

**LOS NUEVOS LECTORES**

AMELIA FERNÁNDEZ

(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Según la afirmación ya clásica de Walter J. Ong<sup>[1]</sup> el concepto occidental de literatura está ligado profundamente a una forma muy concreta de actualización de la obra literaria, la del lector, y la del lector que surge a partir de la invención de la imprenta. Es una realidad ni mucho menos común ya que la lectura está relacionada con los índices de alfabetización, de ahí que el acceso a la literatura durante siglos haya sido ante todo oral y colectivo, dos condiciones que no se dan, ni mucho menos, en la lectura tal y como la hemos entendido durante siglos, en su dimensión mental, en silencio e individual.

De hecho podemos encontrar varias etapas históricas en las que la forma de acceder a la literatura ha sido radicalmente distinta. Debemos centrarnos en los tipos de lectura, o en la materialización concreta del mensaje cifrado por la palabra. Desde la antigüedad clásica nos llega *el lector como oyente* e incluso *espectador* o *actor*, y sobre todo como realizador de lo escrito, como aquel que descifra e interpreta. La "scriptio continua" es una consecuencia de esta manera de entender la realización de lo escrito. Imita el discurso oral, entendido como un "continuum" y es preciso saber interpretar lo que aparece ante los ojos de tal manera que el aprendizaje de la lectura estaba unido al de la oratoria. El lector interpreta el texto para los oyentes, y en esa medida es autor también. La oralidad anima, de nuevo, el difícil equilibrio del que crea leyendo. Es un acto único, irrepetible, como en la comunicación oral, con la diferencia de que la partitura, lo escrito, no cambia, o al menos es la referencia necesaria.

Una segunda etapa, que convive con la primera, es la que nos presenta al *lector como copista* o como *filólogo* en la tradición bizantina. Es aquel que reconstruye no sólo el mensaje escrito sino también el mundo que sustenta la creación de esa obra. Las cuatro etapas en las que se divide el comentario clásico, y a las que atiende el copista, son cifra del arduo esfuerzo por mantener un legado en un mundo que ya no se realiza con la inmediatez de la oralidad, sino que ocupa parcelas estrechas y lugares recónditos. *Lectio*, *emendatio*, *enarratio* y *iudicium* <sup>[2]</sup> son los pasos previos y finales de esa reconstrucción que deja al texto desgajado del mundo en el que ha nacido, hasta el extremo final, el de crear un mundo nuevo, reconstruido, para la posteridad. El lector, por lo tanto, debe tener una competencia añadida, la de ser capaz de descifrar, distinguir y recrear lo que aparece ante sus ojos. La lectura, de nuevo, es en voz alta. A diferencia de la lectura

mental, es necesario oír lo que está escrito para entenderlo, lo mismo ocurre ahora con los llamados analfabetos secundarios, aquellos que han aprendido a leer y a escribir pero que raras veces leen o escriben, necesitan “oír” lo que tienen delante. Sólo razones prácticas impusieron en los conventos la lectura en voz baja o en silencio para facilitar el trabajo de los copistas[3].

Una empresa dificultosa y muy pronto superada por la invención de la imprenta. A mediados del siglo XVI un lector podía elegir – según cálculos de A. Manguel – entre ocho millones de libros, “*más quizá de los que todos los copistas de Europa habían transcrito desde que Constantino fundó su ciudad en el año 330*”[4]. La imprenta trajo no sólo cambios en los hábitos de lectura, llegamos a la tercera etapa, a la del *lector como lector*. Es el que descifra en silencio, mentalmente, lo que aparece ante sus ojos, en un proceso en el que el sentido de la vista desplaza al del oído[5].

La lectura se hace más rápida favorecida por la creación de tipos de imprenta uniformes. Las ideas se transmiten velozmente en un mundo que cambia, salvando las distancias, casi a la vez que el mundo que configura Internet, para nosotros. La atención casi obsesiva a la copia, el plagio o la recreación, no se debe tan sólo a los requerimientos de la tradición clásica, sino también a la circulación libre de ideas a las que el lector llega individualmente. Y la realización de lo escrito a través de la lectura mental trae también una argumentación mucho más rica, más detenida, en un proceso que lentamente limpia el texto de las “impurezas” orales, acumulativas, rítmicas, profundamente temporales, para llenarse de aire en la espacialidad del texto. Quien posee el libro, posee también la lectura de ese libro y la capacidad, a la vez, de crear una posesión nueva.

