

# GA

GLOBO AMERICANO

Revista De Arte "Entre -Diálogos"  
Número 2  
Noviembre de 2015  
ISSN: 2422-0353





#### DIRECTIVAS Y COMITÉ

#### GRUPO EDITORIAL

Paul Marcelo Velásquez Sabogal (Director)  
Edwin Alirio Pérez Bohórquez (Coordinador)  
Omar Lebaza Guerrero (Coordinador de comunicaciones)

#### COMITÉ CIENTÍFICO

Carlos Fernando Quintero Valencia (docente Facultad de Artes, Universidad del Cauca, Magister en Historia del Arte, UNAM)

Ramón Elberto Uribe Gelves, Maestro en Bellas Artes Especialización Escultura. Universidad Nacional de Colombia, (Bogotá). Estudios de posgrado en Instituto Superior de Arte-La Universidad de las Artes (La Habana-Cuba), Docente de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Magaly Ordóñez Martínez (Magister en estudios de la cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)

**María Fernanda Astaíza Cela** (investigadora, candidata a Magister en Historia, Universidad del Valle)

#### SELECCIÓN ESPACIOS PLEGADOS

Grupo Editorial Compiladores de Globo Americano

#### SELECCIÓN GLOBO MERICANO

Damián Salguero (estudiante de licenciatura en Español y Literatura (Universidad del Cauca, y editor en La Silla Renca)

Misael Pablo (poeta guatemalteco)

#### CORRECTOR DE ESTILO

Lorena Gaviria Licenciada en Español y Literatura (Universidad del Cauca) Realizadores de la exposición Poéticas para una imagen perceptible

#### DIAGRAMACIÓN

Edwin Alirio Pérez Bohórquez  
Paul Marcelo Velásquez Sabogal

#### PÁGINA WEB

<https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/download/>



# CONTENIDO

	<b>PUNTO DE ENTRADA</b> <i>Selección de Ensayos</i>	<b>1</b>
LA EMANCIPACIÓN DEL LECTOR, Antecedentes Del Arribo Al Hipertexto, Alejandro Peña Arroyave		1/1
"Dream" de Kim Ki-duk: Lesiones expiatorias, Eduardo Beltrán Jordá		1/2
AGENCIAMIENTOS ESTÉTICOS, COMUNITARIOS Y TERRITORIALES EN EL CAUCA, Cumbre Mundial de Arte y Cultura por la Paz y la Reconciliación / Abril 06 de 2015, César Alfaro Mosquera (Autor Invitado)		1/3
	<b>GLOBO AMERICANO</b> <i>Antología de Poesía</i>	<b>2</b>
Juan Manuel Zermeño Posadas (México, 1991)		2/1
Yamil Escaffi (Bolivia 1989)		2/2
Rigoberto Lema (Colombia, 1993)		2/3
Maximiliano Andrade (Chile)		2/4
Jorge Alejandro Vargas Prado (Cusco, 1987)		2/5
Juan José Rodinás (Ambato, Ecuador, 1979)		2/6
Alexander Socop Arango (Guatemala, 1988)		2/7
William Eduarte Briseño (Costa Rica, 1983)		2/8
Francisco Ruíz-Udiel (Nicaragua, 1977)		2/9
Magdalena Camargo Lemieszek (Polonia, 1987)		2/10

**Seleccionados:** *Punto de Entrada*

Alejandro Peña Arroyave  
Eduardo Beltrán Jordá  
César Alfaro Mosquera (autor invitado)



# LA EMANCIPACIÓN DEL LECTOR

## ANTECEDENTES DEL ARRIBO AL HIPERTEXTO

Alejandro Peña Arroyave

**Resumen** || El escrito sugiere de qué modo la forma de escritura y de lectura impulsada en la llamada era digital con sus medios de difusión como bandera de cambio, sobre todo lo hipertextual, estaba realmente presupuesta en algunos movimientos estéticos derivados de la modernidad, concretamente en la estética del Romanticismo alemán. La tesis que bordea el escrito consiste por tanto, en ver hasta qué punto lo que se muestra como revolucionario es en realidad consecuencia de una revolución estética bastante anterior que sirvió de preparación para la recepción, potenciando así mayor adaptabilidad y menor resistencia a los formatos de transmisión que ahora permite la técnica.

**Palabras clave** ||

Emancipación del lector | Romanticismo | Posmodernidad | Revolución estética | Hipertexto.

**Abstract** || The writing suggests of what way the form of writing and of reading stimulated in the so called digital age with his means of diffusion as flag of change, especially the hypertextual thing, was really presupposed in some aesthetic movements derived from the modernity, concretely in the aesthetics of the German Romanticism. The thesis that borders on the writing consists of seeing therefore up to what point what appears as revolutionary is actually a consequence of a previous enough aesthetic revolution that used as preparation for the receipt, promoting major adaptability like that and minor resistance to the formats of transmission that now allows the technology.

**Key words** ||

Emancipation of the reader | Romanticism | Post-modernity | Aesthetic Revolution | Hypertext.

Diana Cristina Ceron Rosada - Huella, 2015



### 1. ACERCAMIENTO

La historia del hombre se ha hecho precisamente como manifestación de modificaciones. La historia es modificación del mundo natural y naturalmente de aspectos acaso no esenciales del hombre, pero sí determinantes. La llamada cultura es, entonces, aquello que sobrevive como modificación de algo precedente. Cada paradigma es la nueva cultura que se impone dentro de otra cultura mayor, es decir, la cultura esencial del cambio como componente del hombre y su naturaleza modificadora. El hombre, es el ser que vive de modificar su entorno y a sí mismo en él. Y estas modificaciones se dan a todo nivel. Desde los aspectos socioeconómicos que hacen posible el funcionamiento de una sociedad, como su política, leyes y religión, hasta la manera de leer y escribir; cada época, trae sin duda entre esa amalgama de cambios nuevas maneras de percibir, relacionarse con la realidad y en algunos casos modificarla.

