

Muerte del autor y literatura digital

Rocío Badía Fumaz

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este trabajo se propone sistematizar el concepto de muerte del autor a partir de los textos teóricos de postestructuralistas como Roland Barthes, Michel Foucault y Umberto Eco. Se destacan los matices propios de cada autor para extraer a continuación una noción articulada del concepto que pueda explicar de manera útil las particularidades de las obras literarias concretas. Posteriormente, se confronta esta propuesta teórica con la práctica literaria que con más éxito se acopla a dichos postulados: la literatura digital, discutiéndose su validez a nivel tanto explicativo como normativo.

Palabras clave: Muerte del autor. Literatura digital. Barthes. Foucault. Eco.

Abstract

This paper aims to systematize the post-structuralist topic of the death of the author through Roland Barthes, Michel Foucault and Umberto Eco theoretical works. The differences between their views are shown and a useful and specific idea is settled, in order to confront the abstract concept with the literary works: digital literature is chosen as a privileged example.

Keywords: Death of the author. Digital literature. Barthes. Foucault. Eco.

Muerte del autor y literatura digital

Rocío Badía Fumaz

Universidad Complutense de Madrid

1. La muerte del autor como aporía

El estructuralismo y, sobre todo, el postestructuralismo como escuela deben entenderse dentro de los parámetros de su sociedad, indiscutiblemente posmoderna¹. El paradigma cultural moderno ha entrado ya en crisis. Lo posmoderno aparece como aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es irrepresentable. ¿Pero es en verdad la posmodernidad un paradigma cultural, un diagnóstico de una época convulsa o un manifiesto operativo en el futuro? Es la funcionalidad del concepto de muerte del autor, es decir, su validez a la hora de explicar satisfactoriamente una propuesta práctica, lo que se va a pretender enjuiciar a partir de los escritos teóricos de Roland Barthes, Michel Foucault y Umberto Eco.

Una propuesta para la aplicación coherente del programa posmoderno a la literatura y la comunicación en general la encontramos en *La posmodernidad. (Explicada a los niños)* de Jean-François Lyotard (Lyotard, 2008: 14). La posmodernidad, según el filósofo francés, tiene como consecuencia inmediata la pérdida de determinados anclajes presentes en el texto y que permitieron en su momento una lectura de tipo tradicional. Estos puntos de anclaje son el referente (realidad objetiva), el sentido (trascendencia creíble), el destinatario (público), el destinador (expresión subjetiva) y el consenso comunicativo (código general de los intercambios). Una vez destruidas estas conexiones la autonomía del texto es total y permite la acomodación en su seno de la propuesta postestructuralista de la muerte del autor, entendida desde esta propuesta como desaparición de aquella expresión subjetiva que funciona como emisor de un mensaje determinado, ausencia que deberá ser propiamente entendida como aporética.

José Ferrater Mora define la aporía como «camino sin salida, dificultad». Lo que nos interesa, sin embargo, no es la definición del término sino la actitud frente a él. Constata Jacques Derrida en *Aporías* la necesidad de instalarse en el conflicto para pensarlo, o pensar desde allí como lugar idóneo, como margen, como límite. No se trata de oponer la reflexión intuitiva que puede generar la aporía a la reflexión precisa, racional, sino de tomar esta primera como punto de partida. «¿Qué hay de las fronteras respecto de la muerte? ¿De las fronteras de la verdad y de las fronteras de la propiedad? Vamos a merodear por los alrededores de esta cuestión. Como contrabandistas» (Derrida, 1998: 18). Es de esta forma como pueden ser útiles las aporías, como herramienta de

¹ Para orientarnos en medio de un panorama complejo, podemos seguir las indicaciones que Jonathan Culler, siguiendo a Josué Harari, J. Hillis Miller y Philip Lewis propone. Así, podemos entender en una clasificación ad hoc poco atenta a los matices como postestructuralistas a Roland Barthes, Gilles Deleuze, Eugenio Donato, Michel Foucault, Gérard Genette, René Girard, Louis Marin, Michael Riffaterre y Michel Serres, frente a los puramente estructuralistas Claude Lévi-Strauss y Tzvetan Todorov, en tanto que éstos últimos «optimistically elaborate theoretical metalanguages to account for textual phenomena» frente a los postestructuralistas, que «skeptically explore the paradoxes that arise in the pursuit of such projects and stress that their own work is not science but more text» (Culler, 1998: 25). Hay que tener en cuenta también aquellos nombres que parecen no acomodarse claramente ni al estructuralismo ni al postestructuralismo: Jacques Lacan y Harold Bloom.

pensamiento: en línea con la deconstrucción, más que como método debe entenderse la aporía como estrategia intelectual consistente en plantear insistentes preguntas, aún cuando se corra el riesgo de acabar llegando a la conclusión de que nada tiene sentido. «Deconstruction has no better theory of truth» -afirma Jonathan Culler-, «It is a practice of reading and writing attuned to the aporias that arise in attempts to tell us the truth» (Culler, 1998: 155). Sólo así puede sostenerse una reflexión sobre la muerte del autor -como reflexión misma sobre el autor-, igual que la muerte del hombre se torna, para Foucault, espacio privilegiado desde donde analizar el concepto de hombre.

