometida a unas ciertas constricciones de cierre: capítulos de las novelas, escenas y actos de los textos dramáticos...

Desde este punto de vista, la literatura tendría un cierre más flexible que el de un modismo, pero pertenecería al mismo tipo de textos, orales (folclore) o escritos.

A partir de esta hipótesis se encuentra también una plausible explicación para la abundancia de figuras semánticas en la que muchos han visto una característica de la literatura. Las figuras no son adornos superpuestos (*flores rhetoricales*), sino el resultado de tener que introducir toda la carga del significado dentro de un determinado espacio, lo que da lugar a ese sacar jugo al lenguaje que es en lo que consiste la connotación.

A la pregunta ¿qué hace que un texto sea una obra literaria?, responderíamos: su carácter de mensaje literal, entendido como aquel que se reproduce siempre en sus mismos términos y tiene un cierre previsto.

Ciertamente, como en el caso de la función poética, establecida por Roman Jakobson, el eslogan publicitario, por ejemplo, entra dentro de esta categoría de mensaje literal y no es, por ello, texto literario. Cabe pensar, sin embargo, esta característica como fuertemente distintiva de un conjunto específico. Una vez delimitado éste, será fácil discernir a primera vista, aunque no formalmente, el eslogan como diferente del verso.

Pero tampoco la hipótesis del mensaje literal vence todas las dificultades. En muchos casos de la literatura en prosa, los cierres son tan flexibles y la interpretación de lo que quiere decir a este propósito “reproducirse en los propios términos” tendría que ser tan amplia que la condición de “mensaje literal” se reduce a una caracterización iluminadora, pero de escasa potencia explicativa. Casi se podría decir que indica la inclusión de los textos dentro de sus respectivos géneros. Y nada más.

La hipótesis del mensaje literal ilumina principios rectores de la elaboración de los textos poéticos, pero no goza de las propiedades de la distintividad (pues no son todos lo que están) ni de exhaustividad (no están todos los que son) y, además, resulta demasiado imprecisa como caracterizadora de los textos literarios en prosa.

Hay textos que no están bajo el dominio de la función poética, pero los lectores los aceptamos como *literatura* (por ejemplo, *El Libro de la Vida*, de Teresa de Jesús) y hay textos que caen plenamente bajo ese dominio y a nadie se le ocurre mencionarlos como literarios (por ejemplo, multitud de la publicidad comercial). El propio Lázaro Carreter (1980) ha señalado que el término *literatura* designa sobre todo un proceso de comunicación en que cada elemento goza de una caracterización propia.

El emisor

- a) El emisor no es un cualquiera, sino una persona que consigue en su sociedad la condición de “autor”, de alguien al que se le reconoce que aumenta el campo de las letras, de lo estético (augere=aumentar) con sus contribuciones, hasta tal punto que su reconocimiento invita a la lectura como “literario” de un texto que tal vez pasaría inadvertido si no fuera unido a un nombre al que se le presupone capacidad artística,
- b) no establece diálogo con el receptor, ya que se encuentra con él a través del espacio y del tiempo. Ciertamente, esto mismo le ocurre al que deja cualquier texto escrito, literario o no, pero en el caso de la literatura la intencionalidad de traspasar límites se da por supuesta. El que escribe un correo electrónico o una carta está esperando una concreta interlocución, el que publica un poema lo deja, por así decir, a su suerte,
- c) cifra su mensaje en ausencia de necesidades prácticas inmediatas. Nadie ni nada le obliga a tomar esta iniciativa a diferencia de lo que ocurre al que redacta un informe o elabora las instrucciones de uso de un aparato. *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* no es un texto que se deriva del acontecimiento como la crónica taurina que elaboró tras ese percance el periodista de turno, Federico García Lorca escribe su elegía por un impulso libérrimo e imprevisible,
- d) establece una acción comunicativa centrífuga y pluridireccional. El autor sale al encuentro del lector a través del espacio y el tiempo sin que pueda esperar habitualmente respuesta, sino acogida. Federico puede esperar que su experiencia pueda despertar experiencias semejantes, pero no el “enterado” de su director, que recibe el periodista o la carta rectificando un detalle, que envía un lector al periódico,
- e) emprende, pues, una comunicación de carácter utópico y ucrónico, es decir, el lugar (la plaza de toros) y la ocasión (día y hora) se difuminan y la experiencia comunicada por el autor entra así en el orden de lo universal.