Cada época tiene, asimismo, patrones culturales dominantes. A cada época parece corresponderle un nuevo paradigma de percepción adaptado o determinado por dichos patrones dominantes. O más exactamente, como lo dice el sociólogo Scott Lash refiriéndose a la posmodernidad, un nuevo régimen de significación (Lash, 1997). Podría reconstruirse esto ampliamente desde un punto de vista histórico con los enfoques pormenorizadores deseados, y se podría comprobar que más allá de que los cambios estén determinados por razones exteriores a ellos mismos (casi todos sustentados en relaciones de dominación político-económica), son una frecuente en la naturaleza humana misma. En esa medida podemos hablar de cambios de percepción y relación con la realidad en el estricto ámbito de la escritura y la lectura, más allá de los fines de éstas y su determinación a partir de aspectos más envolventes y generales de la cultura<sup>1</sup>.

Más allá de que haya o no la llamada posmodernidad, no es posible negar que en nuestra época sí acudimos a uno de esos cambios de paradigma en distintos ámbitos de la cultura determinados por lo que se da en llamar era digital. Esta ha venido a marcar, desde los avances tecnológicos, otros ritmos vitales para prácticamente todos los ámbitos de la realidad humana, hasta incluso ponerla casi en entredicho bajo la modalidad de lo virtual. Sobreabundancia de medios y comunicación, han creado unas redes tan detalladas y abarcadoras como difíciles de rehuir y comprender. Es cierto que el hombre contemporáneo está inmerso en una red de saberes, códigos, discursos..., imposibles de captar con precisión porque todos se median por un valor básico; la velocidad. Si hay algo característico de nuestro viraje perceptivo de la realidad habría que poner en los primeros lugares el vértigo de lo contemporáneo. Y dicho vértigo, halla en la virtualidad y lo digital, su mayor expresión posible, pues en estas dos nociones coinciden, como fundamento de lo vertiginoso, en la pretensión abarcativa de los mayores ámbitos posibles, en el menor tiempo posible, sin restricciones tampoco de espacio. El posible aquí y ahora de todo, es la bandera de nuestra era virtual y digital. Si bien es cierto, que ante esta marea de cambios lo digital se puede abordar en el sentido de una total afirmación y hacerse su apólogo (Negroponte, 1995), o la crítica radical y ver esto como el cataclismo de la humanidad (Sartori, 1997), creo que es más urgente y saludable realizar una reflexión fría que nos permita decodificar (creo que la palabra resulta pertinente), en la medida que sea posible, de dónde y cómo ha surgido el cambio y hacia dónde podría llevarnos al menos en lo que a la cultura de la escritura se refiere desde el horizonte de la técnica<sup>2</sup>.

Pero lo digital viene a ser un radical cambio de paradigma sobre todo por su afán y condición envolvente. Cada tecnología antes había surgido de manera parcializada; para un ámbito más o menos preciso y concreto de la realidad humana. Así por ejemplo, la imprenta se pensó, en principio, aunque con la intención natural de ganancia económica, para la difusión de textos incluso, como ocurría con tecnologías o formatos anteriores como el papiro o el rollo. Pero la gran diferencia de la tecnología digital consiste en que en la medida que no está pensada para algo preciso y concreto lo invade todo, pues justamente esa es su naturaleza y por ello precisamente se habla de era digital. Sólo en ese horizonte de pensamiento hacia lo digital podemos comprender por qué representa un cambio de paradigma; no es sólo un cambio en nuestra forma de leer textos escritos, es en sentido más amplio, un cambio en nuestra manera de leer



Diana Cristina Ceron Rosada - Huella, 2015

la realidad toda, y por tanto, una modificación de nuestra relación con el mundo (Sampaio Coelho, 2010).

Siguiendo los modelos de los llamados regímenes de significación, podemos vislumbrar qué ha cambiado a la sensibilidad en nuestra época. No es ningún secreto que la búsqueda de la era digital se basa en que, como decíamos anteriormente, se pretende la simultaneidad de lo aquí y ahora que da como resultado la virtualidad como oposición a lo lento y caduco de lo real, sujeto a límites espacio temporales. Nuestras coordenadas de la era digital, han de conducirnos hacia la liberación de dichas cadenas obstaculizadoras de una sensibilidad ávida, con tendencias hacia lo omniabarcante. Es indudable, que los avances tecnológicos condicionan y modifican los modos de ver la realidad. En esa medida, podemos hablar de un hombre determinado en su sensibilidad por lo digital. Ya no estamos hablando de quienes acaso, sólo vemos el paso de un modo al otro sino, de quienes han nacido bajo el signo de lo digital. Estos modos de sensibilidad, buscan estar en todo como un aquí y ahora que niega las brechas y limitaciones de espacio y tiempo que determinaban la anterior visión del mundo. Las dimensiones espacio-temporales quedan abolidas por lo digital como base fundamental de lo virtual como suprema categoría de dicha era. Sin embargo, el interés de este trabajo recae no tanto en un análisis de ese tipo sino, en tratar de mostrar, con algunas generalizaciones, de qué modo la aparición de la literatura aparece ligada a lo digital en la forma del hipertexto, no por un condicionamiento de lo técnico, sino por un movimiento anterior en la sensibilidad, ante todo, desde la recepción. Por ello, lo hipertextual aparece ligado necesariamente a cuestiones como muerte del autor, emancipación del espectador y obra abierta,

porque ya desde tiempo atrás en occidente se ha preparado el terreno, desde lo estético, para el advenimiento de esa recepción. Por ello, si se quiere ofrecer un panorama general del problema, es necesario ir aún más atrás en el tiempo; arribamos a los terrenos del romanticismo alemán.