2. Tres paradigmas: Barthes, Foucault y Eco

Tres textos emblemáticos que reflexionan acerca de la disolución del concepto de autor entendido a la manera tradicional son «La muerte del autor» de Barthes, «¿Qué es un autor?» de Michel Foucault, y «Entre el autor y el texto» de Umberto Eco. Los tres autores escogen, desde sus posiciones particulares, abordar la cuestión partiendo de un mismo y conflictivo núcleo: la relación entre el sujeto y el lenguaje. A grandes rasgos, los tres coinciden, además, en desplazar el foco de atención de lo que ellos consideran los alrededores del texto para centrar su interés en el texto mismo, convirtiéndose el lenguaje en el núcleo grávido de sus estudios, lenguaje que absorbe todas las demás instancias tradicionalmente consideradas externas a él. El autor, como una de estas instancias, habrá que estudiarlo, por tanto, desde dentro del discurso.

La afirmación más conocida que resume esta nueva actitud de los teóricos frente al concepto moderno de autor proviene de Roland Barthes, quién con el título de su artículo «La muerte del autor», escrito en 1968, instaura toda una serie de polémicas alrededor de la desaparición de un Autor-Dios que guía un significado -mensaje-unívoco del texto. En efecto, la aparición por un lado de textos de diferentes críticos postestructuralistas en su mayoría apoyando y desarrollando esta posición, así como la proliferación de otras lecturas poco atentas que cuestionan o apoyan superficialmente una afirmación provocadora, han abierto un campo de reflexión relativamente reciente. Quizá en España hemos leído con poco cuidado, cuando no de una forma conscientemente desviada, los textos inaugurales más importantes, lo que ha podido derivar en una exageración de las afirmaciones originales que sitúa el debate sobre la muerte del autor en un nada estimulante punto muerto. Al promover en una lectura tendenciosa los aspectos más radicales de la propuesta -piénsese en el contexto español en la reciente *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* de Agustín Fernández Mallo- no se consigue más que neutralizarla, pues se termina reduciendo el pensamiento a la pura ingeniosidad. Michel Foucault, en el coloquio posterior a su conferencia «¿Qué es un autor?», confirma su estupor afirmando explícitamente que nunca ha pensado en la no existencia del Autor, mostrándose sorprendido porque la lectura de su obra *Las palabras y las cosas* hubiera podido sugerir tal idea². El propio título de su obra, al preguntarse por el autor, da por hecho su existencia.

En «¿Qué es un autor?» Foucault propone, dentro del clima de debate sobre la muerte del autor, más que la desaparición, el adelgazamiento del Autor en el texto en forma de un proceso continuo de desaparición, que por ser continuo nunca llega a su término. Es por esta razón por la que el autor sigue teniendo una presencia en el texto y

² «Yo no dije que el autor no existe; no lo dije y me sorprende que mi discurso se prestara a semejante contrasentido» (Foucault, 1998).

resulta todavía un lugar de interés en él³. De acuerdo con las tendencias estructuralistas y postestructuralistas, donde prima el lenguaje sobre cualquier instancia, la categoría Autor también pertenece al discurso. Es decir, el autor se sustituye por la función-autor, un concepto equiparable a una función más del discurso que permite un análisis entre categorías de igual condición.

Una tercera postura, quizá menos provocadora, la presenta Umberto Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*. En el capítulo «Entre el autor y el texto» Eco señala la aportación de un estudiante, Mauro Ferraresi, que ha sugerido la existencia de una tercera figura entre el autor empírico -figura biográfica- y el autor modelo -figura textual- a la que ha llamado autor liminar o autor en el umbral. Esta figura surge para explicar las disonancias entre el mensaje que el autor quiere construir en el texto y el mensaje que verdaderamente es construido en el texto. Este segundo mensaje está construido no por la intención del autor sino por una estrategia textual en ciertos aspectos independiente al autor; no sólo surge esta disonancia por la aparición del inconsciente del autor, sino por el azar de las combinaciones textuales e, incluso, por la intención del lector.

¿Pertenece este autor liminar de Mauro Ferraresi y Umberto Eco al texto del mismo modo que el autor de Barthes o Foucault? Para Barthes, el autor no preexiste al texto, sino que es generado por él en el momento de la escritura. Por esta razón, es una categoría interna al texto de forma absoluta. En ningún caso se tiene en cuenta un autor externo al texto, sino que es éste precisamente el que debe morir para permitir la aparición del texto. La dinámica del autor no es de fuera a dentro sino de dentro del texto hacia fuera de él. Por el contrario, Foucault reconoce la necesidad de un autor externo pero se da cuenta de su inoperatividad por diversas razones (categoría no textual, dificultad de definición y delimitación del concepto autor, etc.). Quizá la clave de su pensamiento gire verdaderamente alrededor de la pregunta de Beckett, «¿Qué importa quién habla?», indiferencia ética en tanto que no caracteriza el producto, sino que está presente en la práctica sin marcar el resultado.

