

## EL HIPERTEXTO COMO FICCIÓN SIN MARCO: PARADIGMA DEL FIN DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE

ENRIQUE FERRARI NIETO  
*Universidad de Valladolid*

### RESUMEN:

Contra el principio de autonomía que la novela se impuso en sus comienzos, ya en el XVII, para arrojarse un modo de conocimiento exclusivo, el hipertexto postula un nuevo mecanismo absolutamente poroso a la realidad que, aunque reconoce su deuda con la novela, cambia su estatuto ontológico. Como paradigma de la obra autónoma, la novela total encierra herméticamente el principio y el fin de la realidad de la ficción en la propia novela (incluido el narrador) para que nada quede fuera de la narración. En cambio, el hipertexto o hiperficción acaba con el marco que debería delimitarlo para abrirse sin restricciones a la realidad a través de hipervínculos con cualquier página web. Con lo que hace imposible, al confundir ficción y no ficción en la amalgama de webs, el objetivo elemental de la novela que, para Ortega y Gasset, es la evasión del lector de su realidad cotidiana al nuevo orbe irreal que crea esta.

### PALABRAS CLAVE:

Epistemología, realidad, novela total, página web, Ortega y Gasset, evasión.

### ABSTRACT:

The hypertext (although it recognizes itself as a novel's debtor) proposes a new mechanism absolutely porous to the reality against the autonomy that the novel demands itself since its beginning at XVIIth century. This is why its ontological constitution changes.

As paradigm of autonomous piece, the «total» novel includes the start and the end of the fiction's reality inside the novel (including the narrator) because nothing can be outside the narration. However the hypertext or hyperfiction hasn't any frame because it is opened to the reality without any restriction with the hyperlinks among webs. The hypertext mix fiction and non fiction webs. This is why the reader's escape from his daily reality to a new unreal world would be impossible for Ortega y Gasset.

### KEYWORDS:

Epistemology, reality, «total» novel, webpage, Ortega y Gasset, escape.

La autonomía que Ortega y Gasset exige a la novela para convertirla en un modo de evasión se vuelve a plantear en términos absolutos con la novela total hispanoamericana que, al quererlo encerrar todo en sí misma, se reconoce como plenamente autónoma y hace de esa autonomía una pieza central de su argumento. Un imperativo que asume ya Cervantes en el nacimiento de la novela al hacer de la ficción un nivel diferente a la vida y, por tanto, con unas leyes propias que no pueden tener

repercusión fuera de la novela, como pretendían los *exempla* y otras narraciones didácticas de su tiempo; y que, por situarse fuera (metafóricamente) de la realidad es capaz de aportar un modo nuevo de conocimiento, creado dentro de la novela misma, a través, como escribe Kundera, de egos experimentales ante paradojas terminales. El escritor checo remite a Cervantes, que defiende que la literatura no es vida, sino artificio. Por lo que no tiene que dar explicaciones de su existencia identificando su discurso con otros más prestigiosos. El marco (con la terminología de Ortega) funciona entonces como tema metaliterario ya en las novelas cervantinas: en el *Quijote*, o en *El coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso*, en el que Cervantes hace del relato del perro Berganza la narración de Campuzano, como una ficción (*El coloquio de los perros*) dentro de otra ficción (*El casamiento engañoso*) con las que explica, en un segundo nivel, metaliterario, los diferentes ámbitos que crea como línea divisoria entre el arte y la realidad o la vida, que no diferenciaba el Renacimiento. La novela, para Cervantes, es autónoma: no tiene que justificarse ante la vida. A él le vale con el entretenimiento: lo que escribe en el prólogo al lector: «Te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer petitoria». Con una solución que repite también la novela total hispanoamericana: con el descubrimiento de Aureliano Babilonia al final de *Cien años de soledad*, cuando García Márquez prepara el final de todo el mundo creado con Macondo: «la literatura es el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente», dice.

Radicalmente distinto desde esa lectura ontológica de la autonomía, frente a la novela hermética que postula Ortega o Cortázar o Kundera, pero con esa misma ambición de abarcarlo todo que tiene la novela total, surgió en los años 90, aunque sin demasiado éxito, un nuevo tipo de creación literaria a partir de la posibilidad informática de los hipervínculos. Radicalmente distinto porque, aunque remita a la novela, impediría el fin último de esta para Ortega: la evasión del lector de su propia vida. Por dos motivos: El primero, porque su mecanismo, a diferencia de un libro, implica del usuario-lector una atención continua sobre el soporte que impide o dificulta mucho la inmersión del lector en la ficción. Porque la estructura informática exige del usuario una colaboración mayor que el libro o que una película: una implicación, al seleccionar los hipervínculos para elegir el camino que toma en cada momento, que es un estorbo constante para la inmersión. Porque solo es posible la evasión si desaparecen los signos para poder dar con una presencia no mediada: si desaparecen los intermediarios que marcan el paso de una realidad a otra: el andamiaje al que se refiere Ortega, que delata el carácter ficticio del nuevo mundo que abren al lector. Y, el segundo, y más relevante, porque ataca directamente a su autonomía: porque esa conexión entre páginas web no tiene ninguna restricción, con lo

que se mezclan páginas web ficcionales y no ficcionales, confundiendo la ficción y la realidad. Mezclándolas.