Paralelamente, las condiciones de recepción son diferentes a las de la comunicación estándar:

- a) El receptor tampoco viene obligado por una razón práctica. Su acogida del texto e inicio de la comunicación son espontáneas y no forzadas,

- b) no puede contradecir al autor ni prolongar la conversación, cosa que ocurre también con toda comunicación escrita, pero que caracteriza de modo especial la comunicación literaria. El destinatario de una epístola tiene evidentemente otro papel al respecto que el lector que alcanza un libro en su biblioteca,
- c) puede asentir o disentir, pero tampoco puede modificar la propuesta. Un libro modificado es *otro* libro. La dirección de la comunicación no tiene marcha atrás,
- d) a la inversa que en la comunicación ordinaria, aquí es el receptor quien inicia el acto comunicativo de que se trate. Es obvio que se necesita que la obra exista previamente para que pueda existir el acto, pero éste comienza en el momento que el lector empieza a pasear su ojos por las páginas. Se dirá que esta comunicación es común con la de cualquier página archivada, pero será difícil desconocer el carácter “desinteresado”, “no práctico” de esta recepción por comparación con el de una lectura documental.

El referente entra en el discurso de manera también especial:

- a) no está delimitado por un contexto necesariamente compartido entre emisor y receptor, cosa que es cierta hasta en el caso de la novela realista y no digamos si se trata, por ejemplo, de poesía hermética,
- b) el contenido es especialmente ambiguo (por ucrónico, utópico y descontextualizado),
- c) la actualidad proviene del receptor que es quien confiere, incluso si lo hace equivocadamente, el “valor”. No debemos olvidar que lo que los teóricos de la información llaman “ruido” puede convertirse en “información” en la comunicación literaria (Lotman, 1970). En ella, la ambigüedad añade sugerencias al contenido del discurso, poniéndolo por delante de los enunciados inequívocos por triviales: una factura, un horario de trenes no llaman a engaño, pero tampoco abren los horizontes de la metáfora.

El mensaje en que cristaliza la comunicación tiene también, por lo general, características específicas. Se trata de un lenguaje proyectado de antemano, sometido a composición (apartados, capítulos, actos, escenas, etc.). Normalmente, frente al fluir impredecible de la conversación, tiene un cierre previsto (“catorce versos dicen que es soneto”), lo que provoca una especial tensión semántica, resultado del esfuerzo por introducir en un espacio acotado todo el contenido que se pretende comunicar. Pero no se agota ahí.

En fin, el hecho antropológico de que a unas personas les gusta contar historias y comunicar sentimientos y a otras personas recibirlas se concreta a partir del siglo XIX en *literatura*, un modo de comunicación cuya denominación subraya la condición de escrito con determinadas condiciones, que presenta nuevas creaciones y que convierte en literatura todo lo anterior (los *poemas*).

El fenómeno sigue en el siglo XXI, pero la civilización cibernética instaura unos modos de comunicar que no son los mismos que los de la civilización del texto escrito.

Se ha hecho necesaria una nueva entrada del diccionario. Veamos.

B

ciberliteratura. Del prefijo *ciber-* y *literatura*. El prefijo está tomado del griego *kyber*, timón, control y referido a procesos digitales o electrónicos. (ing. cyber, fr. cyber, it. cyber, al. Cyber, port. cyber).

Conjunto de las obras cuya función se sitúa históricamente como continuación de la serie literaria, pero cuya virtualidad radica en su condición digital (normalmente, perteneciente a la red de Internet).

(Nótese que se habla de naturaleza [“virtualidad”] y no de soporte. Una obra literaria no deja de ser tal porque se ofrezca en un *e-book* o se lea en un ordenador).

1. Ciberpoema

El primer apartado que consideraremos, siguiendo a Joan-Elias Adell (2004), es el de la llamada *poesía digital*, también conocida como *poesía electrónica*, *poesía informática*, *e-poesía* o *ciberpoesía*, o sea, la continuidad cibernética del término “poesía” (tomado en el sentido de denominación de género dentro del espacio literario y no como cuasi sinónimo de “literatura”).