## 2. El novelar romántico como germen de la emancipación posmoderna

No es este el lugar para hacer una reconstrucción detallada de la estética romántica y sus implicaciones para el arte occidental. Sin embargo, una breve aproximación a sus concepciones acerca de la novela dará algunas indicaciones acerca de lo que aquí nos concierne. La novela no es para los románticos un género más dentro de las artes, es el género por excelencia, el culmen y dirección adonde debía apuntar toda intención creativa elevada. Y esto tiene un buen principio en las cuestiones generales de estética. Para los románticos, era necesario crear una revolución frente a los afanes clasificatorios y racionalistas de la Ilustración. Ya los románticos del llamado Sturm und Drang, salieron al paso a dichas pretensiones ilustradas y opusieron como centro de resistencia todo un pensamiento anclado en la sensibilidad, la intuición, el sentimiento; en categorías que quedaban relegadas o subsumidas por la razón bajo su programa de dominación científica en principio y naturalmente extensible a otros ámbitos. En efecto, los románticos intuyeron (no puede haber mejor expresión para ello), hacia dónde se dirigían los afanes ilustrados. Por ello, ante las pretensiones masificadoras o más bien, homogeneizantes de la modernidad ilustrada, los románticos opusieron un pensamiento en el que se revaloraba ante todo la noción de individuo. En esa revaloración surgió la pregunta por la interioridad y la connatural

pregunta por la experiencia personal elevada casi a valor supremo.

El romanticismo liberó, dicho de modo muy apresurado, la opinión personal del ámbito de lo reducido y opacado a, y por un sistema mayor, elevándola a los terrenos de la verdad y de la validez universal, en tanto expresión de un sujeto con valor infinito. Esto puede decirse desde un punto de vista general del pensamiento romántico. Ahora bien, ¿por qué afirmar que la novela es la máxima expresión de la estética romántica y por qué, además, decir que es esta la noción nuclear para pensar la revolución estética en el sentido en que se esbozó arriba? Aparte de muchas otras nociones, una de las cuestiones que hace que la estética romántica signifique un punto de inflexión en el pensamiento occidental tradicional, tiene que ver ante todo porque es donde se crea con detalle un pensamiento sobre la crítica. Y esto tiene a su vez un entramado más hondo; a pesar de concederle al arte la capacidad de elevarse a lo infinito y expresar la totalidad, en el Romanticismo mismo se asume que el arte no es totalidad y nunca enuncia una verdad acabada. Así como la vida del hombre es expresión de una totalidad en el fragmento de su devenir, el arte es también fragmentario. Cada obra está en su devenir y el creador ha de poder reconocer esto. Por ello, no sólo ha de poder liberarse de su obra siempre inacabada, sino saber que el movimiento que le completa en su incompletitud es la crítica, el encuentro con un espectador que no mira ya pasivamente sino que viene a ser cocreador. La crítica era para F. Schlegel, poesía de la poesía, movimiento incesante de la obra ya no condenada a ser producto de un yo creador y aislado, sino liberada a otro que le completa, que la recrea<sup>2</sup>. Pero esto tiene un valor más allá del mero

interés estético; se admite que el artista no tiene la verdad sobre su obra y por tanto no es cerrado todo lo que diga o cree. Hay espacio para la mirada y la voz del otro. Es la caída de la autoridad encarnada en el autor, en el genio, aunque ello parezca la mayor contradicción romántica.

Y la manera en que para el Romanticismo se podría cumplir esa pérdida de autoridad, ese estrechamiento de arte y vida; y esa apertura a las posibilidades, libre ya de la circular búsqueda de una única verdad, se daba en la novela. Ésta es la obra por excelencia romántica, pues de ahí toman los románticos su nombre. *Romantik* viene de *Roman*, novela, y ésta de *romance*. La novela es lo que mejor define al Romanticismo. Así, cuando Novalis pide romantizar (*romantizieren*) al mundo, no está diciendo otra cosa que novelar la realidad (Novalis, 1989: 82). Lo que implica que se comprende que no hay ninguna verdad, salvo la de la propia invención y recreación. Se comprende que no hay ningún sistema concreto y único, ni una sensibilidad homogénea y pasiva para formas concretas. Ahora, tanto artista como espectador, pueden determinar las reglas para el arte, pues son ellos, en tanto que hombres, en tanto que criaturas vivientes, sus portadores (Schlegel, 1994: 95). Con el Romanticismo se comprende, en el caso concreto de F. Schlegel, que no es posible tener un sistema que pueda explicar la totalidad de la vida del hombre. De ahí que, precisamente, en la época de los grandes sistemas filosóficos, en una época «tan poco fantástica», es decir, tan racional, Schlegel prefiera el aforismo y el fragmento como medios para pensar y expresar la situación del hombre en el mundo. Con ello, Schlegel niega toda posible unidad originaria, delatando a ésta como construcción de la razón, no como algo constituti-

vo de la existencia, a ésta corresponde más bien lo fragmentario, lo azaroso; ello debe ser trasladado a los principios creadores del arte y viceversa. La vida es entendida como novela que ha de ser escrita por nosotros mismos y en la que como la vida misma, ningún género predomina. Y esto resulta ser de mayor importancia, pues para los románticos, la novela ha de ser arabesco en el que todos los géneros posibles se entrecruzan como los momentos de una vida. Con la unidad especial que sólo permite el fragmento. La novela, dice Novalis, no ha de ser un continuum, sino una construcción en la que el mínimo fragmento ha de ser un conjunto por sí mismo (Novalis, 1987: 162).