## La ficción autónoma

Para la novela total Vargas Llosa habla de deicidio<sup>1</sup>: Con la novela del boom hispanoamericano de los años 60 y 70, obstinadamente autónoma, la realidad ficticia construye un mundo de una riqueza extraordinaria, con una coherencia interna que equivale a la de la realidad real, que luego agota y, con él, se agota a sí misma, al terminar con el fin de esa nueva realidad en el espacio y en el tiempo. Una creación demencialmente ambiciosa –escribe el peruano– que compite con la realidad real de igual a igual, con una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. *Cien años de soledad* es una novela total porque suplanta a Dios, porque describe una realidad total que enfrenta a la realidad real: desde su materia, con la descripción de un mundo cerrado, desde su principio hasta su fin, completa, con todos sus niveles, y desde su forma, porque la estructura del libro tiene una naturaleza exclusiva y autosuficiente. Agota un mundo: la ficción, dice, abraza toda la anchura de ese orbe en sus dos dimensiones: la vertical, con el tiempo de la historia, y la horizontal, con los planos de la realidad: imposible en términos numéricos, pero no a partir de un núcleo de dimensiones abarcables por una estructura narrativa: la familia Buendía, sobre la que se refracta la historia total de Macondo, entrelazadas una y otra, desde lo particular y lo general, para sintetizar la realidad real como la historia de la humanidad, desde esa voluntad de abarcarlo todo con la exposición de innumerables registros en los que plasma los matices que la vida adopta en un individuo.

La traducción de Aureliano Babilonia de los manuscritos cierra la ficción en *Cien años de soledad* para crear la atmósfera de autosuficiencia de la realidad ficticia<sup>2</sup>. Acaba el libro: «Macondo era un pavoroso remolino de polvo y escombros centri-

---

<sup>1</sup> Cf. Mario Vargas Llosa, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, 479-577.

<sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, 538: «La ambición totalizadora de la materia de *Cien años de soledad* significaría poca cosa si García Márquez no hubiera encontrado una forma capaz de realizarla, ciertos métodos de escritura, cierta estrategia de composición que reflejaran la auto-suficiencia de la realidad ficticia, su carácter acabado. *Cien años de soledad* es uno de los pocos ejemplos de novela contemporánea cuya estructura haya plasmado tan eficazmente ese instinto ‘totalizador’ que anima a toda materia narrativa.»

fugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra»<sup>3</sup>. Con el mismo mecanismo que utiliza Cervantes en el *Quijote*: con la segunda parte de la novela, la que publica en 1615, en la que algunos personajes han leído la primera parte del libro, que entra, desde la realidad real, a formar parte de la ficción. Aureliano, el sanscritista que descifra los manuscritos que ya han intentado leer otros miembros de la familia, descubre allí la historia de Macondo y de los Buendía que escribió Melquíades, con todos los detalles, con cien años de antelación. Según avanza en la lectura hasta el momento que él vive, se van reduciendo los años de anticipación y lo narrado y lo sucedido se van aproximando hasta coincidir totalmente: una coincidencia –escribe Vargas Llosa en su tesis– que sella la desaparición de lo sucedido y lo narrado. Porque lo que lee Aureliano Babilonia antes de morir es lo que los lectores de *Cien años de soledad* han leído hasta ese momento: lo que Melquíades escribió dentro de la historia que cuenta *Cien años de soledad* en *Cien años de soledad*. El narrador no era, entonces, un narrador-dios, alejado de la realidad ficticia, sino un narrador-personaje que narra la historia indirectamente, a través de unos manuscritos escritos dentro de la novela. El narrador está implicado en la historia. Es una pieza más de la realidad ficticia: alguien que va a desaparecer con Macondo, destruido junto a lo narrado: «La profecía de Melquíades y sus manuscritos no han sido forjados en una exterioridad sino en el seno mismo de la realidad ficticia. En el instante en que el narrador y lo narrado coinciden, ambos desaparecen»<sup>4</sup>. Con lo que, con el narrador dentro de la narración, García Márquez no deja fuera del marco ninguna realidad que tenga que intervenir en lo narrado, perfectamente autónomo, impermeable a lo exterior: el propio Melquíades, como las manos de Escher

<sup>3</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Real Academia Española, Madrid, 2007, 470-471.

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, 541.

que se dibujan una y otra simultáneamente, es creador y creado. Y como creado, aunque la historia la ha construido él, cuando esta acaba también acaba él.