Se trata de aquellos poemas realizados mediante un programa de ordenador y que necesitan también del ordenador para ser leídos. La primera impresión que se obtiene es la de encontrarnos ante nuevas técnicas que facilitan poéticas de vanguardias como las que estuvieron de moda en la década de 1950 y que se vinculaban a los experimentalismos de principios del siglo XX (futurismo, dadaísmo, surrealismo).

La poesía electrónica tiene ya una larga tradición que arranca de los experimentos de Théo Lutz en Alemania y Brion Gyon en los Estados Unidos, que consiguieron en 1959, con independencia el uno del otro, programar un “calculador” capaz de generar los primeros versos libres electrónicos, lo cual engarza con el interés de Raymond Quenau y otros del OULIPO (“Ouvroir de Littérature Potentielle”) por crear una producción combinatoria y aleatoria mediante el uso de los ordenadores.

Esta poesía, verdaderamente automática, capaz de producir textos diferentes hasta el infinito, se desvincula radicalmente del origen que el poema tiene en su autor, el poeta, así como del puesto que al lector u oyente cabía otorgarle en el proceso de la comunicación poética. No se trata aquí de calibrar la calidad de los resultados, que ha llevado a algunos a calificar de subliteraria toda la producción electrónica, sino en la transferencia de la instancia creativa que pasa aquí al trabajo de construcción de la máquina y a la combinatoria posible de las unidades textuales, en la determinación del programa, que es más importante que el texto que pueda resultar. Ciertamente, los vanguardistas ponían la potencialidad del lenguaje por encima del sujeto-autor. Así lo ilustra Adell con una cita de Italo Calvino:

Alguien podrá objetar que cuando más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum* que es el *self* de quien escribe, la sinceridad interior, del descubrimiento de la propia verdad. Al

contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles (1988:285).

Para los campeones de la muerte del sujeto, principio y fin de la postmodernidad, la poesía electrónica, la ciberpoesía, es una confirmación del horizonte que habían ya abrazado mucho antes.

No diremos, pues, que la posibilidad que constituye la poesía electrónica no estuviera entrevista, pero sí que no es literatura en el sentido radical. La lectura de un poema generado automáticamente o de un texto de poesía animada visual dinámica es algo totalmente distinto de la experiencia del poema en el formato impreso. Leer es una actividad que rastrea indefectiblemente el sentido (incluso simplemente presunto) otorgado por un autor; en cambio, el sentido *radicalmente* ambiguo de los textos electrónicos supone una experiencia nueva. Desde luego, la poesía electrónica no es simplemente la poesía que se lee en pantalla, sino la que responde a una poética de la programación, de los códigos, de los algoritmos y de los cálculos. La ciberpoesía no es, insisto, la sustitución de la página impresa por la pantalla, sino la voluntad de entregarse a la transformación que ofrece el ciberespacio. Esta transformación ocurre de un modo especial en lo que se empezó a llamar en los años 80 “poesía animada” donde lo visto y leído en la pantalla cobra vida y se apropia del espacio exterior. Se trata de un “salto” que aparece traspasando el límite de la poesía literaria que quisiera entregar el objeto único, aunque no puede porque lo que entrega es un mensaje vinculado a un código, el cual, si es verdaderamente código, no puede ser único y si es verdaderamente único, no puede ser compartido, no puede ser código.

La naturaleza intersemiótica de la poesía electrónica (lengua natural, artes plásticas, música, cine) pone claramente de relieve que el salto se ha experimentado, aunque en una dirección ya establecida: como venimos diciendo, la dirección marcada por la poesía de vanguardia o experimental. Según recuerda Fernando Cabo (2001: 87), Gadamer advertía de que una de las características de la poesía contemporánea era la de producir palabras aisladas, desagregadas de sus conexiones lógicas, de modo que su propio aislamiento potencia su dimensión virtual. Adviene una nueva dimensión temporal y topográfica, que no tiene nada que ver con el tratamiento del tiempo y el espacio en la narración literaria, por ejemplo, sino con el hecho de que no se cuenta con un texto presente de principio a fin como ocurre con el libro o con la película de cine. El texto se gesta en nuestra presencia y es preciso contar, como dice Joan-Elies Adell (2004:295) con “la dimensión temporal, la dimensión espacial o topográfica (las coordenadas que transitan por una superficie) y la dimensión del movimiento, cinética”.