La continua desaparición del autor es el nudo donde se sujeta el concepto de autor: «no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer» (Foucault, 1998: 55). Es decir, el autor está en tanto que está desapareciendo. La diferencia es que en lugar de una marca de presencia, la marca de su ausencia es lo que determina al autor en el texto dando lugar a la función-autor, concepto señalado por Foucault. De ese modo, va a caracterizar al autor a partir de cuatro rasgos: a) como «objeto de apropiación» permite reunir en torno al concepto una serie de textos diferentes; b) pese a que la noción de autoría no se ha llevado a la práctica siempre de igual manera, actualmente necesitamos esta categoría para saber qué actitud tomar frente al texto; c) no funciona por la mera atribución sino por una construcción exigida por el texto, es una instancia profunda, una proyección generada por los rasgos del texto. Por eso mismo es el lugar originario de la escritura; d) permite superar las contradicciones que se generan en el interior de un texto (y

³ Por ello Barthes o Foucault, más aún Derrida, no pueden dejar de afanarse en que se interprete «correctamente» su pensamiento. La dificultad de justificar esforzadamente un discurso y combinar asimismo esta posición con la necesaria distancia y consideración por las posiciones contrarias instaurada desde los Estudios Culturales la destaca Terry Eagleton en *La estética como ideología*: «Cualquier teoría postestructuralista que pretenda ser política en algún sentido está condenada a verse atrapada en el vano que media entre la normatividad que conlleva una política tal y su propio relativismo cultural» (Eagleton, 2006: 468). Se justifica así el estilo de Foucault, extremadamente objetivo, donde el juicio moral se establece mediante su propia ausencia. Es decir, la estrategia pasa por la ausencia de un juicio explícito para favorecer el comentario destacando esa ausencia.

conjunto de textos del mismo autor), dando coherencia al discurso.

El autor se encuentra dentro de las propiedades discursivas pero no dentro de las reglas de la gramática, la lógica o los objetos, sino dentro de las reglas del discurso. Una vez de acuerdo en el derrocamiento del carácter instaurador del autor, de su papel fundador, hay sin embargo que volver la vista a él para determinar cómo se enclava su ausencia en el texto. El problema tradicional de determinar el origen del texto mirando hacia su creador se convierte ahora en el análisis de cómo esta categoría manifiesta su presencia-ausencia en el texto. Se trata, en suma, de analizarlo como una función más del discurso.

En este aspecto existe una coincidencia entre las posiciones de Foucault y de Barthes. Ambos reconocen la necesidad de localizar al autor en el interior del discurso, aunque llegan a esta conclusión a través de dos vías, una externa y otra interna. Si Barthes propone el surgimiento del autor paralelamente al surgimiento del texto, Foucault postula una restricción de la función-autor que limita su aparición. La condición para ser autor es tener una obra (término que presenta también una terrible indefinición), por lo que es ésta misma la que concede la posibilidad de la función-autor. Es decir, no se es autor independientemente de un texto, sino que el texto otorga la condición de autor⁴. La diferencia radica en postular al autor como lugar originario (Foucault) o como lugar generado (Barthes).

La reflexión sistemática sobre el autor en los dos autores franceses se contrapone a la propuesta de Umberto Eco, quien acude a la figura del autor liminar sólo en casos de conflicto con el texto. Se trata, en consecuencia, de una figura que únicamente surge para explicar las contradicciones o multiplicidades del sentido en textos concretos, en los cuales se detecta una contradicción entre lo que dice el texto y lo que pudo haber querido decir el autor. Evidentemente, la situación privilegiada para llevar a cabo este ejercicio es aquella en la que el emisor del mensaje -autor, para Eco- puede explicar su punto de vista particular; sin embargo, en el caso de autores fallecidos la contradicción puede establecerse entre el texto y las noticias biográficas que tenemos de su autor. Como vemos, el alcance de esta propuesta es mucho menor al circunscribirse a conflictos puntuales que carecen de relevancia en el proceso de lectura, pues las contradicciones son salvadas por la interpretación del lector. Para justificar esta opción con la que salvar la distancia entre lo que dice el texto y lo que opina el autor, Eco aplica el criterio de economía: la explicación más sencilla y con mejores resultados es probablemente la más acertada. El interés por el autor biográfico está ahí, pese a que su utilidad se reduzca a la superación de la escisión causada por la confrontación entre su intención y la intención del texto (Eco, 2002: 86).

3. La muerte como ausencia o presencia

La escritura vinculada a un proceso de destrucción y creación es uno de los tópicos presentes en casi toda reflexión sobre la creación literaria. El paso de un tiempo donde la escritura para conjurar la muerte da paso a una actitud moderna donde la muerte es exigida para dar luz a la escritura genera perplejidad. La inmortalidad del autor a través de su producción literaria se sustituye por la condición inevitable de la exigencia de muerte. La modernidad

⁴ Recordemos de nuevo la reflexión de Terry Eagleton acerca de la dificultad de vincular una postura normativa con la apertura de un relativismo cultural. Propone Foucault que las cartas, los apuntes, los recibos no tienen función-autor con el argumento de que no son obras. Este criterio excluye cierta producción experimental que la deconstrucción no tiene reparo en definir como obra estética.

del impulso de muerte asociado al placer freudiano y del sacrificio de la vida en favor de la obra es indudable⁵.