Aunque acaso sean estas posturas un poco olvidadas y tal vez sepultadas ya por estéticas que no han cesado de apoyarse en ellas, podemos ver de qué modo, ante todo con nociones como la de novela en que se vinculen los géneros en una obra inacabada y fragmentaria, la estética romántica pone de presente las bases para una revolución estética en el sentido que se ha indicado anteriormente. Pero este retroceso, se espera, deja además la indicación acerca del lejano entrecruzamiento y origen de potencias creativas que, en cierto modo, consideramos tremendamente novedosas y originales de nuestra época. Ello nos lleva a considerar que nuestra época y sus nuevos derroteros, no son de hecho tan nuevos, y que una época siempre es deudora de la anterior, aunque naturalmente parezca novedosa. Una época no puede dejar atrás a otra sin la mediación de otros momentos. Y seguro antes de que la era digital pueda llamarse con naturalidad de ese modo, habrá otros cambios que tienen que ver, sólo por hablar de algo inmediato y sencillo, con lo generacional. Y luego de modo más radical, con una negación de lo real como catego-

ría, podríamos decir, dominante. No hay saltos en la historia, hay superación, como muy bien lo enseñó siglos atrás Hegel con la precisa multisignificación de la palabra *Aufhebung*. Por tanto, aún estamos, en lo digital, pendientes de lo real. Y en la medida que lo digital no logra separarse totalmente de eso real, y que de muchas maneras lo imita, podemos pensar que es un momento de mediación y preparación para otro verdadero momento que será lo virtual. Sin embargo, esto es una desviación de la intención de este ensayo. Vamos, de la novela romántica, al hipertexto posmoderno de la época digital.

### 3. La homogeneización de la emancipación.

Es cierto que, como lo plantea Landow, hay una estrecha relación entre las teorías críticas contemporáneas, sobre todo las denominadas posestructuralistas, con Barthes a la cabeza, y los avances tecnológicos que se aunarían en el llamado hipertexto (Landow, 1995). Si bien esto es cierto, y precisamente por serlo, hemos visto que yendo más atrás en el tiempo y en los paradigmas estéticos, podemos encontrar otra tesis que puede dar que pensar y que se entroncaría de lleno con las problemáticas de la llamada era digital en aspectos fundamentales de su desarrollo. Así, hemos podido ver que nociones como muerte del autor, nacimiento del lector, escritura fragmentaria, escritura al infinito..., que han pasado por categorías propiamente contemporáneas, han tenido ya su historia. Y dichas categorías resultan contemporáneas sólo en la medida en que lo llamado posmoderno ha caminado siempre al lado de lo moderno como su hijo más legítimo (en el mismo sentido que el Romanticismo sería el hijo más legítimo de la modernidad). Hay sin duda una relación de continuidad

extraña entre los posmoderno y lo romántico, por lo menos desde el plano estético. Los llamados posestructuralistas, como agentes, conscientes o no, del llamado posmodernismo, parecieran retomar y reelaborar nociones puramente románticas. Es cierto; el romanticismo no es un periodo del arte, es una actitud que no se deja rebasar o sepultar por la historia. Partiendo de esto, llegamos a otra tesis incluso más sugerente, la identificación y dependencia de la era digital, así como de lo llamado posmoderno, con la modernidad.

La llamada posmodernidad, ubicando naturalmente lo digital como uno de sus atributos, vendría a ser, no el opuesto de la modernidad, sino otro de sus brazos que no habría logrado extenderse lo suficiente, por razones concretas en este caso, de avances tecnológicos; el hijo espera que el padre lo nutra para superarlo. En ese sentido, estaríamos hablando más que nada de una suerte de relevo generacional. Por otro lado, y en este caso en concreto, tendría que pensarse del modo más estrecho a la modernidad como condición de posibilidad de la posmodernidad. Y ello entendido, naturalmente, no sólo desde el ámbito meramente cronológico, sino, como se ha insinuado, desde la fundamentación teórica, filosófica, científica, política y cultural.

Teniendo a sus espaldas los presupuestos modernos, la posmodernidad da como resultado la era digital y ésta lo que con Josefina Ludmer podemos llamar, realidad virtual o realidad aumentada (Ludmer, 2010). Es el borre de las fronteras entre realidad y ficción que da lugar al surgimiento de un tiempo cero. En ese orden de ideas desaparecen las instancias de legitimización amparadas en

los viejos paradigmas. Desde el punto de vista del arte, podemos encontrar que se quiebra su autonomía en la medida en que todas las esferas caen bajo la noción de desdiferenciación. De tal modo que podríamos hablar de posautonomía del arte. Efectivamente, ya no estamos en posición de hablar de arte como una esfera cerrada con sentido sólo para ella. Ni por supuesto, tampoco de volver a ubicar al arte en situación de dependencia, por así decir, premoderna. Se trata, sencillamente, del borre de las fronteras entre las esferas. Es, en gran medida, la encarnación suprema de una sensibilidad que ha crecido para lo homogéneo, como lo anunciara Benjamin con la noción de pérdida de aura de la obra de arte<sup>4</sup>. En efecto, esa homogeneización determina de manera bastante aguda y precisa la clave que da el paso hacia un arte de masas que desencadenará en esa noción de desdiferenciación. Pero Benjamin advierte que si bien esto se presenta bajo la forma de la reproducción que permite la técnica, esto fue posible precisamente por el crecimiento de la sensibilidad para lo homogéneo. Por tanto, el arte se acerca más que nunca a lo cotidiano, hasta el punto de perderse la frontera que podía crear el aura. En ese entrecruzamiento de esferas se borran, para el arte, las nociones de arte bello y arte de hacer, en el sentido en que lo precisa y distingue Michel de Certeau. Con lo cual, tenemos que se borran las esferas de distinción entre arte y mercancía por ejemplo, o en el que cualquier artefacto puede ser también considerado como arte, etc., (Certeau, 2000: 29).