El siglo XX ha modificado profundamente los hábitos de lectura. Es difícil encontrar un nombre para el nuevo lector; *lector-autor*, *lector-espectador*, *lector-interactor* y, desde luego, *lector-consumidor*. La dificultad no radica tanto en caracterizar cada una de estas facetas, e incluso explicar su génesis, como en valorar las repercusiones en la definición de la propia literatura. Los fenómenos actuales están marcados profundamente por las nuevas tecnologías así como por la integración del libro en la sociedad de mercado. En 1935 Allen Lane después de pasar la tarde con Agatha Christie y su marido al coger el tren descubre que no tiene nada que leer. Surge *Penguin Books*, libros pequeños, manejables de tapas brillantes que editan tanto clásicos como contemporáneos, la propia Agatha Christie, amiga de Lane, o Hemingway[6]. La peculiaridad de esta colección se halla en poner a disposición de los lectores libros de calidad, a bajo precio y en cualquier lugar. Una iniciativa que siguió, por ejemplo, en nuestro país Espasa Calpe con su colección *Austral* y que cuenta con el prestigioso antecedente de los “libros de faltriquera”, libros también de bolsillo para llevar a América.

Más adelante, a principios de los noventa, el libro instantáneo, o “instant-book”, es

un ingrediente más de una economía volcada en el consumo. El libro deja de ser el tesoro preciado, el principal medio para acercarse a la cultura y al conocimiento para convertirse en un objeto más. Las librerías ya no son el lugar – el santuario - donde encontrar libros. El quiosco de prensa, los grandes almacenes y los supermercados los ofrecen al lado de revistas, perfumes, discos o productos de limpieza. En el metro de Barcelona, por ejemplo, y durante el año 2003, podrán adquirirse incluso en máquinas expendedoras, de la misma manera que compramos bebidas o cajetillas de tabaco. La pregunta latente es si la forma de adquirir un libro puede influir en la valoración final que hacemos de ese libro porque el libro instantáneo es también el libro de “usar y tirar”. Una de las conclusiones a las que podemos llegar es que no ha variado el libro en sí y la calidad a él aparejada, lo que poco a poco se modifica son los hábitos culturales ligados al libro.

Otro factor coincidente anima este panorama vertiginoso, la invasión en el mundo reducido del libro de los medios audiovisuales. No sólo hablamos ya de campañas publicitarias que venden el libro por el sencillo hecho de que su autor pertenece a los medios de comunicación. Hablamos también de la influencia profunda del lenguaje fílmico - cinematográfico y sobre todo publicitario - en la literatura, algo que se revela no sólo en la escritura de textos con vistas a su adaptación cinematográfica. Hablamos también de nuevas formas de narración rápidas, profundamente visuales, dependientes de la perspectiva no ya del autor porque la voz narrativa se convierte en una verdadera cámara que enfoca cada secuencia, cada página. Pocas descripciones, abundancia de diálogos, argumentos lineales y sencillos, acción trepidante son algunos de los recursos que aparecen en la nueva narrativa a la medida de los cambios en la percepción de los lectores.

La literatura se consume, no se lee, no cabe tiempo para la recreación pasada de un mundo en los oídos del que se dejaba invadir por la lectura colectiva. Pero hay otras razones. La posibilidad de enriquecerse en el pujante mercado editorial trae aparejada la necesidad de crear productos comerciales, de escribir verdaderos best-sellers cuyas reglas explica, por ejemplo, Albert Zuckerman[7], representante de autores como Ken Follet. La regla básica, entre otras, es la de que el lector no lea, sino que se imagine una película. El lector se convierte, así, en una “voz en off” que recrea el espectáculo descrito ante sus ojos.

Pero sin duda el fenómeno reciente que más ha influido en los cambios de hábitos de lectura ha sido la irrupción de las nuevas tecnologías, en especial las informáticas. Ha pasado demasiado poco tiempo para valorar adecuadamente el impacto que tendrán en la literatura y en la forma de acercarse a ella, sin embargo ya contamos con datos que pueden dejarnos vislumbrar el futuro. Se trata de un fenómeno complejo y de complejas consecuencias, también, de ahí que sea necesario considerarlo desde diferentes aspectos aunque sea de forma breve. En primer lugar observaremos la influencia de los nuevos medios en la industria del libro, en segundo lugar las modernas formas de lectura

aparejadas al medio en sí y en tercer lugar la influencia concreta en el trabajo creativo de los escritores.

Es preciso, hablar ya, del libro electrónico frente al libro tradicional, es decir, de los diferentes soportes utilizados para la publicación de un libro[8]. Tengamos en cuenta que no debería tratarse de un debate entre posturas tecnófilas frente a posturas tecnófobas. No se trata de dirimir cuál es mejor o peor, o incluso si al final el libro tradicional se extinguirá. Lo importante es el texto transmitido, no tanto el canal a través del que se transmite. Ahora bien comparar ventajas e inconvenientes puede alumbrar el influjo que un canal u otro, un soporte u otro, pueden ejercer sobre el mensaje, en términos comunicacionales.