Es Foucault quien alude a esta otra interpretación de la muerte del autor, pero es Barthes quien la dota de matices que le otorgan profundidad más allá de la interpretación al pie de la letra. El origen de la escritura está en la destrucción de la voz (Barthes, 1987a: 65) y en el proceso de desaparición del autor (Barthes, 1987b: 66), sí, pero hemos de entender a Barthes teniendo en cuenta la especial conexión de su pensamiento con la cultura oriental: ese morir a la vez que se está creando no es muy diferente del motivo taoísta del arquero, donde la flecha, quien la dispara y la diana hacia la que apunta terminan por fundirse, y tampoco se aleja mucho del concepto de forma formante que forma el núcleo de pensamiento de Luigi Pareyson, maestro por otra parte de Umberto Eco y de Gianni Vattimo.

El peligro de la defensa de una ausencia de autor no puede llevarnos a caer en los términos religiosos (aunque el nihilismo pueda ser ciertamente una forma de metafísica) de una cultura del Libro, donde el misterio de la autoría es la nota principal de esta ausencia. No se puede sustituir el Autor por el Enigma. Para evitarlo, la ausencia debe hacer surgir una presencia: la ausencia del autor nos deja libre el espacio para que surja la función-autor foucaultiana.

4. La postura del creador

Hasta el momento, esta reflexión ha provenido casi en exclusiva de los teóricos o de los críticos y no de los propios autores literarios. A pesar de esta reticencia a posicionarse de una forma teórica o por lo menos razonada, las reacciones de los literatos son manifiestas y varían entre la aceptación, el rechazo, el desconocimiento y la indiferencia. La mayor parte se reafirma en una escritura desde el yo que privilegia una concepción de la escritura en dos periodos que se corresponden casi exactamente con el momento del contenido y el momento de la forma, dando importancia a la intención del autor.

Cierta belicosidad en Barthes le hace señalar el diario íntimo como ejemplo de la importancia que para el autor tiene aún la vinculación del yo con la escritura: el diario es el género perfecto donde se reúne la persona con la obra (Barthes, 1987b: 66). Pero también detecta en esta relación, identificada como un deseo de expresión, una imposibilidad:

aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente. (Barthes, 1987b: 69)

Niega, por tanto, cualquier originalidad radical. Sólo existe la variación mediante procedimientos de combinación. Lo anterior a la palabra sigue siendo, por tanto, la palabra únicamente. Palabra anterior al pensamiento, queda claro,

⁵ Así Nietzsche, Kleist, Hölderlin, Wilde y tantos otros. La bibliografía crítica que analiza estos aspectos es abundante. Destacamos por su interés y por la explicitud de sus títulos *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig, *El héroe y el único* de Rafael Argullol y *Los aventureros del absoluto* de Tzvetan Todorov.

pero también parece que anterior al sentimiento:

como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente. (Barthes, 1987b: 70)

Ambos dos estarían conformados, además, por palabras. El autor corre el riesgo de padecer un más que posible vértigo al asomarse al solipsismo donde la palabra remite a la palabra que remite infinitamente a la palabra.

El juego intertextual también se dispara. «Es mi historia, declara [esto es lo que siempre hay que entender cuando alguien habla de otra persona, cuando la cita o la alaba]», escribe Derrida en *Aporías* (Derrida, 1998: 16-17). La cita, la alabanza, la alusión, son momentos en los que en realidad el autor está hablando de su propia historia. ¿Por qué muerte del autor, entonces, y no enriquecimiento del autor como una entidad aún más grande, hecha por algo más que sólo uno mismo?

5. Muerte del autor y nacimiento del lector

El desplazamiento de la atención del autor hacia el lector genera un interés máximo en estos planteamientos por el proceso de recepción. El diagnóstico actual niega la posición que toma al autor como dador de sentido y acepta la desaparición de este último al concebir el texto como un generador de sentidos infinitos⁶. ¿Pero hasta qué extremo se puede adelgazar esta posición? Barthes señala que

la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de un asola y única persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias» (Barthes, 1987b: 66)

Evidentemente resalta las palabras «explicación» y «autor» porque su sentido no es preciso ni mucho menos. Pero si la multiplicidad del texto ya no puede sustentarse en la identidad del autor, ésta debe confluir en algún lugar para que el texto mantenga una identidad propia. Este espacio pasa a ser el del lector, y el momento de la reunión de las significaciones infinitas estará en el espacio de la escritura: la unidad del texto ya no está en su origen sino en su recepción.

La precaución necesaria a la hora de investigar el papel del lector nos hace tener las mismas prevenciones que Barthes y Foucault nos advierten respecto al autor, pues no tendría sentido un Lector especular al Autor clásico que acaba de ser proscrito. La reconsideración de la lectura que lleva acabo Michel de Certeau en *La invención de*

⁶ Véanse las propuestas de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, y del propio Umberto Eco en *La obra abierta*, publicación previa al texto que estamos analizando.

lo cotidiano introduce el carácter activo como característica del lector, quien se apropia del texto a espaldas del autor en un proceso que no es pasivo (Certeau, 2000: LIII): «La delgada piel de lo escrito se convierte en un movimiento de estratos, en un juego de espacios. Un mundo diferente (el del lector) se introduce en lugar del autor» (Certeau, 2000: LII).

A este desplazamiento que enfatiza el elemento activo de la lectura debe sumarse el desgajamiento del lector biográfico del texto que se corresponde con una muerte del autor. Efectivamente, el lector va a ser diferente al lector tradicional en tanto que no es una categoría psicológica sino discursiva. Del mismo modo que el autor es generado en el texto el lector también es creado por él, por lo que no puede identificarse con ningún lector biográfico pero tampoco con las categorías de lector modelo o de narratario.