El trabajo de Joan-Elies Adell que venimos parafraseando hace finalmente referencia a la experiencia de los “poemas de lectura única”, o sea, poemas que serán confeccionados una sola vez y que, después de leídos, se borrarán sin posibilidad de ser rastreados. *Passage* de Philippe Bootz se organiza, según explica el autor, en tres fases: la primera, de textos *multimedia* que introducen el componente narrativo del texto; la segunda, interactiva, en la que el lector puede escoger entre la lectura siguiente y la lectura del prólogo y está formada por un hipertexto en que cada nodo puede ser

activado una sola vez; la tercera, es un generador automático de texto animado que solamente genera un único texto: la respuesta al estado de petición resultante de la interactividad de la fase precedente. El texto animado final contiene una historia para quien la ha “escrito”, pero excluye cualquier otro lector posible.

2. Narración hipertextual

Jürgen Fauth (2003) compara la narración hipertextual que ha posibilitado la cibernética con la narrativa literaria (“plana”) y obtiene una serie de conclusiones del mayor interés para nuestro propósito de delimitación. Conceptúa el nuevo producto de calidad inferior por cuanto propende a la dimensión lúdica superficial, ya que los autores se ven tentados de usar y abusar de los nuevos efectismos posibles, aunque ciertamente, esto puede ser defecto de principiantes y quedar superado con el afianzamiento de la práctica.

Pero a lo que vamos es a precisar la naturaleza específica de la hipernarración (frente a la narración literaria) y eso, incluso si se trata de la modalidad *explorativa* u obra de solo el autor, y no de la *constructiva*, aquella en la que el lector está invitado a añadir o suprimir partes de la historia.

No hay duda de que la diferencia existe, pero hay que precisarla. Me parece que la dicha diferencia es menor de lo que tienden a subrayar los que se dan cuenta de que estamos ante un nuevo paradigma y mayor de lo que advierten quienes creen encontrarse ante un simple avatar más de ese hecho constante del que venimos hablando que “está detrás” del fenómeno literario.

A estas alturas, todos estamos convencidos de la importancia del lector en la comunicación literaria. El lector se recrea en unos pasajes de su lectura y se apresura en otros, lee no solamente lo que el autor “puso”, sino lo que su propia cabeza lectora, con su enciclopedia y presuposiciones, le dicta. Toda lectura es individual y crea un espacio tridimensional en que los signos se hace ecos unos de otros, se relacionan en el cotexto y en el contexto, cuentan con el pasado y se proyectan al futuro. Por eso, nos sigue diciendo Fauth, aunque la lectura implícita del hipertexto sea “multilineal”, “anti-jerárquica”, “centrífuga”, “sin principio ni fin evidente” sin “arriba” ni “abajo”, los textos lineales finalmente resultantes no son tan diferentes de los textos “planos”, la diferencia no es tanta como cupiera pensarse a primera vista.

Sin embargo, la estructura hipertextual presenta rasgos propios, el más significativo de los cuales es el *enlace*: palabra, frase o icono que envía a un *nodo* o fragmento del texto y que, a su vez, ofrece más enlaces al incesante movimiento del ratón que el lector puede llevar a cabo. Dice Fauth que la cadena significativa a que da lugar es muy parecida a aquella, característica de la nueva cultura, a la que tanto temía Baudrillard (1981:10) por su carácter mareante y sin sentido.

El enlace hipertextual empezó ofreciendo al lector la posibilidad de elegir entre dos nodos, el lector realizará recorridos diferentes según los nodos que elija y se convertirá, a veces, en un agente perplejo que no sabe cuál sería la mejor elección. Eligiendo, el lector electrónico no solamente llega al último extremo de la posibilidad de cooperación que abrió *Rayuela* y otros exponentes de la novela más o menos experimental, sino que produce un salto cualitativo. El lector interactivo puede obedecer

o discrepar, ampliar o reducir el texto, reorganizarlo, revisarlo, añadirle comentarios. Las fronteras entre autor y lector y entre lector y crítico tienden a desaparecer en estos especímenes. La nueva realidad se parece más a la poesía oral del aedo o rapsoda, que sufría las reacciones de su público; incluso se parece más al teatro, que tiene como esencia esa influencia inmediata de la reacción del receptor, a diferencia de la literatura cuyo carácter escritural la mantiene indefectiblemente inalterada (abierta a las diferentes lecturas, pero inalterada).