¿Cuál es, entonces, la noción que borra la esfera de autonomía del arte? El movimiento histórico. Así como hubo un momento en el que el arte no era autónomo, uno de autonomía, resulta plausible



Diana Cristina Ceron Rosada - Huella, 2015

hablar de un momento de posautonomía. Dicho momento no es ninguno de los anteriores pero se debe a ellos. La posautonomía, muestra que el arte ya no tiene que mostrar distinción frente a otras esferas. Ya no hay distinción porque sencillamente en el tiempo cero de la realidad virtual o aumentada, ya no hay esferas de distinción; estamos de lleno en el borre de fronteras que nos deja en el gran escenario de la realidad-ficción. Pero como se ha insinuado, esa realidad-ficción, surge del borre que proponen lo virtual y lo digital con el terreno ya preparado por la homogeneización de la sensibilidad. De cara a la creación concebida desde la era digital como hipertextos, estas nociones expuestas cobran la mayor importancia en varios puntos. Por un lado, porque se borra la idea de obra acabada. Esto en la medida en que en la realidad-ficción no hay bloques de lo uno o lo otro, sino continuidad. Y por otro lado, porque se borra la frontera entre espectador y creador, pues en

realidad, estos roles tampoco estarían ya separados en la medida en que desaparecen, entre otras cosas, las instancias de legitimación de esas esferas. Efectivamente, en uno de los rasgos de esta nueva condición, hallamos una apertura tal, proporcionada por lo digital y virtual, que para todos hay la posibilidad de crear y difundir un contenido, literario por ejemplo, con los más bajos costos en la Red, por fuera de alguna autoridad que pueda controlar o legitimar dichos contenidos. En el tiempo cero de lo virtual y las tecnologías digitales, la circulación ya no depende de instancias de legitimación. Desaparecen las autoridades que dicen qué leer, en qué formato. Del mismo modo que desaparecen las que dicen qué y cómo escribir. Siguiendo ese orden de liberaciones, desaparece el lector pasivo que, de haber existido alguna vez, espera un discurso del autor como verdad revelada e irrefutable, para que surja el lector que a su vez puede ser interlocutor (Rancière, 2010: 22-23). Un lector que en el hipertexto puede elegir de qué modo acercarse a lo escrito o dicho, y más aún, interactuar con la obra que tiene en frente.

Estas nociones nos vienen a poner de frente con problemas de la crítica contemporánea o posmoderna, tales como muerte del autor, nacimiento del lector, creación y lectura fragmentarios. Nociones que indudablemente son claves dentro del entramado particular de la escritura en la época digital. Esto nos lleva entonces a preguntar, por ejemplo, por la importancia que ha tenido el lector dentro de la historia y desarrollo de la escritura. ¿De qué modo ha sido el lector el que en las distintas épocas ha ido condicionando la manera y los formatos en que ha aparecido la escritura? Es una pregunta que resulta válida, si no desde el

nacimiento de la escritura y de la noción de autor, sí por lo menos antes de que Barthes y la crítica posmoderna decretara, tardíamente, el nacimiento del lector (Barthes, 1994: 70-71). La noción de nacimiento del lector, hay que plantearla a su vez, en relación con su emancipación. Hoy, dicha emancipación hay que pensarla y buscarla antes de las teorías propiamente posmodernas. En un sentido incluso tradicional, uno la puede rastrear en el teatro participativo propio de la estética romántica y su afán de crear una estética basada en la idea de comunidad y de educación en lo estético, como lo propusiera por ejemplo Schiller<sup>5</sup>. Una idea basada en la consideración del espectador como actuante y nunca sólo como agente pasivo dispuesto a recibir un contenido sin actuar o hacer algo él mismo con dicho contenido. El nacimiento del lector, es en este caso la emancipación del espectador, en el sentido en que lo considera actualmente Rancière; el espectador se emancipa, cuando se disocia la relación entre causa y efecto en la representación. Es decir, el lector nace cuando se admite que lo puesto en la obra no puede pasar al lector como si fuese un recipiente vacío. Es un error de principio pensar que el lector está vacío, y que por ello es pasivo. En la disociación de causa y efecto señalada por Rancière, traería como consecuencia que, en el proceso de emancipación del espectador o lector, se juega un tercer elemento que no se deja homogeneizar, y por ello mismo, hace posible la emancipación. En la medida en que no hay un contenido que pueda pasar de modo preciso y exacto, y que tampoco hay un espectador pasivo, lo tercero en la relación resulta ser lo liberador. En el caso concreto del teatro, es el espectáculo mismo y su entramado (que es el que presenta Rancière). En el caso de la literatura, es el

libro y lo que le hace posible, la escritura, la lengua, etc., el entre en el que se cuenta y se traduce algo a una inteligencia similar.