Aunque sea el lector quien va a dotar de unidad al texto estamos lejos de afirmar que lo dota también de Sentido (si acaso lo dotará de su particular sentido), en tanto que toda lectura, como afirma Harold Bloom en *A map of misreading*, sería incorrecta. La paradoja está servida: ¿cómo admitir el término «lectura correcta», incluso para negarla, si la única lectura posible es la incorrecta? Esta pregunta ha sido determinante para la nueva crítica literaria, desembocando en la deconstrucción liderada por Derrida, para quien no existe un método crítico posible, sino tan sólo una estrategia consistente en asediar con preguntas los textos propios y ajenos para terminar negando el sentido de cualquiera de ellos. Si, como afirma Derrida, los textos se solapan con otros textos relacionándose entre sí de formas que jamás podremos desentrañar, cualquier esfuerzo por entenderlos es vano. Con lo que encontramos de nuevo en esta postura la acertada crítica de Terry Eagleton acerca de ciertos puntos programáticos irreconciliables entre sí entre los autores postestructuralistas, pues pocos autores como Derrida se han esforzado tanto y tan concienzudamente por dejar claro una y otra vez su pensamiento.

Otra consecuencia de esta propuesta es que requiere un lector no biográfico en el sentido de que debe despojarse de todo biografismo ajeno al texto. No puede leer desde sí mismo sino *desde el texto*. Este lector debería ser por tanto continuamente y renovadamente ingenuo en cada lectura, una tabula rasa a rellenar por la diversidad de significados del texto. La dificultad que entraña esta consecuencia está en cómo conjugarla con la práctica de la deconstrucción que prácticamente exige una lectura continuada desde la sospecha⁷.

6. Literatura digital: ¿género idóneo?

La constatación de George P. Landow, gran teórico del hipertexto, de la adecuación de la literatura digital para ejemplificar los supuestos teóricos postestructuralistas le lleva a una afirmación categórica: «la teoría contemporánea propone y el hipertexto dispone» (Landow, 2009: 169). Efectivamente, la aplicación de los anteriores criterios de definición de autor a la literatura digital dará, como veremos a continuación, excelentes resultados, a pesar de que muchas innovaciones son actualizaciones de las técnicas más representativas de la vanguardia histórica -aleatoriedad, escritura automática, intertextualidad exacerbada- que todavía tienen cabida en

⁷ Señala Barthes que «Una buena parte de nuestro trabajo intelectual consiste en lanzar la sospecha sobre cualquier enunciado revelando el escalonamiento de sus grados; este escalonamiento es infinito» (Valverde, 2008: 250).

la literatura analógica⁸.

La peculiaridad de los rasgos de la literatura digital entronca con muchos de los presupuestos posmodernos. La combinación de escritura con otros sistemas de signos, la sujeción en muchos casos a unos marcos temporales que condicionan el proceso de recepción, la opción de diferentes itinerarios de lectura, o valores como la interactividad o la aleatoriedad contribuyen a diluir las tres categorías estéticas que venimos analizando: autor, sentido y lector.

El soporte digital ha abierto nuevas posibilidades que condicionan la creación. (Lo poético, tal como Roman Jakobson lo definió, designa el mensaje que tiene como objeto su propia forma y no su contenido.) La condición para que una obra literaria sea definida como literatura digital es la intervención en la creación de la obra de un programa o proceso computacional (*software*), no su utilización como herramienta. Siguiendo a Dionisio Cañas y a Carlos González-Tardón (Cañas, 2010), podemos distinguir varios subgéneros dentro de la literatura digital, cada uno con unas particularidades diferentes que van a hacer que se ajusten mejor o peor a la propuesta de la muerte del autor. Ambos se ciñen en su estudio a los géneros poéticos, entre los que distinguen poesía digital, hipertexto poético, ciberpoesía, poemas digitales interactivos, poesía virtual, holopoesía, videopoesía, biopoesía y videojuegos (Cañas, 2010: 15), dejando de lado la poesía digital que lo es tan sólo por estar escrita utilizando un ordenador en lugar de una estilográfica.

Uno de los subgéneros más interesantes y más novedosos es la escritura automática artificial, que consiste en generar gracias a un ordenador un texto no dirigido por objetivos específicos, con el objeto de intentar atribuirle posteriormente una interpretación coherente o un valor estético (Cañas, 2010: 145). Tal aleatoriedad puede ser total o puede modularse en diferentes grados (Cañas, 2010: 151 y sigs.): a) combinación totalmente azarosa de palabras; b) utilización de una gramática del idioma que condicione las posibilidades de combinación de las palabras; c) combinación de versos completos; d) combinación de unidades menores al verso (hemistiquios); e) utilización de plantillas con huecos rellenables por palabras; f) plantillas de información gramática (únicamente se mantiene la información morfológica, sintáctica, etc. no asignada a una palabra concreta, de forma que se pueda rellenar cada casilla aleatoriamente por una palabra que concuerde con la misma información gramática de cada casilla vacía); y g) modelo de probabilidades (aplicación de modelos matemáticos que evalúan mediante reglas de probabilidad qué palabras suceden a otras).