Pero ese cambio de narrador, de omnisciente a implicado en la ficción, que el lector sólo descubre al final, quiere ser sutil. No registra un cambio de persona gramatical, porque desde los manuscritos el narrador personaje puede emplear el mismo tono, con esa tercera persona del singular, que el omnisciente: esa atalaya espacial que tradicionalmente usaba el narrador-dios (el que está en todas partes y en ninguna en lo narrado) cuya existencia presupone una exterioridad, distinto a la realidad ficticia, advierte el escritor peruano. Como existencia de otra realidad que quiere evitar García Márquez al incluir al narrador en las páginas finales del libro, con lo que la realidad primaria y secundaria, la del narrador-dios y la del contenido ficticio, se invierten y el contexto del texto, la realidad exterior en la que se halla el narrador, desaparece y se pretende que el lector crea que nunca existió (aunque de hecho lo que se produce es un juego de cajas chinas, con el desdoblamiento del narrador, con el que el verdadero narrador permanece oculto y solo aparece un representante suyo que no es el narrador auténtico porque este tiene que narrar necesariamente desde una exterioridad), para adecuar la estructura de la novela a la ambición de la materia: describir una realidad hasta agotarla, de su principio a su fin: «Esa muda a través de la cual la realidad ficticia, en el instante de desaparecer, mediante la estratagema del desciframiento de los manuscritos, canibaliza a su propio narrador para *destruirse con él*, quiere precisamente crear la ilusión de que nada existe fuera de la propia realidad ficticia: un narrador-dios desmentía esa pretensión, implicaba la existencia de una realidad distinta (aquella desde la que el narrador-dios narraba), la vocación de ‘totalidad’ de lo narrado quedaba de este modo minimizada o frustrada. Esa tentativa espacial de devorar al propio narrador, de perderse con él, reafirma, en el dominio espacial, esa voluntad de auto-suficiencia y de absoluto presente en la materia del libro. La realidad ficticia lo es todo: en ella misma se halla su origen, es simultáneamente quien crea y lo creado, el narrador y lo narrado, y así como su vida es *toda* la vida, su muerte es también la extinción de *todo*: la novela perpetra así el mismo deicidio que el novelista quiere perpetrar en el ejercicio de su vocación, esta ambición se refleja en aquella. Pero en ambos casos, esa pretensión sólo consigue una apariencia, un espejismo»<sup>5</sup>.

Queda una revelación metafísica bajo el argumento de *Cien años de soledad* que tiene que ver con el concepto de la realidad misma: porque no hay –parece que

---

<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, 542.

sugiere García Márquez, escribe Rodríguez Monegal<sup>6</sup>— una clara distinción entre realidad y ficción. Como parte del contexto de desintegración del mundo que se había aceptado como real, que enfrenta al autor a una nueva relación con la ficción, que ya no pretende ser una copia exacta de una realidad fija, subordinada a esta, sino un mecanismo autónomo de comprensión de una nueva realidad mucho más compleja, que ha dejado de estar regida por un sistema de leyes armonioso: «La vida y el arte —escribe Carlos Fuentes— son una lucha con la realidad aparente que nos exige, para que ella sea la realidad verdadera y para que nosotros seamos lo que deseamos, que la deformemos, reformemos, afirmemos»<sup>7</sup>. Frente al realismo, al «engañoso realismo de lo aparential» de Unamuno, el novelista, dice Cortázar, es ahora un intelectual creador que con su realidad verbal pretende aprehender la realidad total: no huir de ella, sino penetrarla más profundamente». Lo que leyó en su discurso Fuentes al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1977: «Corresponde al arte no explicar sino afirmar la multiplicidad de lo real»<sup>8</sup>.

Como otro método de orientación para el hombre contemporáneo, sin el apoyo de las abstracciones racionalistas o religiosas, heredero de las nuevas coordenadas del surrealismo en ese vislumbrar un orden más profundo: el que revela Cortázar en «El perseguidor»: con la música «metafísica» de Johnny, capaz de entrever la otra realidad, frente al racionalismo del intelectual Bruno, mucho más cómodo, que se delata como cobardía personal. Cortázar cree en la novela como instrumento de exploración metafísica, con un engranaje propio que no es el de los conceptos filosóficos: como el de *Rayuela*, una antinovela, dice, para reflejar la incoherencia, la discontinuidad y el desorden de la vida con una multiplicidad de enfoques narrativos: el capítulo 28: la conversación, de noche, con la música de Schoenberg en el tocadiscos primero y después en silencio, y a oscuras, mientras Rocamadour duerme enfermo: «De todos modos sería estúpido negar una realidad, aunque no sepamos qué es». «Estás usando palabras. Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza». «Pero al mismo tiempo hago cosas que me quitan un poco el mal gusto del vacío. Y esa es en el fondo la mejor definición del homo sapiens». «No es una definición sino un consuelo. En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué.

<sup>6</sup> Emir Rodríguez Monegal, «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Helmy F. Giacomani (ed.), Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1972, 15-42.

<sup>7</sup> Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, 114.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 112.

Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia, y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos». «Ustedes estarán de acuerdo en que el problema de la realidad no se enfrenta con suspiros». «De acuerdo en que no hay que fiarse de las palabras, pero en realidad las palabras vienen después de esto otro, de que unos cuantos estemos aquí esta noche, sentados alrededor de una lamparita». «Perfecto. Sólo que esta realidad no es ninguna garantía para vos o para nadie, salvo que la transformes en concepto, y de ahí en convención, en esquema útil. El solo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades, y conste que no quiero ir a lo profundo y señalarte que vos y yo somos dos entes absolutamente comunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio»<sup>9</sup>.