Ahora bien, el problema se traslada del autor al lector. ¿Cómo saber si se acierta al elegir? ¿En virtud de qué se puede estar seguro de que el comentario no desvirtúa el texto inicial? El lector literario acertará o no en su lectura, pero puede despreocuparse porque ella no influye en nada ni en nadie a continuación. El lector cibernético está obligado a la cooperación.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la cooperación que se da en la narración cibernética no es la que existe entre dos artistas que colaboran, sino entre el diseñador de un juego y el jugador. Fauth nos lo recuerda de la mano de Bolter (1991:130):

Por eso, la literatura electrónica, como la programación informática, seguirá siendo un juego. En los videojuegos de naves espaciales y de robots implacables, el jugador compete contra el programador, quien ha determinado las metas y ha colocado los obstáculos en el camino del jugador. Independientemente de lo competitivo que sea, la experiencia de leer en el medio electrónico sigue siendo un juego, más que un combate, en el sentido de que no tiene conclusión definitiva. El lector puede ganar un día y perder el siguiente. La no permanencia de la literatura electrónica puede interpretarse de las dos maneras: que no hay victoria duradera, pero que tampoco lo es la derrota. La página impresa, por el contrario, incluso en la comedia, en las novelas de amor y en la sátira, se caracteriza por su solemnidad, la cual se sigue de su carácter inmutable.

La propensión al carácter lúdico es consustancial con el hipertexto, pero lo que de verdad lo caracteriza es su referencia al *enlace*, su obligatoria metaestructura, algo que es ajeno al texto literario o texto “plano”, siguiendo la nueva terminología al uso. Así, la narración literaria es necesariamente distinta de la hipertextual. Adoptar y adaptar el modelo hipertextual en el literario solo acarrearía problemas y ninguna ventaja. La narración literaria debe ser vigorosa y continua al contrario que la narración hipertextual en la que el autor renuncia al orden y selección del texto. Además, por mucho que el autor literario quisiera configurar su narración a imitación del modelo hipertextual, no parece que pudiera conseguirlo. Tampoco ganaría nada un relato hipertextual que pretendiera diferenciarse lo menos posible del literario: en el extremo, consistiría tan solo en un texto literario para leer en pantalla, perdiendo entonces, por definición, su condición.

En consecuencia, como la imaginación es cosa de la narración literaria al igual que de la hipertextual, Fauth no le ve a esta segunda otra ventaja que las oportunidades que ofrece para la interacción lúdica. Y pone el ejemplo del cine en 3D que fabricaba películas en las que, a la menor ocasión, se arrojaban objetos contra el espectador para que éste viviese el efecto de tres dimensiones que había acudido a experimentar, sin embargo,

[...] una vez que el director de la película ha entendido que la gran cantidad de objetos esgrimidos contra la cámara y contra los futuros espectadores no mejorará las cualidades narrativas de la película, tendrá que recurrir a los recursos cinematográficos clásicos y usarlos, abusar de ellos, o relacionarse con ellos de modo

productivo. Pero, en este caso, ya no serían necesarias esas gafas de papel con un cristal rojo y otro verde para disfrutar de la película (Fauth, 2003: 128).

Insisto en que, con todo, la cuestión no estriba en que la narración hipertextual sea narrativamente (estéticamente) más pobre que la narración literaria, ni siquiera en el debate de si eso es así por sus caracteres intrínsecos o por la falta de práctica en la nueva estrategia en la que “tirar objetos al espectador” es consecuencia de la novedad y no exigencia del propio discurso. Aunque la narración hipertextual llegara a conseguir construcciones de una excelente calidad estética, no son pertinentes las comparaciones artísticas como si se tratara no solo de la conexión a una cierta raíz antropológica, sino del presente y pasado de lo mismo. Lo que aquí se ha mostrado es que narración literaria y narración hipertextual no son dos géneros de un *continuum* discursivo que sufre una inflexión por la incidencia de las nuevas tecnologías, sino que la narración “plana” es un género literario y la narración cibernética es sencillamente *otra cosa*.