El libro electrónico, a diferencia del hipertexto, del que hablaremos más adelante, es la edición digital de lo que hemos entendido, hasta ahora, como libro tradicional. La irrupción del libro electrónico ha modificado ya la tarea de las editoriales. No se trata solamente de una forma más de hacer llegar el producto al consumidor, especialmente favorable por la publicidad aparejada a medios tan poderosos como Internet. Incluso podemos hablar ya de "editoriales a la carta" – print on demand –, es decir, de fondos editoriales digitalizados y a la medida del comprador.[9]

También el libro electrónico ha traído formas nuevas de edición de textos con nuevos nombres, como la "edición interactiva". Por poner sólo un ejemplo, de los muchos, la pionera edición de la Celestina a cargo de Miguel Garci Gómez incluye glosario, refranes y concordancias, además de una "tertulia", un foro para hablar de la obra con otros internautas interesados[10]. Las páginas de calidad indudable se suceden lentamente e invaden el campo de Internet convertido en un foro ya real para la investigación y la comunicación en tiempo real de datos[11].

La nueva edición puede compararse con la tradicional, la diferencia radica en que la interactividad, la posibilidad de comunicación y la inmediatez son tan intensas con los nuevos medios que superan ampliamente la comunicación postal. Es más, la condición íntima de la lectura a solas se convierte en una lectura colectiva, social, volviendo al pasado, a la lectura puramente de grupo, de los que escuchaban al que sabía leer, y en último término – y éste es un punto más de debate futuro – de ejercer un control sobre lo que debe ser leído o sobre lo que se está leyendo.

Por otra parte, comparar las cualidades del libro tradicional con las del libro electrónico nos permitirá considerar las posibles repercusiones de lo que significa su lectura. El soporte del libro tradicional tiene ventajas y desventajas; movilidad, autonomía, clausura de la información y una estructura cerrada. El soporte del libro electrónico posee apertura de la información, estructura abierta e Interactividad. Una primera diferencia salta a la vista. El libro tradicional posee una autonomía de la que no

dispone, hasta ahora, el libro electrónico, o al menos no tan satisfactoriamente. O, en otras palabras, un libro tradicional puede leerse sin necesidad de un aparato, sólo basta nuestra propia vista. Un libro electrónico no es autónomo, necesita de una máquina para actualizar su lectura, en la medida en la que avance la tecnología se remediará esta carencia, que sin embargo no tiene el libro tradicional. Ciertamente es que el libro digital puede imprimirse, pero estamos de nuevo ante un intermediario.

La autonomía del libro tradicional es una ventaja indudable precisamente desde criterios tecnológicos, es decir, el verdadero avance se mide en la supresión de barreras. Del teclado pasamos al ratón, y del ratón, por ahora, a las órdenes verbales en el campo de las llamadas "interfaces modales", o el estudio de las formas de comunicación con la máquina que tenemos delante hasta hacer desaparecer cualquier obstáculo. La ambición final es convertir al ordenador en una extensión natural de nosotros mismos. Y esto puede resultar, lo es en el fondo, una paradoja. La primera competencia tecnológica, históricamente, fue la lectura o saber descifrar un código de signos frente a la inmediatez del discurso oral. Los obstáculos a los que nos enfrentamos cuando utilizamos esta máquina, llamada ordenador, nos hacen olvidar, a veces, que se trata de una invención humana. La lenta acomodación a sus exigencias, el aprendizaje de su código nos hacen pensar que se trata de algo distinto cuando en el fondo no deja de ser una herramienta.

La dificultad no radica en la competencia tecnológica del usuario o del receptor sino en la transmisión y en la aprehensión de los datos, en su recepción. Si analizamos con más detenimiento los rasgos que caracterizan al libro electrónico frente al libro tradicional observaremos rápidamente un conjunto de aparentes ventajas. Un libro electrónico – en red – es abierto, el orden de la información es variable y la apertura de la información, también, frente a la clausura del libro tradicional. La sensación al observar esta diferencia pudiera ser semejante a la que sintieron los humanistas comparando los libros salidos de la imprenta, cerrados y uniformes, frente a la variedad caótica del manuscrito medieval. Es una de las características más evidentes de lo digital, su intangibilidad, que es tanto como decir su casi invisibilidad, su inexistencia, la transformación inmediata y permanente.

Todo esto nos lleva a considerar el segundo aspecto que hemos propuesto y que toca de lleno a la nueva naturaleza - y a las nuevas expectativas - del lector. La escuela de la recepción aportó un principio que ahora ya nadie discute, la importancia del lector en la valoración y, sobre todo en la creación – recreación -, del texto literario. Una cultura volcada en la autoría, es decir, en la autoridad, en la paternidad de lo que se hereda generación tras generación, debe dejar un hueco para el realizador final del texto, para el lector. La casi aporía de Iser así lo revela, "un libro sólo existe si es leído por alguien"[12]. Lo interesante de esta afirmación y, en realidad, de los principios receptivos, se basa en que se reconoció finalmente la colaboración del lector en el propio significado de la obra literaria y se reconoció, además, que esta colaboración es un

principio de acercamiento metodológico imprescindible. Las etapas en la historia de la lectura, brevemente tratadas al principio de este trabajo, influyen necesariamente en la concepción que de la literatura, y por extensión de todo lo pensado y escrito, ha tenido cada momento histórico y nuestra época, siendo singular por los avances científicos y tecnológicos, no es una excepción.