### **La ficción heterónoma**

Con esa misma voluntad de completitud, también el hipertexto intenta dar una explicación global de la realidad desde el arte. Pero, frente al artefacto autónomo en que García Márquez, Cortázar y otros convierten la novela total para sacarla fuera de la realidad y desde allí poderlo abarcar todo, sin tener que limitarla a la perspectiva que le da una posición concreta, el hipertexto, con las nuevas posibilidades informáticas, lo intenta desde dentro, absolutamente permeable a toda la realidad, que queda accesible al ser volcada en las páginas web que, potencialmente, constituyen el cuerpo de cada nueva obra hiperficcional: Una estructura de hipervínculos, de enlaces informáticos, que con ese proyecto suyo de un libro total que permitiese al universo aparecer allí representado vislumbra ya Mallarmé. En sus notas apuntó que las páginas debían estar sueltas y no numeradas, sin determinar ninguna dirección para la lectura, para que fuera el lector el que les fuera dando un orden a partir de su elección, con lo que, pensaba, multiplicaría teóricamente los libros posibles que formaban esas hojas por el número de lectores que se acercasen al conjunto de hojas sueltas. No habría un libro original, sino un libro distinto con cada lectura, aunque, con rigor, esas páginas sueltas sin ordenar no garantizarían un universo allí encerrado; solo un número de lecturas potenciales determinado, no por el número de lectores, sino por las combinaciones posibles de las hojas. Pero con la posibilidad que presenta un mecanismo que multiplica la única lectura viable del libro convencional, con un orden dado por el autor, se intuye el del hipertexto. Aunque para este

---

<sup>9</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2000, 308-310.

no se le haya dado todavía una intención cognitiva clara, un papel en el ámbito del conocimiento, como la de Mallarmé o la de la novela total hispanoamericana del boom de los 60 y 70, porque la teoría literaria se ha centrado en las posibilidades de su soporte informático de enlaces a través de hipertextos para la creación de ficciones, como la transformación más radical de la cultura textual desde Gutenberg, y ha dejado a un lado la repercusión sobre la realidad de esa ficción, sobre su estatuto ontológico, que (al apuntalar una nueva teoría que puede arrancar de las sugerencias estéticas de Ortega y Gasset para la novela) podría derivarse del modo de acceso a la ficción. Porque el hipertexto multiplica ilimitadamente las pocas combinaciones posibles con los folios del escritor francés (como las de la colección infantil de «Elige tu propia aventura» de los años 80) a partir de los enlaces hipertextuales que conducen al lector a un nuevo espacio web también con hipertextos que le llevan otra vez a un nuevo espacio y después a otro dentro de Internet a partir de un clic con el ratón en solo uno de los hipertextos propuestos por el autor<sup>10</sup>. Liberada la escritura de las constricciones de la tecnología impresa, la cantidad de información que puede acoger un texto, o que puede alcanzarse desde un texto, aumenta geométricamente, hasta convertir las notas a pie de página en nuevos libros.

Fue Ted Nelson el que acuñó por primera vez el término, en 1965, como un nuevo modo de organizar el texto en el que el escritor pudiese especificar, como escribe Espen Aarseth<sup>11</sup>, qué secuencias de lectura podrían estar disponibles para el lector en el momento de la lectura. «Con ‘hipertexto’ me refiero –dice Nelson– a *una escritura no secuencial*, a un texto que se bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario»<sup>12</sup>. Como un conjunto de documentos que se conectan sin el orden de una jerarquía, para que sea el lector el que los active a través de los enlaces en una nueva lectura –como escribe Jean Climent– documentada y erudita, por la profundidad que ofrece el espacio multidimensional del hiperespacio. En

---

<sup>10</sup> De todos modos la calidad literaria de la hiperficción, escribe Pajares Toska, vendrá dada por el modo en que se encuentren colocados los hipertextos en el texto precedente y por el contenido de la página web a la que reenvía la narración. No por el mayor número posible de enlaces. Cf. Susana Pajares Toska, «Las posibilidades de la narrativa hipertextual», *Espéculo* 6, Madrid, 1997.

<sup>11</sup> Cf. Espen Aarseth, «Sin sensación de final: la estética hipertextual», *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, M<sup>a</sup> Teresa Vilariño y Anxo Abuín, Madrid, Arco Libros, 2006, 95.

<sup>12</sup> Citado por George Landow en *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnológica*, Barcelona, Paidós, 1995, 15.



un trabajo de co-autoría, más fácil que en el papel, en el que el lector crea su propio texto al leerlo a partir de las posibilidades que le marca el autor, que tiene que imaginar una red compleja de enlaces para dar una colección de fragmentos semiorganizada<sup>13</sup>, aunque la estructura no puede estar previamente definida, como si fuera simplemente una enciclopedia<sup>14</sup>.

La hiperficción ha sido la adaptación literaria a las nuevas herramientas de edición digitales<sup>15</sup>, como un experimento, o una expedición, con las posibilidades informáticas, más atento al juego de combinaciones que a la calidad literaria<sup>16</sup>; como un ámbito de creación muy reducido, más interesante desde la teoría que desde cualquiera de sus concreciones artísticas, pero que, por el bajo coste de su publicación, tiene ya su espacio en literatura<sup>17</sup>. Una nueva creación que, en el caso de la hiperficción constructiva, como el clásico *Hypertext Hotel*, que surgió de la iniciativa de Robert Coover, necesita de la colaboración de varios autores: nada que ver con el genio romántico aislado de la sociedad para recibir la inspiración de las musas o con el artista de vanguardia que se margina para no formar parte del mercado. Pero lo que marca una nueva categoría estética, diferente de la novela, de la que toma unos rasgos muy generales para su estructura, es la no linealidad que posibilita el hipertexto: el fin de la trama de Aristóteles, que en su *Poética* exigía para la intriga un principio, un medio y un final, con una historia bien estructurada que ni comenzase ni acabase al azar. Como en el cuento de Borges: «Yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la prime-

---

<sup>13</sup> Jean Climent, «El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?», *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, op. cit., 77-82.