Es este el horizonte de la llamada muerte del autor resulta crucial y fundamental los análisis de Mijail Bajtín y su noción nuclear de novela polifónica. En efecto, en sus estudios acerca de la novela de Dostoievski, y ello puede extenderse a gran parte de la novela del siglo XIX, Bajtín encuentra que ahora los personajes muestran ser conciencias que encarnan y expresan una realidad que se hace en el entramado del lenguaje (Bajtín, 2005). Son conciencias que se expresan emancipadas de un autor visto como la figura omniabarcante y omnisciente que es dueño de unas verdades que deposita en unos personajes y que luego serán vertidos en un lector pasivo que espera ese contenido. Pero en la medida que, según Bajtín, los personajes mismos se emancipan como conciencias que articulan un discurso polifónico. Por tanto, considerar que el autor sea la autoridad que da un discurso a un grupo de inteligencias pasivas y sometidas a su palabra, resulta cuando menos, inapropiado (Bajtín, 2005). Para Bajtín el hombre, la realidad del hombre, es el entramado del lenguaje y los sentidos que se entrecruzan; hablamos todo el tiempo sobre sentido o discursos ya hechos, ningún hombre es por tanto, creador de enunciados, sino intérprete y recreador de sentidos. La escritura por tanto, no puede ser sino tejido. Un tejido que naturalmente está sujeto a ser rebatido, puesto en duda<sup>6</sup>. Y es de ese modo, que como bien lo señalará posteriormente Barthes, el autor muere porque el texto es discurso, no es naturaleza. Es construcción de sentido y en tanto construcción, sólo puede ser plural; son modos y acuerdos (o des-

acuerdos), sobre cómo entender y leer una realidad determinada. Es por ello que el autor pasa de ser la figura de autoridad, ligada con la verdad y la genialidad, pasa a ser como lo señala luego Foucault, una función dentro del entramado de los discursos (Foucault, 1994: 329-361).

Sin embargo, este autor cae, porque hubo una revolución estética anterior a sus postulaciones. En efecto, Bajtín y luego los llamados posestructuralistas, dan el diagnóstico de la muerte del autor, pero, en el caso concreto de Bajtín, se da desde la narrativa de Dostoievski, es decir, sobre una obra del siglo XIX. Esto no resulta ser algo menor. En ese mismo siglo, hallamos una novelística como la de Balzac y Flaubert en las que las verdades, los grandes temas y las grandes cuestiones están planteadas desde personajes en cierto modo minúsculos y que antes no habrían tomado la palabra; es la revolución estética que redefine los valores de la representación. Ahora lo grande y elevado, no es dicho exclusivamente por los grandes personajes, lo puede decir cualquiera porque de allí surge, del entramado social. Es una estética de la liberación de los discursos en los que los roles se entrecruzan y las fronteras entre lo alto y lo bajo se comienzan a desvanecer. Esto no es menor. Pues como se manifestó anteriormente, es esto lo que precisamente está a la base de que la reproducción, y mayor difusión que permite la técnica en los modos de hacer artístico, hallara un terreno fértil, porque la sensibilidad ya estaba preparada para esa recepción (que ya está llena de matices, claro). Por lo tanto, antes que la revolución técnica, está la revolución estética en la que es determinante el Romanticismo; no es la técnica como tal la que hace posible que, por ejemplo, la fotografía sea arte,

sino que la revolución de la estética determina que eso sea arte y luego apela para su cumplimiento a la técnica, como bien lo señala Rancière (Rancière, 2009: 40-41).

#### 4. Algunas consideraciones desde lo hipertextual.

La revolución estética puesta en marcha por la literatura del siglo XIX, llámese pérdida de aura (Benjamin), o reparto de lo sensible (Rancière), e impulsada definitivamente por la fotografía y el cine, ha preparado el camino para el advenimiento de lo virtual y ante todo, para la interacción que allí se proporciona, en la medida en que ha masificado la experiencia estética. En nuestra época, esa revolución estética se ha concretado, no sólo como modo de desdiferenciación, sino, con el acento puesto de modo especial en la muerte del autor, en el borre de la noción de obra acabada. Nuestra época, por su vertiginosidad, pero también por la caída de las autoridades y las esferas (en el aspecto señalado), es una época de lecturas fragmentarias, discontinuas, multidisciplinares y a la búsqueda permanente de otros modos de aparición de los testimonios. Lo que podría estar o buscarse en el texto escrito se busca también en la imagen, el cine, la música... ya ningún elemento resulta extraño o fuera de lugar en una obra, porque ha habido un proceso de homogeneización de la sensibilidad en la que las esferas del arte mismo y los modos de representación se desdibujan en sus fronteras.

Pero no sólo se lee fragmentariamente, de ese modo se investiga también, en un entrecruzamiento de saberes. Y es este cambio, el que, como necesidad de la época, hace que la noción de texto sea insuficiente y se dé el paso a lo hipertextual,

es decir, la aparición de elementos variados como cine, fotografía, música, por ejemplo, dentro de una obra literaria. De igual modo, la noción de lectura lineal cae, porque con los medios que permite lo digital, en realidad el lector elige de qué modo leer. Mejor dicho, no se lee, se interactúa. Por lo tanto, tenemos que una época como la nuestra, con toda una tradición de mancipación del espectador y el lector, resulta ser un terreno extremadamente fértil para el surgimiento de lo hipertextual. Como bien lo señala Carolina Sampaio.

“El ciberespacio es extremadamente democrático: facilita el acceso al discurso de otras culturas y permite que todos puedan manifestarse. Si el espectador ante los mass media tradicionales podía, como mucho, cambiar de canal o sin-tonizar otra emisora de radio, con las nuevas tecnologías de la comunicación pasa a tener otro tipo de poder: el de la interacción. Se rompe así el proceso cerrado de la comunicación masiva y se pasa a potenciar nuevas características de esta estructura creativa on-line. La literacidad digital construye un nuevo tipo de lector, un lector que materializa la utopía de la liberación del mensaje del dominio único y exclusivo del autor” (Sampaio Coelho, 2010: 109).