La labor creativa del lector, su colaboración en la realización del texto, se convirtió en la piedra angular de las llamadas escuelas postestructuralistas. Las posibilidades que trae el libro electrónico, y sobre todo el hipertexto, parecían, en un principio, confirmar ya en la práctica la semblanza de un lector que no sólo lee, recibe, sino que crea con su lectura. El lector es también explorador, no contempla, explora, busca y crea a la vez. Es la etapa del hipertexto.

El hipertexto es una palabra creada por Theodor Holme Nelson en 1965[13]. Fue el creador de un sistema de documentación llamado Xanadú en el que se localiza cada ítem, cada texto, por su interconexión con otros y no por un sistema de índices. Eligió este nombre pensando en el desordenado desván del palacio del *Ciudadano Kane*, cada recuerdo lleva a otro, con un final casi premonitorio, nadie es capaz de saber el sentido final de "Rosebud" porque todo es circular. Es el mismo sin sentido, la misma apariencia irreal del reino creado y nombrado así por S. T. Coleridge, Xanadú. El cambio más significativo en la definición del hipertexto se ha dado entre el texto que remite a otros textos y el texto que remite a textos, en el sentido literal de tejidos, en otros lenguajes, no sólo el verbal:

El hipertexto se compone de texto y de unos nexos (links) que conectan directamente con otros textos al ser activados, formando una red contextual sin principio ni fin, pues se puede saltar constantemente de unos textos a otros, según se van escogiendo nuevas opciones de búsqueda[14].

Esta es una primera definición de hace cinco años. El rápido avance tecnológico lleva a Susana Pajares a ampliar, en enero de 2001, su propia definición donde entra un aspecto fundamental, el carácter multimedia, no sólo escrito, del hipertexto:

El hipertexto podría definirse como una forma de organizar información utilizando programas que admiten diferentes tipos de estructura (se puede ir más allá de la linealidad del libro) y pueden integrar lenguajes diferentes (palabra escrita, imágenes, audio, vídeo)[15].

El interés por el hipertexto y su contribución a la literatura ha venido ante todo desde la teoría literaria como queda recogido en el ya clásico trabajo de G. P. Landow, publicado en español en 1995 bajo el título *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*[16]. La tesis fundamental de Landow es que el hipertexto es la prueba palpable de la validez de las teorías postestructuralistas y en

concreto de la vertiente deconstructiva, en especial, la necesidad de construir el significado, las redes formadas por textos, la responsabilidad del lector en la construcción de ese significado y en resumen la ruptura con la autoría tradicional.

En este sentido se invoca la autoridad de Roland Barthes quien en *S/Z* y en 1970 ya imaginaba una textualidad abierta, eternamente inacabada, una posibilidad teórica que Barthes llevó a la práctica en sus *Discursos de un fragmento amoroso*. Es una verdadera *tópica* de los lugares que componen el discurso amoroso, un auténtico calidoscopio en el que cada texto remite a otro reproduciendo así la obsesiva repetición del pensamiento enamorado porque "es pues un enamorado el que habla y dice." [17] La tecnología facilita, de nuevo, lo que la mente humana es capaz de crear e imaginar, siendo esa tecnología, como hemos apreciado más arriba, profundamente humana. Así queda también demostrado en obras como *Rayuela* de Julio Cortázar – un verdadero precedente de lo que ahora denominan los expertos "hiperficción explorativa" – o el propio *Ulises* de Joyce, reconstruyendo las asociaciones libres y caóticas del monólogo interior como una suerte de hipertexto intangible e infinito.

Desde el hipertexto hablamos de hiperficción, ya sea *explorativa*, el lector explora los posibles caminos y enlaces, o bien *constructiva*, el lector junto a otros construye una historia. Como muy bien ha observado Susana Pajares las posibilidades teóricas pronto han sido defraudadas por la práctica creativa y, sobre todo, receptora. Parecía que un principio los hipertextos ofrecían al lector una serie de ventajas, por ejemplo, propiciar la creatividad, superar la tiranía de la página escrita, en términos casi derridianos "la tiranía del rectángulo" o estimular la responsabilidad personal y la propia inquietud de experiencia y de búsqueda. La realidad, sin embargo, es muy distinta. La experiencia lectora pronto se ve desbordada por la desorientación, por la sensación de la "ingravedez" del texto, por la impresión permanente de pérdida en un laberinto que no conduce a ninguna parte[18].