<sup>14</sup> Cf. Stuart Moulthrop, «El hipertexto y la política de la interpretación», *Literatura hipertextual y teoría literaria*, María José Vega (ed.), Madrid, Marenostrum, 2003, 23.

<sup>15</sup> Aunque hay ya precedentes muy sugerentes con el formato de libro, que repiten todos los estudios del hipertexto, como *Finnegans Wake* de Joyce, «El jardín de los senderos que se bifurcan», «Pierre Menard, autor del Quijote» o «La Biblioteca de Babel» de Borges, *Rayuela* de Cortázar, *Votre Faust* o *Une chanson pour Don Juan*, de Michael Butor, *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, *Si una noche de invierno un viajero* o *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino, *La vida instrucciones de uso* de George Perec o el *Diccionario Jázaro* de Milorad Pavic, que él mismo comparó con el mecanismo de un cubo de Rubik. Cf. Teresa Gómez Trueba, «Creación literaria en la red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción», *Espéculo* 22, Madrid, 2002.

<sup>16</sup> Cf. Amelia Fernández, «Los nuevos lectores», *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, noviembre de 2002.

<sup>17</sup> Cf. Pamela Samuelson, «Digital Media and the Changing Face of Intellectual Property Law», *Rutgers Computer and Technology Law Journal*, 16, Newark, 1990, 323-340.

ra, con posibilidad de continuar indefinidamente»<sup>18</sup>. La linealidad del argumento implicaba un comienzo y un fin que en el hipertexto quedan diluidos con muchos posibles principios y muchos posibles finales que remiten a textos externos pero conectados con el texto principal, como Alephs borgeanos, puntos en el espacio que contienen a su vez todos los demás puntos. Como el sistema de sistemas de Calvino, en el que cada sistema condiciona a los demás y es condicionado por ellos<sup>19</sup>.

Aunque la confusión de nombres para un único referente que funcionan como un segundo étimo que acompaña al *hiper-* de la informática (hipertexto, hiperficción, hipernovela...) responde a la posición poco clara desde la que se enfrenta el hipertexto con unas nuevas coordenadas a las directrices poéticas de Aristóteles para la ficción. Los diferentes nombres implican que no existe una frontera entre ficción y narrativa para justificar el nuevo espacio que ocupa como género literario. Landow, en «Reconfigurando la narrativa», sugiere que con el hipertexto se cuestionan las ideas de trama e historia que han permanecido vigentes desde Aristóteles: porque o no es posible escribir ficción hipertextual o la definición de trama del Estagirita no puede ser aplicada a historias escritas con un sistema hipertextual. Pero, como escribe Espen Aarseth, no puede darse por evidente la identidad de ficción y narrativa, aunque para muchos sea una convicción. Si, como sugiere en «Sin sensación de final: la estética hipertextual»<sup>20</sup>, narrativa y ficción se entienden como diferentes categorías, independientes, en la que la ficción no sería una categoría de forma sino de contenido, vuelve, con la dicotomía entre forma y contenido, la diferencia entre ficción y narrativa que dejaría al margen el papel del hipertexto como función literaria para determinar las posibilidades de un género nuevo. Los hipervínculos no condicionarían el contenido, por lo que no afectarían al estatuto ontológico de la ficción. De hecho, el hipertexto, que es un mecanismo excepcional para acceder a nueva información, apenas se ha utilizado para escribir ensayos, *hiperensayos*, u

---

<sup>18</sup> Jorge Luis Borges, «El jardín de los senderos que se bifurcan», *Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1989, 477.

<sup>19</sup> Italo Calvino, «Multiplicidad», *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1992, 121.

<sup>20</sup> Cf. Espen Aarseth, *op. cit.*, 104-105. Escribe: «Yo sugiero que la narrativa y la ficción deberían ser vistas como *tipos* diferentes de categorías y, por tanto, independientes la una de la otra. La ficción, en mi opinión, debe ser contemplada como una categoría no de forma, sino de contenido, esto es, la misma frase puede ser hecho o ficción, dependiendo de su referentes. La narrativa, por otra parte, es una categoría formal, incluso cuando varían sus definiciones. El hipertexto puede, por tanto, ser ficción sin ser narrativa, puede ser simplemente ficción de una manera diferente, del mismo modo que puede contener narración sin ser narrativo, como sucede en algunos géneros literarios.»

obras de divulgación no enciclopédicas, a los que se adaptaría perfectamente, multiplicando las referencias, y ha sido la hipernovela, como creación conscientemente ficcional, la que ha copado la mayoría de creaciones hipertextuales<sup>21</sup>.