En ese todo aquí y ahora y tener abiertas todas las posibilidades, se sigue sin duda reflejando el afán moderno por conocer y no permanecer pasivo ante lo que se lee, sino poder participar de ello, interactuar; después de todo es la modernidad (con sus desvíos) la que nos ha enseñado a razonar, juzgar y proceder críticamente. Pero ello ahora, se aparece transformado. El deseo de universalismo

y conocimiento absoluto se ha trasladado al aquí y ahora que acaba por mostrarse como dispersión y fragmentariedad. El conocimiento por tanto ya no se entiende como la gran obra acabada, el tratado detallado sobre este o aquel tema, sino que se da de modo fragmentario en permanente construcción colectiva. De igual modo la literatura construye y requiere un lector ya emancipado que pueda crear y participar activamente con todos sus sentidos abiertos. Como bien lo veíamos arriba, la estética pensada para la educación y liberación del espectador, ha construido el camino para que lo hipertextual, por ejemplo, aunque con las reservas normales, se ha recibido y puesto en marcha. Por ello, podría afirmarse que

“la práctica del cibernauta se aproxima al proceso del paseante de Baudelaire, toda vez que el poeta lo describe de ese modo. En ambos casos vemos la presencia de la actividad errante y al sujeto potencialmente conectado a todo. En cada ventana nueva que el lector abre allí se releva un nuevo mundo. El hipertexto pasó a conferir la libertad y autonomía necesarias al lector para escoger lo que iba leer en la página siguiente” (Sampaio Coelho, 2010: 110).

Pero hay que tener en cuenta además, que esa característica por así decir omniabarcante del hipertexto, no sólo tiene que ver con la fragmentariedad y el borre de las nociones de obra acabada, sino que apunta a lo que podríamos llamar una mayor amplitud en los modos de recepción presentado una mayor exigencia en quien quiera seguirlo a fondo. Es decir, ante el hipertexto no se

requiere ser sólo un lector de escritura alfabética, sino de imágenes, de sonidos y de toda una serie de elementos que potencialmente podría estar implicados. Por lo tanto, la información puede estar representada bajo las formas más insospechadas y el lector tendría que estar atento a ellas. Es por ello, que la información se presenta en segmentos, o más exacto, en capas de información (Lucía Mejías, 2012). Lo digital exige leer o aprender a leer en varios niveles de descodificación que crean una unidad, o no, de sentido en la que entran a jugar otras nociones diferentes de la escritura textual. Es allí donde, en el ámbito de lo digital, la interactividad de la oralidad anterior a la escritura, vuelve a cobrar sentido y relevancia como construcción conjunta del sentido, incluso desde un punto de vista democrático de participación<sup>7</sup>. Este aspecto resulta determinante no sólo para la construcción del conocimiento y de formas de creación y difusión, sino para su la conservación.

Más allá de la visión que se tenga sobre estas formas de investigar o leer, los formatos de la era digital fomentan el que se tengan a mano la mayor cantidad posible de herramientas que las necesidades propias de quien lee o investiga le exijan. Una vez más, como ante cada momento y nuevo estadio de los cambios tecnológicos y de formatos de lectura y relación con el conocimiento, el acento recae sobre el lector; éste decide según su necesidad e interés hacia dónde dirigirse. El meollo consiste en que el lector tiene a la mano las múltiples herramientas que en un determinado momento le pueden servir para incrementar su conocimiento y su desempeño como lector o investigador. Pero

más allá de todo ello, el punto central de lo digital gira en torno a la cuestión de la interactividad, pues esta característica resulta ser determinante para su verdadero valor y sentido de distinción frente a modelos tradicionales de difusión.

Pero lo digital, incluso más allá de esas ventajas, crece con toda libertad porque, como venimos insistiendo, es un cambio de formato pero no de estética como tal, no es un cambio de pensamiento o de concepción del mundo, ni de modelos creativos (Schaeffer, 2002: 11-13). Si bien puede haber cierta resistencia al cambio, lo es sólo de modo pasajero y relativo, porque el cambio mismo es relativo, pues se da sólo al nivel de formato y medio de difusión. En otras palabras, el cambio de paradigma estético o el régimen de significación si así queremos llamarlo, ya estaba dado antes que lo hiciera posible la técnica. Mejor dicho; ésta nunca lo habría hecho posible por sí misma. Esto, por tanto, nos lleva hacia varias deducciones pertinentes. Por un lado, está la cuestión de la duda hacia la posmodernidad entendida como algo opuesto o separado de la modernidad y por tanto habrá que hablar más bien de consumación de la modernidad. Y por otro lado, y es lo que más interesa aquí, esto nos muestra que la era digital y los nuevos paradigmas, son consumación de algo anterior; nuestra época estaba implícita en la anterior como desarrollo.

De ahí que nosotros, frente a las nuevas tecnologías, no podamos hablar sino de modo analógico con lo anterior pues eso lo determina. Y eso se da no sólo en el hecho de que, por ejemplo, las bibliotecas digitales y virtuales y en general todo lo

relacionado con las nuevas tecnologías se hagan como imitación de lo real o tradicional, sino que de modo más profundo depende aún de lo anterior para darse. De lo contrario estaríamos afirmando, en este caso en concreto, que la técnica acaba por determinar el movimiento mismo de la historia antes que ser en realidad un elemento de la cultura. Es decir, si bien nos determinamos cada vez más por la tecnología, esto no ha surgido de la tecnología misma sino de las disposiciones humanas frente a ella y tendríamos que buscar ese origen, por lo menos, y en un sentido cronológico, como lo sugiere Slavoj Žižek retomando lo dicho por Evo Morales, en la Revolución Industrial (Žižek, 2011: 60). En síntesis, no es la tecnología la que determina la creación, sino que hay tecnología porque hay una creación que la condiciona y la crea para que sea medio de difusión y creación a su vez.