Son éstas razones de peso, entre las muchas, para que el panorama siga siendo desesperanzador. Al menos así lo afirma uno de los grandes teóricos del hipertexto, Mark Bernstein. Tiene lugar esta pregunta en el número especial que sobre Crítica Hipertextual publica el prestigioso *Journal of Digital Information* (JoDi). En 2001 Bernstein se pregunta ¿dónde están los hipertextos?[19]. Las expectativas creadas hace diez años se han topado con los impedimentos y obstáculos del propio hipertexto que no acaba de convertirse en un medio paralelo al literario, entre otras razones porque el lector actual aprende a leer leyendo libros, y, sobre todo, porque la recepción de los hipertextos no parece asimilable a la emoción, imaginación y conocimiento ligados a la lectura de los libros tradicionales.

Quizá la condición indispensable para que los hipertextos se conviertan en una realidad, ante todo satisfactoria para sus receptores, sea la de modificar no sólo al lector, sino las expectativas de lo que entendemos por lectura literaria, profundamente influidas por el receptor que es, ante todo, lector de libros. En este sentido, y de nuevo, las



reflexiones de Walter J. Ong son reveladoras y premonitorias, una civilización formada por lo escrito, está deformada de raíz, hasta el punto de ser incapaz de imaginarse de otra forma[20].

Como queda también señalado en el número monográfico del *Journal of Digital Information*, la atención de los expertos se dirige ahora no tanto al hipertexto como a la hiperficción, o mejor dicho, a la narratividad que puede desplegarse, al tipo de narración sugerida por el hipertexto. Frente a la narración, que ya podemos llamar tradicional, ramificada o interrumpida, sin duda la más interesante es la "narración orientada a objetos" o MOO (MUD Objects Oriented) donde MUD significa a su vez Multi-User Dungeon, Multi-User Domain, o Multi-User Dimension[af1][21]. En realidad se trata de una recreación, a través del ordenador, de un verdadero juego de rol donde el autor se convierte en un "coreógrafo de las historias" y el lector en un "interactor", alguien que participa como personaje en la propia historia e "interactúa" con otros.

De nuevo la tecnología materializa lo que la mente humana ha sido capaz de imaginar, o al menos considerar. Aristóteles en su *Poética*, del siglo IV antes de Cristo, ya habló de la necesaria identificación del espectador con lo que ocurría en el escenario para asegurar el éxito de la tragedia, no otro que la aceptación que lo que es irreal sea capaz de influir en su estado de ánimo. Lo que es premisa básica para la *catarsis*, o en definitiva, para la entrada consentida en un mundo ficticio, es ahora el objetivo singular de este tipo de narración. La identificación del lector con el personaje, y en definitiva, la creación interior de su conducta, puesta en escena, es el requisito principal para ser capturado por la "fábula". Y un apunte más que no deja ser la cualidad interna de este tipo de narraciones. Se trata de una creación colectiva que necesita establecer unas reglas fijas para dar cabida, unidad y sentido a las variaciones individuales. Resumiendo los puntos principales de la definición de Xavier Berenguer la "narración MUD" necesita "una trama genérica", el "perfil de los personajes" y, sobre todo, una "memoria de las acciones para poder mantener cierto control sobre el discurso narrativo."[22]"

No otros son los requisitos de la creación colectiva tal y como por ejemplo se observa en el género épico; la necesidad de una historia que enmarque los sucesivos episodios, la atribución de determinadas cualidades – casi hieráticas – a cada personaje, cifradas en fórmulas como el "epíteto homérico" no sólo útiles para completar el verso sino para perfilar las acciones, y desde luego, la "memoria" colectiva e individual de los principales hilos de la trama y de las propias reglas. El cambio a lo que entendemos por "novela moderna" queda aparejado a la invención de la imprenta. Ya no es necesario el esfuerzo de la memoria para mantener la tensión de la historia mil veces contada, ni esta historia debe repetirse para recordar los orígenes de una colectividad. El lector a solas se enfrenta al personaje individual, también a solas, que cuenta una historia singular en la que el cambio se justifica por la acción contada. La memoria necesaria es la memoria fijada por el propio texto.



Y nos queda por abordar un tercer aspecto no menos interesante, la influencia final del ordenador como instrumento creativo, algo que ya se ha cumplido en el tratamiento de la imagen frente al de la palabra, campo en el que los avances no han sido tan considerables. Como en cualquier adelanto tecnológico hasta ahora se han producido una serie de cambios completamente naturales. Los primeros programas de texto convertían al ordenador en una máquina de escribir con prestaciones mayores que van desde la corrección ortográfica hasta el tratamiento de concordancias. La pregunta es sí el ordenador acabará por adaptarse tan íntimamente a nosotros hasta convertirse en un instrumento que influya, a su vez, en la creación. Para Umberto Eco hay una diferencia básica entre la escritura sin intermediarios y las posibilidades de flexibilidad y cambio, en virtud de la rapidez y la comodidad, que traen los nuevos procesadores, o en sus palabras:

Cuando escribí *El nombre de la rosa* apenas se usaban ordenadores. Ahora sí utilizo el ordenador para escribir, y, sobre todo, me ayuda a la hora de rescribir. Sin embargo, este afán por corregir puede convertirse en una desmesura paranoica, porque incita a la obsesión estilística. En *El nombre de la rosa* hice dos o tres correcciones sobre una misma página; pero en el caso de *La isla del día de antes* he llegado a rescribir quince veces una misma página.[23]