3. El ciberteatro

La clasificación de los grandes géneros en épicos, líricos y dramáticos tiene una sólida tradición cultural. Sin embargo, cuando está en juego la delimitación rigurosa del término *literatura*, hay que recordar que el teatro no es literatura, aunque el *texto dramático* del que puede partir o al que finalmente llega, pueda ser considerado un género literario más, el dominado por el diálogo y condicionado por la presuposición de una representación, prevista o pasada. Visto solo así, la consecuencia del reto cibernético es el hiperdrama. Como explica Gonzalo Pontón (2003), “obra teatral escrita en hipertexto en la que se sustituye el desarrollo lineal por la simultaneidad, pues se convierte en materia representada aquello que en el teatro convencional no llega a elevarse a la escena: la vida de los personajes durante la ausencia de las tablas” (p. 150). Naturalmente, hay que calificar esta práctica de no literaria, por las mismas razones que venimos viendo, y ajena a lo teatral por las que veremos a continuación.

José Luis García Barrientos (2007) estudia el desafío que para el teatro supone la galaxia cibernética a partir de la doble dicotomía con la que ha caracterizado en su obra dramatólogica las condiciones de producción de significado que describen el hecho teatral, la oposición escritura/actuación y la oposición narración/actuación.

La “actuación” opuesta a la “escritura” que caracteriza el teatro lo hace diferir de la literatura, pero también del cine. La comunicación de la “escritura” se realiza en dos fases con solución de continuidad: la producción (autor- obra) y el consumo (obra-espectador), la comunicación de las actuaciones se realiza en una sola fase (actor- público) sin que sea posible separar producción y consumo, creación y recepción.

El *autor* de la escritura deja un texto completo y definitivo que espera acogida, pero no reacción; el *actor* es sujeto de una experiencia intersubjetiva, compartida por actores y público que, en cuanto tal experiencia, carece propiamente de autor. García Barrientos ofrece un ejemplo clarificador: un actor o un torero difícilmente podrán acusar de plagio a quienes los imiten, la propiedad intelectual es cosa

de autor: “en el cine y las escrituras el sujeto (autor “ausente”) desaparece en beneficio del objeto (obra), mientras que en el teatro y las actuaciones es la obra (el objeto) la que desaparece en la relación subjetiva (entre actores y espectadores)” (p. 15).

Según lo dicho, la definición del teatro como actuación se fundamenta en la presencia y el presente (Gouhier, 1943: 21), o sea, la concurrencia de dos clases de sujetos, actores y espectadores en un espacio compartido y durante un tiempo también compartido. Pues bien, el ciberespacio, al disociar las coordenadas de espacio y tiempo, hace que no necesariamente se correspondan presencia y presente. El presente comunicativo no presupone ya sin más la presencia de los comunicantes, pues la tecnología permite dicha comunicación sin que sea necesario un contacto en el espacio real.

Si el teatro exige la presencia en presente, ¿será teatro el ciber teatro porque la interacción en ausencia pueda considerarse una suerte de nueva presencia? ¿Podría seguir llamándose teatro al que solamente ofrece una presencia virtual en un presente real? ¿Debe el teatro darse en vivo y en directo o basta con lo último? García Barrientos plantea estos interrogantes y se muestra escéptico con la posibilidad interactiva de que se dispone, la cual le parece “muy limitada” y, sobre todo, “muy pautada”. Quizás es demasiada su aprensión cuando todavía se pregunta si, incluso a los efectos que nos ocupan, en el ciberespacio se da una presencia real como la del teatro o, más bien, la pseudopresencia propia del cine y la televisión.

La oposición narración/actuación cuenta con el abolengo de ser una distinción de Aristóteles, quien en su *Poética* conceptúa el teatro como uno de los dos modos de creación: narrando lo imitado, “o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (1448^a, 19-24). Esta distinción modal diferencia claramente teatro y literatura, pero también, aunque pudiera sorprender a primera vista, teatro y cine, pues éste comparte con la narración literaria su carácter *mediado*: la voz del narrador y el ojo de la cámara son instancias mediadora entre el mundo de ficción y el narrador, que solamente a través de ellos tiene acceso al mundo representado.