Pablo Gervás es el responsable del siguiente ejemplo (Cañas, 2010: 193):

Las brasas multiplica en maravillas
y el tacto sólo palpa y halla duro
trofeo de muerte un nuevo Orfeo. Menos

⁸ Tomemos los ejemplos de Fernández Mallo y Fernández Porta, quienes desde sus defensas teóricas -Postpoesía y Afterpop, respectivamente- reivindican una descentralización del autor a la par que la inclusión del elemento digital en la creación literaria. Otro ejemplo lo encontramos en *Composición n°1*, de Marc Saporta, de 1962, recuperado ahora por la editorial Capitán Swing y publicitado de la siguiente forma: «*Composición n°1* está compuesto de páginas sin encuadernar y sin numerar, dispuestas al azar en una caja. Cada página contiene una narración autónoma, el lector decide en qué orden desea leer el libro».

solicitó veloz saeta destinada
señal que mordió aguda agonal carro
por presupuesto. Sol os llamó
mi lengua voz y movimiento
que tus vecinos afrentados dicen
que es ser imagen de la hermosura
y la voz del pastor da en mis sollozos
y envidien mi dolor si son constantes.

Este poema ha sido creado por un ordenador a partir de un generador de contenido formado por versos de Federico García Lorca, Miguel Hernández y diversos poemas del Siglo de Oro. Además de la configuración del programa, la única intervención humana ha sido la selección final de los poemas exitosos. Como propuesta es absolutamente extrema, pero debería explicarse sobradamente desde los postulados sobre la muerte del autor al cumplir rigurosamente las condiciones que en la literatura analógica parecen cuestionables: a) creación de espaldas al significado, lo que nos acerca a Derrida; b) ausencia de un autor con una intención previa al poema; c) autor que se funda en las tensiones discursivas del texto, no que lo precede; d) significado rigurosamente generado por el texto; e) lectura del receptor siempre particular.

La frontera difusa entre la intertextualidad y el plagiarismo aparece en primer plano debido a la utilización de los nuevos medios digitales, abundando en el adelgazamiento de la figura autorial:

Esto se debe a elementos constitutivos esenciales como las nociones de hiperenlace (lenguaje) y comunidad (Red), a partir de las cuales la autoría se resuelve colectivamente y siempre de manera relativa. Los fándoms continúan de este modo las ficciones colectivas (o quizás deberíamos llamarlas «masivas») en textos que remiten tanto a documentos auténticos (creados por los titulares de los derechos de autor) como a otros creados colectivamente (y a menudo denunciados por infringir el copyright de los materiales que los originan). (Perromat, 2011: 123)

7. Pluralidad de autores

Hemos visto que un programa informático es capaz de lanzar miles de poemas, pero en esa multiplicidad es necesario llevar a cabo una selección en función de un criterio de valor estético. Lo más común es que tal tarea la lleve a cabo una persona, convirtiéndose mediante este hecho de elegir en, por lo menos, coautor del poema. De ese modo la muerte del autor se transforma en explosión de autorías. La autoría en colaboración, que en otros ámbitos está socialmente aceptada (cine, televisión, ópera, etc.) se constata también en esta literatura y nos da cuenta de cuán acertada es la afirmación de Foucault sobre la autoría como categoría que varía socialmente, según la época o la situación.

El reconocimiento de la calidad artística que lleva a seleccionar uno u otro texto es el gesto que dota de literariedad esa obra. La posibilidad de crear un algoritmo encargado de tal tarea existe (por ejemplo, penalizando la excesiva intertextualidad en caso de poemas generados mediante una base de datos de poemas anteriores), y es poco exitoso. No parece posible crear un programa capaz de reconocer el valor de un texto, quizá porque ni lectores ni críticos han conseguido ponerse de acuerdo en ello. Tampoco parece que de resultados interesantes dejar la elección en manos del lector, que funcionaría como otro coautor de la obra, por ejemplo en novelas hipertextuales donde es éste quien va decidiendo los derroteros de la obra pinchando en los enlaces que considera adecuados. Como afirma Susana Pajares, «es un problema intentar contar historias en forma hipertextual ya que las elecciones del lector implican forzosamente peores historias» (Pajares, 2008: 297). Tampoco la literatura confesional alojada en Internet –blogs, fotologs, etc.- parece superar la criba estética: “tanto los textos como las imágenes de estos nuevos géneros confesionales suelen no tener “valor artístico” en el sentido moderno. Estéticamente, en su gran mayoría, son como mínimo inocuos.” (Sibilia, 2005: 280-281).

No debemos olvidar que, a pesar de todo, un avance material no supone una mayor calidad, sobre todo cuando la novedad radica en la superficie, en el formato. A grandes rasgos, la literatura digital no presenta cambios estructurales sustanciosos:

Las computadoras manipulan una serie de signos (repertorio) según una particular serie de reglas (gramática) determinada por las instrucciones contenidas en un determinado programa (algoritmo). Igualmente sucede con el lenguaje: un repertorio de letras, fonemas, morfemas, palabras, sintagmas, frases, son combinados y recombinados de acuerdo a una serie de reglas (gramática) establecidas por un determinado programa (ideología). (Gache, 2007: 42-43)

La defensa barthesiana de un único autor construido a medida que avanza el texto nos llevaría a una aberración en la literatura digital, al otorgar conscientemente cualidades humanas (no puede negarse que el autor que surge del texto es similar al Autor) a lo que previamente sabemos que es una máquina. Sólo podría salvarse con la creación de un pacto similar al pacto autobiográfico, por el cual conscientemente creemos durante la lectura la fantasía de un autor de características humanas, parecido a lo que entiende Eco por autor liminar (no como inclusión en el texto de rasgos del inconsciente del autor sino como aparición en el texto de determinados significados ajenos completamente a la intención -consciente o inconsciente- del autor, generadas por el azar o la lectura desviada del receptor).