Pero la pregunta va aún más allá, porque de lo que habla Umberto Eco es de la facilidad, en el fondo falsa comodidad, que nos proporciona una herramienta. Los nuevos procesadores de texto incorporan no sólo el tratamiento de las palabras, sino que conciben lo escrito como un texto. Incorporan plantillas, esquemas de documentos posibles y se han beneficiado, sin duda, de los trabajos en lingüística textual de los años setenta. En definitiva han revivido las principales pautas creativas, y "productoras", de discursos, tal y como lo entendió la retórica clásica, proporcionando lugares e ideas para cada género discursivo (*inventio*), estructuras persuasivas (*dispositio*) y consejos sobre la realización lingüística final (*elocutio*).

La indagación sobre las verdaderas capacidades creativas del ordenador se centra en las posibilidades de combinar texto, imagen y música hasta llegar al hipertexto multimedia. Las creaciones son muchas y han desbordado el antiguo sentido de la literatura como cuestión de palabras. Desde este punto de vista las exigencias planteadas por el hipertexto multimedia son muy semejantes, salvando las distancias, al teatro como género literario, porque de nuevo hablamos del lector como espectador. Y si hablamos de lectura en estos casos es porque en el fondo revivimos lo que aparece ante nuestros ojos de forma individual y siendo la palabra, la guía principal que ordena lo narrado y en último término el pensamiento.

Una segunda aportación, una segunda fase en la que confluyen de nuevo autor y lector es la creación automática de textos a partir del "poetry generator" creado por Jeff Lewis y Erik Sincoff[24] y dedicado, especialmente, a la creación de "poemas narrativos". Por ahora es sólo un juego y, por supuesto, un reclamo publicitario para anunciar otros lugares, pero lo cierto es que la creación se basa en estructuras fijas, en esquemas que vuelven a la narratología más pura, la que distingue entre personajes y acciones, de hecho funciones, a la manera de Propp, para generar todo tipo de textos. Se trata del cambio anunciado, de la lectura individual a la creación colectiva, tal y como acabamos de ver más arriba, con la diferencia de que en este caso estamos hablando de otro género, no el narrativo ni el dramático, sino el lírico. En este sentido la creación de "haikús" es el campo más explotado por la generación automática de textos. Y de nuevo volvemos a la inspiración puramente humana de la tecnología. No se trata de un avance creativo, sino de proporcionar instrumentos tecnológicos que traduzcan, con rapidez, impulsos e ideas puramente humanos.

Así la creación de haikús se basa en un mecanismo relativamente sencillo. En términos lingüísticos se proporciona al lector la posibilidad de elegir entre redes paradigmáticas para proyectar la elección en una cadena sintagmática. O en otras palabras, el *lector-creador*, puede elegir entre un adjetivo, un sustantivo, un verbo y un complemento, para generar una frase final como la que sigue:

White Lake  
 Growing over the Wind  
 Winter is beginning[25]

¿Por qué creaciones breves? Seguramente porque la libre asociación de palabras crea, a su vez, una libre interpretación del receptor y también porque los propios rasgos enigmáticos y exóticos de estas pequeñas composiciones permiten crear delicados paisajes a los que sólo queda la imaginación del lector para darles vida. Sin embargo la conciencia de que "eso no es literatura" se traduce en el nombre concedido a estas piezas, en términos traídos del inglés son "pseudo-haikús" o "new cyberpseudopoetic masterpiece"[26], es decir, son "ciberpseudopoéticas" y no auténticas creaciones literarias por más que ilusoriamente sean capaces de crear emociones semejantes a las que un texto inspira en un lector. La única creatividad posible radica en las combinaciones, en la imaginación de unir unos géneros con otros. En una página que lleva, no por casualidad, el lema "everypoet for everyman, every resource for everypoet", se propone, por ejemplo, la creación de breves discursos tomando palabras propias del lenguaje político para combinarlas hasta componer un haikú.[27]

Lo que todo esto revela es la voluntad de convertir al lector en un creador, sabiendo siempre, que no es un "autor original", en todo caso construye "pseudo obras". Se trasplanta a la labor literaria lo que parece propio de las creaciones virtuales en el

caso de las imágenes. Pero también lo que opera detrás de esta desconfianza es la influencia profunda de lo que hasta ahora hemos entendido por literatura, la creación personal, original y única, desde parámetros románticos, ni mucho menos permanentes en la cultura occidental desde su origen.