Pero aunque se deje al margen el hipertexto como mecanismo para determinar desde lo ontológico la nueva constitución de este tipo de ficciones, porque no condiciona su contenido, lo afecta en tanto que impide o dificulta mucho la inmersión del usuario lector en la ficción. Porque el soporte informático exige del usuario una colaboración mayor que el libro o que una película: una implicación que es un estorbo constante para la inmersión. Lo que escribe Stuart Moulthrop: «Si el propósito de la literatura es enriquecer al lector a través del influjo de una mente poderosa, la lectura debe ser absorbente y apasionante, capaz de captar la atención durante largos periodos. Los cambios tecnológicos solo pueden dificultar este proceso. Pretender que los lectores se pasen horas frente a la pantalla es pedirles demasiado. Molestar al lector con los enlaces hipertextuales interrumpe la transacción continua de las ideas. Y lo que es más importante, cualquier desviación con respecto a la estabilidad fija de la página impresa amenaza el derecho divino de los autores»<sup>22</sup>: El efecto que J. Faulth denominó «bofetadas en la cara», por el protagonismo que la novedad de los hipervínculos resta a los elementos puramente estéticos de la ficción. Porque solo es posible la evasión de la que escribió Ortega (en ese primer nivel, previo a la cuestión de que en el otro orbe se mezclen páginas web ficcionales y no ficcionales) si desaparecen los signos para poder dar con una presencia no mediada: los intermediarios que marcan el paso de una realidad a otra y que, por tanto, delatan el carácter ficticio del nuevo mundo que ellos mismos abren al lector.

El mundo posible que es cada ficción necesita esa suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética de Coleridge: fingir que hay una realidad independiente que sirve de referente al narrador. El orbe irreal de Ortega, distinto al real, es (o puede ser) la realidad virtual que supone el hiperespacio, sin principio y sin fin para cada narración, pero con un espacio concreto y autónomo que abren las siglas de la red global *World Wide Web*, que puede detener o suspender el usuario desde un soporte informático: el ciberespacio de William Gibson, con el que cualquiera puede crear y entrar en otra realidad que no está formada solo con texto: Una ficción hipermedia de imágenes, palabras y sonidos con la que el usuario se sumerge e interactúa en ella, hasta aprehenderla como un mundo real<sup>23</sup>. Como un mundo posible más,

---

<sup>21</sup> Cf. Jay David Bolter, *op. cit.*, 243.

<sup>22</sup> Stuart Moulthrop, *op. cit.*, 161.

<sup>23</sup> Marie-Laure Ryan, en «Inmersión o interacción: realidad virtual y teoría literaria», *Literatura hipertextual y teoría literaria*, *op. cit.*, 108, cita a Steuer sobre el efecto de telepresencia: «La telepresen-

con la terminología de Leibniz: como otro producto de actividades mentales, frente al mundo real: el único independiente de la mente humana. Este incluso capaz de implicar al cuerpo y la mente en su percepción<sup>24</sup>. Pero el hipertexto, a diferencia de los sistemas de realidad virtual, no facilita el paso de un entorno a otro, el evadirse, porque el usuario lector de hipertextos tiene que elegir cada vez el camino que toma, con una actividad real que le exige una concentración en su entorno.

Su participación, una de las consignas del arte posmoderno<sup>25</sup>, a partir de la desmitificación autorreferencial, como sugiere Ryan, choca, en un nivel más básico para la crítica, más obvio, con la coherencia narrativa del texto, porque al intervenir el lector escogiendo un camino desde un hipervínculo se multiplican las posibles secuencias sin sentido. Pero, además, al romper la trama lineal con una nueva organización espacial acaba con la confianza en un referente extratextual y sólido a cambio de un ambiente fluido en constante reconfiguración que explota, como primer objetivo, relegando el contenido ficcional a un segundo plano, la materialidad del medio: del hipertexto. El lector da por hecho, entonces, que ese mundo que apoya como referente al texto no existe más que como actividad semiótica, y pierde toda posibilidad de inmersión<sup>26</sup>.

El hipertexto es la cumbre de la idea posmoderna del texto abierto, como obra no acabada en la terminología de Eco (pero con un referente que es en sí mismo completo y cerrado, no como el hipertexto, aunque al ser necesaria la interpretación del lector quede abierto)<sup>27</sup>, conectado por nexos<sup>28</sup>, hasta llevar al límite la problemática

---

cia es la medida en la que el usuario se siente más presente en el entorno generado y mediado por el ordenador que en su entorno físico inmediato... Este [entorno mediado] puede ser un entorno real, pero distante en el tiempo o en el espacio, o bien un mundo totalmente virtual, animado e inexistente, sintetizado por ordenador.»

<sup>24</sup> Escribe Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 110: «Por vez primera en la historia, los mundos posibles que no son más que una creación mental se convierten en entidades palpables, a pesar de su carencia de materialidad.»

<sup>25</sup> En una entrevista en un suplemento cultural Michael Ondaatje responde sobre la narrativa actual: «La literatura se ha vuelto muy conservadora, sigue una estructura narrativa como de guión televisivo. Todo esto impregna de pereza a escritores y lectores. Creo que es importante que el lector participe y ponga de su parte, que se involucre en el trabajo del escritor. Hay que establecer una conexión que permita que se reconozcan en los ecos y las rimas». Cf. «Babelia», *El País*, 21.06.2008.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 114-118.