Cabe preguntarse ahora si la transmisión en directo que permite la galaxia cibernética nos lleva a admitir que el ciber teatro presenta los correspondientes rasgos teatrales y no es más que una forma de continuidad. García Barrientos responde así:

Entonces, la transmisión en directo, que es de lo que se trata, sea o no interactiva, ¿es actuación por darse en el presente que comparten, segundo a segundo, actores y espectadores? La respuesta parece ahora clara: no, porque el rasgo pertinente no es el tiempo sino la mediación. Y en el directo hay tanta mediación como en el diferido. Lo decisivo es que yo asista a algo viéndolo con mis propios ojos o bien a través de los ojos de la cámara, que son los ojos de alguien que no soy yo, de otro (que, eso sí, solicita o mejor, exige que los míos se identifiquen con los suyos). Creo con Walter Benjamin (1936:48) que ‘la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que habla al ojo’. Y en la videoconferencia, en el ciberespacio no hay –de momento- ojos, sino cámaras, puntos de vista. (2007: 19-20)

El crítico no puede estar seguro de que el progreso de las nuevas tecnologías pueda salvar las barreras (“insalvables”) que hasta ahora nos llevarían a considerar que el ciber teatro no es teatro. Este progreso tendría que proporcionar al espectador “una libertad de mirada” igual o similar a la del ojo humano, a pesar de que lo que mire sean imágenes captadas por una o más cámaras; y, además, un tipo de contacto comunicativo en el ciberespacio entre los espectadores y los actores/personajes semejante

al que se produce cuando se encuentran en un espacio real. Sería una relación entre unos y otros de los que componen el público, entre unos y otros de los actores personajes y de los actores con el público y viceversa. El modelo propuesto por la Fura del Baus denominado *Work in progress* en que los espectadores que forman el público están reunidos en diferentes lugares, realmente presentes y en contacto, en cada sitio, entre ellos facilita más la posibilidad de entrever un auténtico ciberteatro, aunque lejos de la consecuencia última que sería aquella que contemplara la experiencia teatral de cada usuario situado ante su pantalla.

Recapitulemos. Está claro que la ciberliteratura no es literatura. Lo que se conoce como tal o no es ciber, porque se trata solo de la utilización ocasional de un soporte electrónico que sustituye el soporte del libro impreso de la literatura convencional; o no es literatura porque responde a una actividad hipertextual que difiere esencialmente de la actividad que supone la comunicación literaria.

El teatro no es literatura (porque es escritura). El ciberteatro, hoy por hoy, tampoco es teatro, porque no es propiamente actuación. Pero si un día llegara el ciberteatro a ser una especie del teatro, como el teatro no es literatura, nunca llegaría a ser literatura. Por definición.

Literatura: término cuyo uso comienza en el siglo XIX. Su antecedente hasta el siglo XIX se llama *poesía*. Y no era aún literatura. Su continuación en el mundo *ciber* del siglo XXI se llama *ciberliteratura* y ya no es *literatura*: tiene unas condiciones comunicativas distintas. En todo caso, hoy por hoy, la literatura sigue siendo un fenómeno cultural muy importante, pues mantiene en estado de vigilia los materiales de la “poesía” y sobrevive y continúa, codo con codo con la “ciberliteratura”, en estado de buena salud.

Referencias bibliográficas

- AARSETH, A. (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press.
- ADELL, Joan-Elias (2004): “Las palabras y las máquinas. Una aproximación a la creación poética digital”, en D. Sánchez Mesa ed., pp. 269-296.
- AGUIAR E SILVA, Vítor M. (2008): “Genealogias, Lógicas e Horizontes dos Estudos Culturais”, en *O Trabalho da Teoria*. Actas do Colóquio em Homenagem a V. A. e S., R. M. Goulart, M d. C. Fraga, P. Meneses (eds.), Ponta Delgada, Universidade dos Açores, pp. 243-269.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Madrid, Gredos, 1974. (Ed. de V. García Yebra).
- BARTHES, R. (1970) : *S/Z*, en *Oeuvres Complètes II*, Paris, Seuil, 1994, pp. 557-757.
- BARTHES, R. (1971), « De l'œuvre au texte », *Oeuvres complètes II*, Paris, Seuil, pp.1211-1217. [*Revue d'Esthétique*, 3er. trimestre].
- BAUDRILLARD, Jean (1981) : *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée.