Es en cambio su propuesta de distinguir dos maneras de concebir al autor a partir de la cronología del acto de escritura la que hace posible entender este tipo de literatura. Una postura que sí cree en el Autor, con mayúsculas, considera al Autor como una instancia previa al libro. De esta anterioridad es de donde se toma la materia nutricia durante el proceso de escritura, es decir, en una línea temporal en la que el autor es previo al texto y proporciona los materiales con los que éste se va a conformar. Se trata de una operación de constatación, de registro, en dos tiempos bien diferenciados: el momento de la creación y el momento previo. La postura que, por el

contrario, defiende Barthes, considera que el escritor moderno nace a la vez que su texto. Nada de su ser precede y nada excede su escritura: «El hombre no preexiste al lenguaje, ni filogenéticamente ni ontogenéticamente» (Barthes, 1987a: 25). No existe una línea temporal que articule ambas instancias, sino que todo es un momento presente que cuestiona, de nuevo, el concepto de origen: la escritura «traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes» (Barthes, 1987b: 69).

Esta propuesta explica la paradoja del autor en la literatura digital, pues el autor -sea del tipo, material o real, que sea- surge del lenguaje durante la escritura. El rechazo del origen y de un momento del yo previo a la escritura desembocan en la imposibilidad del sentido. Éste, generado por el lenguaje, no puede ser sino diverso como el primero. La diversidad del mensaje, la pluralidad, la no precisión, etc. son los aspectos que configuran el hipotético -por destruido en la pluralidad- sentido, pues la escritura destruye el sentido a través de su continua instauración de sentidos.

Esta multiplicidad de sentidos no surge del lado del creador, sino del receptor. Por ello la paradoja «el auténtico lugar de la escritura es la lectura» (Barthes, 1987b: 70) se justifica: frente al *writer* tendremos el ya popular término *wreader*, o, en su versión española, el *escrilector*.

8. ¿Más allá o más acá del postestructuralismo?

No siempre los estudiosos de la literatura digital convienen con las posturas de Barthes y Foucault, y a menudo se intenta aplicar dentro de los márgenes oportunos la categoría de autor tradicional. Dolores Romero López le cede el papel de dador de sentido:

En todos los casos antes citados, el creador cede al lector el poder de conducir el texto por donde quiera, pero siempre se guarda la carta de ir marcando el recorrido. Esta semiorganización se corresponde con la realización de un viejo sueño: el de hacer participar al lector en la elaboración de la obra. La lectura se entiende como camino, como recorrido, y todo lector avanza en el texto abriéndose camino entre unidades fragmentadas. Ésta es una característica consolidada (Romero, 2008: 225)

aunque otros autores, como Virgilio Tortosa, defienden por el contrario que los postulados postestructuralistas se han quedado antiguos y no pueden explicar un fenómeno tan reciente:

Si fue el posestructuralismo francés de los setenta el máximo garante de la multiplicidad yóica (fragmentario, fluido, descentrado, no lineal y conectivo) construido por y en el lenguaje, en la era digital el sujeto ya no es tanto disociado cuanto mutante, tan flexible que se transforma cuantas veces desea (Tortosa, 2008: 264).

La distancia entre autor y lector se estrecha. Al potenciarse un lector activo, parte de las competencias del autor pasan al lector. *La obra abierta* de Eco es aún más abierta si cabe, pues se ceden estrategias de autor al lector para que las utilice o rellene a su antojo. En este sentido, llama la atención la doble confrontación que en direcciones opuestas ofrece la literatura virtual con la teoría postestructuralista de la muerte del autor. Si al proponer un texto sin autor ni origen y con pluralidad de significados se potencia la autonomía del texto y del lenguaje, la misma cualidad parece ir en contra de esta autonomía. Así, la participación del autor es todavía más indispensable. El lector pasivo no podrá hacer funcionar ese texto, pero además al incorporar su trabajo al mismo se convierte en autor, por lo que la categoría queda reforzada al dejar al descubierto la necesidad del lector-autor para llevar a cabo una lectura exitosa. En resumen, simplemente se ha desplazado el lugar del autor: en términos foucaultianos, la función-autor ha venido enclavándose en los lugares del Autor (literatura tradicional), del Texto (postestructuralismo) y, en nuestros últimos ejemplos, del Lector (literatura virtual).

Esta reconsideración del Autor tradicional se ve exacerbada en cierto ámbito de la literatura digital, en concreto, en aquél instalado en Internet y construido en una línea temporal continua: blogs, fotologs y otros formatos similares, herederos del género autobiográfico, comparten la misma problemática acerca de la relación entre realidad y ficción, pero son testimonio, sin embargo, de una autoría exacerbada que caracteriza, precisamente, ese tipo de creación.