Por otra parte lo que ofrece en especial la red es la posibilidad de convertir al lector en un verdadero creador, o en otras palabras, en un usuario capaz de crear textos literarios a través de foros y páginas interactivas volcadas en la literatura, por ejemplo el pionero "The Albany Poetry Workshop" californiano. Desde 1995 no sólo propone "cursos interactivos de escritura" o foros dedicados a discutir sobre una obra, también permite la creación de poesías en línea con otros internautas[28]. Y todo esto nos va llevando a una renovada concepción de la literatura, en su sentido más puramente colectivo y propio, históricamente, de una sociedad oral. No olvidemos las pantallas opacas que proyectan las palabras. Términos como "audiovisual" remiten de forma directa, en la mente del hablante, a nuevas épocas, a nuevos artilugios y a avances tecnológicos frente a una sociedad oral a la que catalogamos automáticamente como una sociedad primitiva frente a aquella dominada por lo escrito. Sin embargo en el componente "audio" de esa palabra compuesta se halla la oralidad en sí. No es sólo el que oye, es también el que habla, el que realiza oralmente ante otros y con otros.

Es difícil buscar conclusiones cuando el mundo del que hablamos está en un cambio constante, es el cambio impuesto no sólo por los avances tecnológicos sino por una rápida transformación económica y social. Una primera conclusión posible es que el avance espectacular del medio audiovisual ha favorecido, entre otras cosas, que el libro y el aprendizaje a él ligado, hayan dejado de ser las fuentes primarias para acceder al conocimiento. La forma de construir el mundo y de pensar sobre él deja de ser una cuestión de palabras para serlo también de imágenes. Por lo que a la literatura se refiere, es una tentación pensar que las nuevas tecnologías nos han hecho avanzar orgullosamente hacia atrás, hacia modos de recepción propios de la Edad Media. Esto no es así o no es totalmente cierto, la recepción colectiva, en términos actuales "interactiva", es la que explica este viaje en el tiempo. Lo que puede haber cambiado, sin remedio, es la noción privativa de la literatura como legado individual que apreciamos en el afianzamiento de nuestras raíces sentimentales, culturales e históricas.

Aun así, lo cierto es que los cambios sobre todo para el lector nos han mostrado, por contraste, algunos de los rasgos distintivos de la literatura entendida a la manera tradicional. La "desesperanza", la "desorientación" del lector que se enfrenta al hipertexto abierto siempre se explican, sobre todo, por la oportunidad brindada por la literatura de descubrir la experiencia de otro, y, sobre todo, la condición irreal y fantástica, paralela e imaginada, del mundo inventado a través de la palabra. El lector que explora el hipertexto se topa una y otra vez con sus propios límites sin encontrar un sentido, ajeno a él mismo, de lo que está buscando.

Las nuevas creaciones, los hipertextos multimedia, que reproducen la música oída por el personaje, la red de textos semejante al desorden del pensamiento, los paisajes que tiene delante de sus ojos, no sustituyen, ni mucho menos, a la capacidad imaginativa del lector solitario. Se imponen como una realidad virtual, muy semejante a la ofrecida por el cine, que nada tiene que ver con la realidad construida a solas. Lo que condiciona este defecto es que aplicamos a la lectura de hipertextos lo que ya sabemos de la lectura de libros o al menos lo que esperamos de ella. Al fin y al cabo la interactividad del libro tradicional se basa en el formato de monólogo del autor con el lector, "la escritura es el medio para hablar con los ausentes", según Aristóteles inmerso en una comunidad oral, y también de construirlos a nuestra propia medida creciendo a partir de ellos. Cambiar esta expectativa será el primer paso para valorar acertadamente lo que ahora llamamos ciberliteratura.

Este cambio pasa, sin duda, por evitar una comparación demasiado fácil, la de que el texto es igual al hipertexto, la de que la pantalla es igual a la página de un libro y la de que el lector sigue siendo el mismo. El obstáculo final es esperar que nos ofrezca lo mismo que la lectura tradicional, de ahí el desencanto y de ahí la necesidad de hablar en términos de recepción y no de lectura. No se trata sólo de una precisión terminológica sino de cambiar nuestros hábitos en este punto. O, en otras palabras, debemos cambiar lo que esperamos cuando nos encontramos ante este tipo de textos, que pasa, así lo hemos aprendido, por el conocimiento y el aprendizaje de un pensamiento y de una realidad distinta a la nuestra. El término "nuevos lectores", que aparece en el título de este trabajo, es en realidad un tecnicismo lingüístico con el que se nombra a las personas que han aprendido a leer tardíamente.

Tenemos un prestigioso antecedente, la invención de la imprenta trajo consigo un cambio radical en la forma de acercarse a un libro. Modificó no sólo a los receptores sino que construyó una nueva forma de articular el pensamiento superando la instantaneidad del discurso oral. Nos hallamos en el umbral de un cambio semejante, de nuevo provisto por la tecnología, es posible que a medio plazo establezcamos que la recepción del libro, su lectura, es una más, entre las muchas, y es posible, también, que sea nuestra favorita.

[1] Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. A. Scherp. Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, 1ª reimpr., p. 21, ed. or. esp. 1986, ed. or. ing. 1982.