<sup>27</sup> Cf. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984, 65: «Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de

de la novela. Por enlaces hipertextuales que remiten a otras ficciones: lo que en principio debilitaría la noción de autonomía, la haría más laxa, con un debilitamiento también de la autoría<sup>29</sup>, como una autonomía global, descentrada, que es la suma de las ficciones conectadas<sup>30</sup> dentro de un ente autónomo que es Internet, como una realidad virtual. Pero que remiten también directamente a la realidad, a la Wikipedia, o a la página web de un supermercado o de un restaurante de comida rápida, desde las que se puede hacer un encargo, o pedir una pizza, por ejemplo, en un limbo en el que el lector que estaba inmerso, *sonámbulo*, en una ficción, en la hiperficción, ha realizado una operación real, con consecuencias reales. Porque no se trata de haber filtrado la realidad en la ficción y, por tanto, haberla convertido en un elemento ficcional más, como materia del arte, sino en alternar en un mismo espacio ficción y realidad, cada una con su orden de pautas. Lo que dinamita definitivamente la concepción orteguiana de autonomía, con esa lectura suya del principio básico del arte moderno, del que la novela es su gran fruto: el género al que había acudido el propio Ortega para dar con las características del arte de su tiempo, porque le era la más cercana, la más vivenciada, pero también porque, como ha escrito Dufrenne<sup>31</sup>, las artes del lenguaje arrastran más fácilmente a su mundo propio, lejos del cotidiano del lector.

El marco de Ortega y Gasset aísla la obra de arte del contorno vital en el que se encuentra. Es el interruptor de la ocupación del hombre con lo real. Como el ele-

---

que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. [...] En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*.»

<sup>28</sup> Escribe Roland Barthes en «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*, 1987, 65: «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.»

<sup>29</sup> El autor cede necesariamente parte de su autoridad al lector. Para los tradicionalistas, abiertamente contrarios al hipertexto, pierde su autoridad y, con ella, el texto su autonomía. Para los defensores de la hiperficción, el autor cede tanto control como quiere: simplemente trabaja en otra dimensión literaria. Cf. Jay David Bolter, «Ficción interactiva», *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, *op. cit.*, 244-247.

<sup>30</sup> La hiperficción tiene una capacidad mayor para enfatizar la intertextualidad que el texto encuadrado en un libro.

<sup>31</sup> Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982, I, 196.

mento neutro que separa el cuadro de la pared con lo que primero neutraliza la realidad, esa misma pared, y, después, dirige al espectador sobre la obra de arte. Es imprescindible para marcar la separación entre irrealidad y realidad que exige para él el arte: como dos mundos antagónicos que no se comunican. Porque el goce estético sólo puede venir dado por una distinción clara entre lo artístico y lo vital, porque para cada ámbito se necesita una diferente acomodación de la mirada. La percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son incompatibles, escribe el madrileño: hay que poner entre paréntesis la realidad, porque el arte no puede competir con ella. Ante un paisaje pintado, escribe, uno no se puede comportar como ante una realidad. Porque la autonomía del arte es para él la creación ontológica de un nuevo espacio separado de la realidad. Como irrealidad. Y aunque la hiperficción, en las aguas de Internet, crea una realidad virtual en la que el marco para el lector es, de un modo un tanto impreciso, más como una impresión del usuario que como barrera real, la pantalla del ordenador<sup>32</sup>, y en ese sentido sí hay una separación entre realidad real y realidad virtual, la última incluida en la primera pero con un ámbito propio, en los términos de realidad e irrealidad, o realidad y arte, no existe esa frontera, porque el mundo que se le ofrece al lector de hipertextos o hiperficciones no está construido sólo sobre ficciones, sobre páginas web en las que hay una ficción, en el formato que sea, sino también sobre páginas web no ficcionales y que no actúan como ficciones.

Porque el hipertexto responde a una nueva estética que, con los apellidos controvertidos de la posmodernidad (solo como reflexión estética sobre la naturaleza de la modernidad, con la definición de Giddens)<sup>33</sup>, apuesta por la dispersión de la autoría<sup>34</sup>, la descentración, la hibridación, con una totalidad no decidida, sin límites cla-

---

<sup>32</sup> Escriben Paul Delany y George Landow en «Gestionando la palabra digital: el texto en la época de la reproducibilidad electrónica», en *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica, op. cit.*, 44: «Los textos que surgen en la pantalla del ordenador son virtuales. Recurriendo a una analogía visual, los expertos en informática hablan de 'máquinas virtuales' creadas por un sistema operativo que provoca en los usuarios el espejismo de trabajar en sus propias máquinas individuales cuando en realidad están compartiendo un mismo sistema con otros muchos usuarios. Del mismo modo, los textos que emergen en la pantalla del ordenador son una versión creada específicamente para el usuario, en tanto que la versión maestra subyace en la memoria del ordenador.»

<sup>33</sup> Cf. Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 52.

<sup>34</sup> Escribe Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» § 4 (en *Discursos interrumpidos*, 1982, 40): «Durante siglos las cosas estaban así en la literatura: a un escaso número de escritores se enfrentaba un número de lectores mil veces mayor. [...] La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor.»

ros, abierta. También con su dimensión política<sup>35</sup>. Porque el arte último, el que sucedió al arte de vanguardias, y que es todavía matriz de las expresiones artísticas actuales, ha acabado con la fractura entre arte y vida, con la necesidad de crear nuevos mundos, fuera o al margen de la realidad cotidiana. La pasión es ahora lo real: «Una fascinación –escribe Miguel Ángel Hernández-Navarro– que se presenta bajo un rostro janneforme: por un lado, como un intento de subversión y trasgresión de las reglas del contexto artístico para llegar al mundo real, y, por otro, como una tentativa de abolir las reglas sociales para llegar a un estadio preedípico más allá de la ley y la cultura»<sup>36</sup>.