## Bibliografía

BAJTÍN, M. (2005): Problemas de la poética de Dostoievski. México, D.F.: F.C.E.  
 BARTHES, R. (1994): El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós.  
 BENJAMIN, W. (1989): Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus.  
 CERTEAU, M. (2000): La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana.  
 FOUCAULT, M. (1994): Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. I. Barcelona: Paidós.  
 HEIDEGGER, M. (1990): De camino al habla. Barcelona: Odós.  
 HEIDEGGER, M. (2002): Serenidad. Barcelona: Ediciones del Serbal.  
 HEIDEGGER, M. (2009): Ser y tiempo. México: F.C.E.  
 HÖLDERLIN, F. (1990): Ensayos. Madrid: Hiperión.  
 LANDOW, G. (1995): Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica,

contemporánea y la tecnología. Barcelona: Paidós.  
 LASH, S. (1997): Sociología del posmodernismo. Buenos Aires: Amorrortu.  
 LUCÍA MEJÍAS, J. (2012): «El escritor en la era digital (Un elogio de la segunda textualidad)», Erebea, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, 2, 255-269.  
 LUDMER, J. (2010): Aquí América Latina. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia.  
 NEGROPONTE, N. (1995): Ser digital. Buenos Aires: Atlántida.  
 NOVALIS. (1987): «Fragmentos y estudios I» en Arnaldo, J. (ed.), Fragmentos para una teoría romántica del arte. Madrid: Tecnos, 162-163.  
 NOVALIS. (1989): Obra selecta. Medellín: Endymión.  
 RANCIÈRE, J. (2009): El reparto de lo sensible. Santiago de Chile: LOM.

## Notas

- 1 Sin duda uno podría rastrear los cambios de estas facultades o atributos de la cultura y su determinación a partir de otras cosas, es decir, siendo medio para fines por ejemplo de discursos del poder, status, dominación, colonización epistémica, en fin. Sin embargo, y más allá de la validez de ello, el enfoque de esos cambios quisiéramos conducirlo hacia otras vías más generales y mayormente relacionadas con la problemática del seminario; el cambio de paradigma en nuestra relación con el testimonio a partir de los cambios tecnológicos en los soportes, la creación y la conservación del conocimiento.
- 2 Una reflexión con mayor distancia acaso puede traer mayor claridad en este caso para comprender en esencia los movimientos de cambio o las condiciones de posibilidad que nos han llevado a cierto estado de cosas. Esto en el sentido de distancia reflexiva que, por ejemplo, propone Heidegger hacia la técnica como apertura al misterio para determinarla en su mayor amplitud (Heidegger, 2002).
- 3 Es desde este punto de vista que, por ejemplo, el proyecto de la educación estética de Schiller adquiere potencia como pensamiento emancipatorio desde la sensibilidad (Schiller, 1990). También Hölderlin y Schlegel pensaron en una educación estética en la que la poesía sería la maestra de la humanidad (Hölderlin, 1990). Y desde la óptica de la poesía en relación con la creación de una nueva mitología que diera fundamento a la cultura (Schlegel, 1996).

4 Desde Benjamin, además, cabría hablar de una sensibilidad creada para eso homogéneo (Benjamin, 1989: 15-59).

5 Si bien es cierto que en el Romanticismo alemán no logra superarse cierto sesgo aristocratizante del arte y que la mayoría que se pensaba para la educación estética de la humanidad era en realidad una minoría casi llevada al extremo del círculo de iniciados, a pesar de ello, son las posturas románticas, acerca básicamente de la novela, las que liberan el papel de la crítica y por tanto dan mayor autonomía a la obra de arte. Y no sólo a la obra, sino también al espectador en la medida en que abren a un rasgo cocreador, como se trató de enfatizar más arriba.

6 Y esto puede entenderse en el sentido en que Heidegger planteaba nuestro ser atravesado y constituido por el lenguaje al llegar a un mundo ya significado (Heidegger, Martin. Ser y tiempo, 2009). También (Heidegger, 1990). Y ello también en el sentido en que, de modo más reciente, lo ha pensado Peter Sloterdijk, llegar al mundo es llegar al mundo del lenguaje, al mundo del sentido, más exactamente al mundo que crea el lenguaje. (Sloterdijk, 2006).

7 Aún con la ambigüedad que esto pueda acarrear. Para algunos estudiosos esta democratización y ampliación de la creación y difusión, si bien tiene la ventaja de la participación, también tiene la desventaja de la disminución en la calidad estética, más aún en que la creación se hace sin atender a ningún patrón o rigor estético (Sánchez Vásquez, 2005: 96-98).

RANCIÈRE, J. (2010): El espectador emancipado. Pontevedra: Ellago Ediciones.

SAMPAJO COELHO, A. (2010): «La literacidad electrónica y el hipertexto: los caminos de la literatura digital», Logos Comunicacao e Audiovisual, vol. XVII, 1, 107-117.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. (2005): De la estética de la recepción a una estética de la participación. México. D.F.: UNAM.

SARTORI, G. (1998): Homo Videns. La sociedad teledirigida. Madrid: Taurus.

SCHAEFFER, J. (2002): ¿Por qué la ficción? Madrid: Ediciones Lengua de Trapo SL.

SCHILLER, F. (1990): Cartas sobre la educación estética del hombre. A Callias. Barcelona: Antrhops.

SCHLEGEL, F. (1994): Poesía y Filosofía. Madrid: Alianza Editorial.  
 SCHLEGEL, F. (1996): Sobre el estudio de la poesía griega. Madrid,

Akal.

SLOTERDIJK, P. (2006): Venir al mundo, venir al lenguaje. Valencia: Pre-textos.

ŽIŽEK, S. (2011): Bienvenidos a tiempos interesantes. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.