[2] Véase el interesante trabajo, por lo innovador, de A. J. Minnis y A. B. Scott, eds., *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100 - c. 1375. The Commentary Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

[3] Véanse las interesantes páginas dedicadas a "Los lectores silenciosos" por Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, pp. 59-73, ed. or. ing., 1996.

[4] A. Manguel, *op. cit.*, p. 167.

[5] W. J. Ong, *op. cit.*, p. 117 y siguientes.

[6] A. Manguel, *op. cit.*, p. 172.

[7] Albert Zuckerman, *Cómo escribir un bestseller. Las técnicas del éxito literario*, trad. J. M. Pomares, Barcelona, Grijalbo, 1996, ed. or. ingl. 1994.

[8] Félix Sagredo Fernández, "Del libro al libro electrónico digital", *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 9, 2000, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/sagredo.htm>

[9] Un ejemplo es <http://virtuallibro.com>, una de las editoriales digitales pioneras en nuestro país.

[10] <http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/index.html>

[11] Véase la importante iniciativa emprendida por el Instituto Cervantes para la creación de un completo fondo digital, en <http://cervantesvirtual.com> así como el *Proyecto Ensayo Hispánico* dirigido por José Luis Gómez Martínez, <http://ensayo.rom.uga.edu>. También es importante el número creciente de revistas electrónicas, como ésta, en la que los investigadores pueden difundir sus trabajos con mayor celeridad que en las ediciones impresas.

[12] Wolfgang Iser, *El acto de leer.*, Madrid, Taurus, 1987, ed. or. al., 1976.

[13] Carles Tomás i Puig, "L'hipertext i les obres obertes. Una aproximació des de la teoria cultural" [1997] <http://www.iaa.upf.es/~ctomas/ctp47.htm>, 2002. Para un análisis de las características particulares que distinguen al texto del hipertexto y para una delimitación lingüística de lo que esta palabra, hipertexto, significa véase J. Clément, "Del texto al hipertexto: hacia una epistemología del discurso hipertextual", <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/clement.htm>

[14] S. Pajares Tosca, "Las posibilidades de la narrativa hipertextual", *Espéculo*, 6, julio-octubre, 1997, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s\\_pajare.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm)

[15] S. Pajares Tosca, "Editorial" para el número especial sobre Crítica Hipertextual, *Journal of Digital Information*, enero 2001, <http://jodi.ecs.soton.ac.uk/Articles/v01/i07/editorial/>, trad. esp., <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/jodi.htm>. Una interesante colección de las últimas creaciones multimedia puede encontrarse en:

<http://mccd.udc.es/unmardehistorias/contenidos.html>

[16] La referencia completa es G. P. Landow, *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, trad. P. Ducher, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, ed. or. ing. 1992.

[17] Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. E. Molina, Méjico D. F., Siglo XXI, 1989, 7ª ed., p. 19, 1ª ed. esp. 1982, ed. or. fr. 1977.

[18] Susana Pajares Tosca, "Las posibilidades de la narrativa hipertextual", *Espéculo*, 6, julio-octubre, 1997, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s\\_pajare.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm)

[19] Susana Pajares Tosca, "Editorial" para el número especial sobre Crítica Hipertextual, *Journal of Digital Information*, enero 2001, <http://jodi.ecs.soton.ac.uk/Articles/v01/i07/editorial/>, trad. esp., <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/jodi.htm>

[20] W. J. Ong, *op. cit.*, p. 85.

[21] Puede encontrarse una completa información así como enlaces actualizados en la siguiente dirección: <http://www.zuggsoft.com/zmud/aboutmud.htm>

[22] La definición completa es "En esta narrativa, inspirada en los juegos de rol y en cierta manera en los juegos tipo SIM, se parte de una trama genérica que enmarca la historia, del perfil de las características y la "personalidad" de los protagonistas que intervienen, y de reglas para resolver los encuentros entre ellos [...] Una característica de este método [...] es la existencia de una memoria de las acciones de los interactores, indispensable para poder mantener cierto control sobre el discurso narrativo". Xavier Berenguer, "Historias por ordenador" [1998] <http://www.iaa.upf.es/~berenguer/articles/histor/narrc.htm>, 2002.

[23] Apud. Xavier Berenguer, art. cit.

[24] <http://www-cs-students.stanford.edu/~esincoff/poetry/jpoetry.html>

[25] Creado en la página <http://www.lsi.usp.br/usp/rod/poet/haicreate.html>

[26] <http://www.everypoet.com/haiku/default.htm>

[27] <http://www.everypoet.com>

[28] <http://www.sonic.net/poetry/albany/>

[af1] BERENGUER, X., "Historias por ordenador", <http://www.iaa.upf.es/~berenguer/articles/histor/narrc.htm>, 2002.

CORPORA PERI BIBLIÓN RESEÑAS RELECTURAS TESELAS RECORTES HEMEROTECA  
PORTADA ESTUDIOS ENTREVISTAS PERFILES