El arte posmoderno se ha entregado a lo heterogéneo, a la mezcla de naturalezas, para superar las manifestaciones culturales de la modernidad. Las *proto-performances* que los dadaístas justificaban como actividades antiartísticas, dentro de su estrategia para acabar con el arte como institución burguesa con la degradación sistemática de sus materiales, son ahora, con el mismo fundamento estético, perfectamente legítimas como arte, como *happenings* o *performances*, para todo el entramado institucional. Porque la segunda mitad del siglo XX acabó con el arte autónomo que representaba desconfiado la realidad exterior, siempre a una distancia, para dar con una representación verdadera más honda que la mimesis<sup>37</sup>. El *ready-made*, escribe Groy, es la cita directa de la realidad exterior de la cultura: el fin de una jerarquía entre el arte y lo profano. Y así: «en la medida en que la obra de arte cita directamente la propia realidad, se hace verdadera de modo trivial, pues su conformidad con la realidad exterior es obligatoria. En este caso la relación con la verdad relativiza la diferencia entre una obra de arte que, presuntamente, representa la realidad desde una posición privilegiada, y una simple cosa de la realidad»<sup>38</sup>. El mundo, dicen ahora los artistas, ya está creado, y no hacen falta otros nuevos; queda sólo actuar sobre él. Con la mutilación, por ejemplo, que consiguió hacerse un hueco como manifestación artística en los años 60: Günter Brus se cortaba con tijeras. Rudolf Schwarzkogler se amputó el pene, e hizo de su suicidio un happening. Dennis Oppenheim, con *Rocked Circle/Fear*, fue lapidado durante media hora. A

---

<sup>35</sup> El mismo Ted Nelson se consideraba un intelectual rebelde y un crítico social, que con los pasos que estaba dando con el hipertexto contribuiría a descentralizar la autoridad y a dar más poder a los individuos. Cf. Stuart Moulthrop, «El hipertexto y la política de la interpretación», *op. cit.*, 25.

<sup>36</sup> Miguel Ángel Hernández-Navarro, «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro», en *Revista de Occidente*, 297, Madrid, febrero 2006, 7.

<sup>37</sup> Sobre el concepto de mimesis, Cf. Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

<sup>38</sup> Boris Groy, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005, 24.

Chris Burden, en *Shoot*, le dispararon en un brazo, y en *Trans-fixed* lo clavaron al techo de un Volkswagen. Marina Abramovic, con *Ritmo 0*, colocó sobre una mesa 72 objetos, entre ellos un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala, para que el público los usara sobre ella, sobre su cuerpo, inmóvil durante seis horas. Y en *Ritmo 2* tomó una píldora para la catatonía y otra para la depresión para ver la reacción de su cuerpo. Es el arte concebido como observación e intervención en la realidad: En 2004, Mark Gowan se comió un zorro: una denuncia sobre la situación de los consumidores de crack. Y en 2005 rayó con una llave unos cincuenta vehículos en Glasgow: sobre la propiedad privada. Escribe Kuspit: «Lo que el artista siempre teme se ha convertido en realidad en el fenómeno social llamado postarte posmoderno. Es el fin del arte tal como ha existido desde las cavernas prehistóricas hasta la Capilla de Rothko. Desde luego, ya no existe en un espacio sacro, sino en la calle, y no tiene nada de sacro, puesto que es hecho para la multitud callejera. [...] La calle se ha convertido en el museo del último *resort*, mostrando con qué facilidad lo profano se confunde con lo sacro en la posmodernidad»<sup>39</sup>. Sin marcos.

## Bibliografía

- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- BORGES, Jorge Luis, «El jardín de los senderos que se bifurcan», Barcelona, Emecé, 1989.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1992.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984.
- FERNÁNDEZ, Amelia, «Los nuevos lectores», *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, noviembre de 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Real Academia Española, Madrid, 2007.
- GIDDENS, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, «Creación literaria en la red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción», *Espéculo*, nº 22, 2002.
- En: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cre\\_red.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html)

<sup>39</sup> Donald Kuspit, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006, 117.



- GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *Revista de Occidente*, número 297, Madrid, febrero 2006, pp. 7-25.
- KUSPIT, Donald, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.
- LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnológica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- PAJARES TOSKA, Susana, «Las posibilidades de la narrativa hipertextual», *Especulo*, 6, Madrid, 1997. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s-pajare.htm>
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», *Homenaje a Gabriel García Márquez*, ed. Helmy F. Giacomani, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1972, pp. 15-42.
- SAMUELSON, Pamela, «Digital Media and the Changing Face of Intellectual Property Law», *Rutgers Computer and Technology Law Journal*, 16, Newark, 1990, pp. 323-340.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- VEGA, María José (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Marenostrum, 2003.
- VILARIÑO PICOS, M<sup>a</sup> Teresa, y ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (eds.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco Libros, 2006.