Además de estudiar la relación entre hombre y máquina en *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Paula Sibia investiga en diferentes textos lo que denomina como una “epidemia autobiográfica” en la literatura digital, llegando a una conclusión ciertamente innovadora respecto al marco teórico que venimos proponiendo: «las cosas han cambiado: ahora es el propio lector quien parece agonizar, y en una contrapartida no exenta de ironía, el mito del Autor resucita con todos los ímpetus» (Sibia, 2005: 270).

Dos ejemplos prácticos de Belén Gache, a la vez teórica y creadora de literatura digital, nos muestran dos posiciones extremas respecto al autor. En «Procesador de textos rimbaudiano» (<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/ptr/data.htm>) el poema «Voyelles» de Arthur Rimbaud sirve de preámbulo a una pantalla en blanco que es, en efecto, un procesador de textos que va coloreando las vocales del texto que el lector va escribiendo en él. En este caso, la libertad del lector en la creación del texto es total, pues el autor sólo programa el color de las vocales de dicho texto.

Frente a este amplio rango de acción concedida al lector, «Escribe tu propio Quijote» (<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/quijote/intro.htm>) muestra también un procesador de textos, pero programado para escribir únicamente el texto de Cervantes. Es decir, mientras el lector va tecleando lo que aparece en la pantalla no se corresponde con lo tecleado sino con el inicio del Quijote, letra a letra. La sujeción del lector al autor es, en este ejemplo, absoluta. La desaparición del autor se convierte en la fuerza absoluta e impositiva del autor original, o, a la vez, para Gache, en la introducción del lector en el canon literario, pues remedando a Warhol «ya no hacía falta ser excepcional, un genio creador para poder pintar un cuadro» (Gache 2006b).

El diagnóstico de Belén Gache acerca de la muerte y revitalización del autor coincide con la línea de pensamiento de Paula Sibia, al considerar no sólo la existencia del Autor clásico perteneciente al gran canon

literario, sino la absoluta proliferación de autores particulares que construyen su literatura sobre la exacerbación de la propia personalidad:

con buena parte de la parafernalia mediática volcada hacia la estetización de la experiencia artística, la figura del *autor* parece estar más viva y exaltada que nunca. Paradójicamente, la amenaza de muerte no pende sólo sobre el *lector* sino también sobre una vieja compañera de ambos: *la obra*. (Sibilia 2005, 271),

considerando la proliferación en Internet de artistas sin obra (Sibilia 2005, 280).

Bibliografía

- Barthes, R. (1987a), «Escribir, ¿un verbo intransitivo?» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 23-33.
- Barthes, R. (1987b), «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- Borràs Castanyer, L. (2008), «Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles» en Romero López D. y Sanz Cabrerizo A. (eds.), *Literaturas del texto al hipertexto*, Barcelona, Anthropos, pp. 273-289.
- Cañas, D. y González Tardón, C. (2010), *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*, Madrid, Devenir.
- Certeau, Michel de (2000), *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Culler, J. (1998), *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Londres, Routledge.
- Derrida, J. (1998), *Aporías. Morir – esperarse (en) “los límites de la verdad”*, Paidós, Barcelona.
- Eagleton, T. (2006), *La estética como ideología*, Madrid: Trotta.
- Eco, U. (2002), «Entre el autor y el texto» en *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press.
- Fernández Mallo, A. (2009), *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- Fernandez Porta, E. (2010), *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- Ferrater Mora, J. (2008), *Diccionario de filosofía abreviado*, Barcelona, Edhasa.
- Foucault, M. (1998), «¿Qué es un autor?», *Litoral*, 25/26, Córdoba, Argentina, abril, pp. 51-82.
- Gache, B. (2006a), «Procesador de textos rimbaldiano», *Wordtoys*.
<<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/ptr/data.htm>> [fecha de consulta: 16/03/2012].
- Gache, B. (2006b), «Escribe tu propio Quijote», *Wordtoys*.
<<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/quijote/intro.htm#>> [fecha de consulta: 16/03/2012].
- Gache, B. (2007), «Literatura y máquinas», *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n° 24,

- año VII, vol. 24, Buenos Aires, pp. 37-44.
- Landow, G. P. (2009), *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios de la era de la globalización*, Barcelona, Paidós.
- Lyotard, J-F. (2008), *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa.
- Pajares Tosca, S. (2008), «La ludología frente al hipertexto», en Romero López, D. y Sanz Cabrerizo, A. (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 290-317.
- Perromat Augustín, K. (2011), «Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 5, pp. 115-127. <<http://www.452f.com/index.php/es/>>, [Fecha de consulta: 16/03/2012].
- Romero López, D. y Sanz Cabrerizo, A. (2008), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos.
- Romero López, D. (2008), “La literatura española en el siglo XXI: hacia la nueva creación digital”, en Romero López, D. y Sanz Cabrerizo, A. (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 213-227.
- Saporta, M. (2012), *Composición nº1*, Madrid, Capitán Swing.
- Sibilia, P. (2005), «Blos, fotologs y webcams: el show del yo vía Internet», en Iliana Hernández García (comp.), *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 261-286.
- Sibilia, P. (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Tortosa, V. (2008), «Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura», en Romero López, D. y Sanz Cabrerizo, A. (eds.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, pp. 257-272.
- Valverde, J. M. (2008), *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel.