- BENJAMIN, Walter (1936), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 15-60.
- BOLTER, J. David (1991): *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale and London, Lawrence Erlbaum.
- CABO, Fernando (2001): “Poesía e hipertexto: la conciencia del límite”, en A. Abuín González *et alii* (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 73-90.
- CALVINO, Italo (1988): *Seis lecciones para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1996.
- CHICO RICO, F. (2007). “Literatura y teoría literaria en la era digital”, *Estudios literarios i .h. E. Torre*, Sevilla, Universidad, pp. 787-800.
- ESCARPIT, R. (1962): “La definición del término *literatura*”, en *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974, pp. 257-272.
- FAUTH, Jürgen (2003): “Promesas y limitaciones de la narrativa hipertextual”; en María José Vega ed., pp.120-128;
- FOSTER, David W. (2005): “Conversaciones con...”. A cargo de Guadalupe Cortina; *Hipertexto. Revista digital*. The University of Texas Pan American, verano de 2005 p. p. 85-91.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2006): «La Teoría literaria en el fin de siglo: panorama desde España», *Revista de Literatura*, LXVIII/136, 405-445; (2007).
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2006); *El Teatro del futuro*, México D.F., Paso de Gato (Cuadernos de Ensayo Teatral).
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (2000): *Nueva Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2004, 3ª ed. Corregida y aumentada; (2007).
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (2000): “El término *literatura* en un diccionario del siglo XXI”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LXXII, 289, pp. 5-12.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (2009): “/Literatura/ Investigaciones sobre el campo entre poesía y ciber”, *Revista de Literatura* LXXI, 142, 2009, pp. 379-405.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (2018): “Diccionario español de términos literarios internacionales. Fin del proyecto”, en *Cartografía Literaria. Homenaje al profesor Romera Castillo*, G. Laín y Santiago Nogales eds., Madrid, Visor, pp. 1177-1186.
- GOUHIER, Henri (1943): *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954.
- HERBRECHTER, S. and CALLUS, I. (eds.): *Post-Theory, Critical Studies*, 26, 2004
- JAKOBSON, R. (1958): «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, 347-395., I. y Escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- KERNAN, Alvin (1990): *The Death of Literature*, New Haven, Yale University Press.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976): *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
- LÁZARO CARRETER, F. (1980): *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.
- LOTMAN, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- LYOTARD, J. F. (1979) : *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.

- MCLUHAN, Marshall (1964): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MOULTHROP, Stuart (2003): “El hipertexto y la política de la interpretación”, en María José Vega ed., 23-31.
- NELSON, Th. H. (1987): *Computer Lib/Dream Machines*, Redmond, WA, Tempus Books.
- NUNBERG, Geoffrey (comp.) (1996), *El Futuro del libro. ¿Esto matará a eso?* Con un epílogo de Umberto Eco, Barcelona, Paidós, 1998.
- PONTÓN, Gonzalo (2003): “El hiperdrama. Alegoría escénica de la era digital”, en María José Vega ed., pp. 150-156.
- QUINTILIANO, M. F.: *Institutionis Oratoriae Libri XII/Sobre la formación del orador: doce libros*. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001, 5 vols.
- REISS, T. (1992): *The Meaning of Literature*, Ithaca, Cornell Univ. Press.
- SÁNCHEZ MESA, D. (ed.) (2004): *Literatura y cibercultura. Estudio. Compilación de textos. Bibliografía*, Madrid, Arco/Libros.
- SARLO, B. (1984): “La Crítica: entre la literatura y el público”, *Espacios*, 1, 6-11;
- SCHNELL, Ralf (ed.) (2009): *Veränderungen des Literaturbetriebs*, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft un Linguistik*, 154.
- STÄEL, Mme. De [Anne-Louise-Germaine Necker] (1799) : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Nouv. édition crit., présentée et annot. par Axel Blaeschke, Paris, Flammarion, 1998.
- STEINER, G. (1989): *Presencias reales*, Madrid, Barcelona, Destino, 1991.
- VEGA, María José (ed.) (2003): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Marenostrom.
- WIENER, N. (1948): *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York, Technology Press.