



Los soportes de la ficción y la interactividad
lectora:
El *Quijote* y la novela ante el mundo digital

Álvaro Llosa Sanz

University of California, Davis
lectorespa@yahoo.es

Resumen: Si bien el *Quijote* es un libro de libros, lo es también de las múltiples ficciones, que parecen insertadas en él a través de diversas narraciones cuyo soporte y canales varía, desde lo manuscrito a la memoria, desde la pura oralidad hasta lo meramente impreso, atravesando toda una gama de diferentes grados por lo audiovisual y dramático. Con ello, la idea de libro se disuelve o confunde a favor de la de ficción: relatos orales, escritos, actuaciones teatrales y representaciones escenográficas conforman dichas ficciones, cuyos soportes son desde el manuscrito hallado, la historia narrada en voz alta, el retablo de títeres, el paisaje público de la fiesta barroca, o la misma memoria tanto individual como colectiva. Por otro lado, el *Quijote* de 1615 ahonda en la idea del lector activo, que se permite conversar e interactuar con el personaje protagonista, formando parte del relato mismo, como se ve claramente en la actividad de Sansón Carrasco y en la de los duques. Incluso Cervantes interactúa con su novela al descubrir el *Quijote* de Avellaneda, y cambia por ello el curso de las aventuras. Así, ambos aspectos -diversos soportes y canales e interacción- nos permiten evaluar, bajo el auspicio amplio del concepto de *performance*, algunos rasgos de la novela ante el mundo digital, ya que el inminente cambio en el soporte, que tiende a su expresión digital multimedia, y la posibilidad de interacción con el propio texto y su posterior desarrollo para el (escri)lector, son dos elementos clave en la nueva ficción digital, inmersa en la crisis sobre la transmisión de la cultura y sus canales. Quizás una precisa reflexión sobre estos aspectos nos permita comprobar que el mundo del Quijote no está tan lejos de un mundo nuevo para los nuevos lectores digitales, y sirve aun de ejemplar novela para construir la ficción y la crítica de la ficción futura.

Palabras clave: Don Quijote - digitalización - multimedia - interactividad - esrilector

*“The
issue here
is not
wether
the book
and
interactiv
e
narrative
can exist
comforta
bly
together,
so much
as
whether
future
readers
will begin
reading
print
works
differentl
y from the
way they*

do now”
(Yelowle
es
Douglas
2000: 15)

La idea del libro como el soporte privilegiado de la ficción impresa que es el *Quijote* -desde hace ya 400 años- se disuelve dentro de la ficción misma del *Quijote* en el momento en que la biblioteca de Alonso Quijano sufre el extremo biblioclasmo [1] que ejecutan el cura y el barbero y, como por arte de algún mago encantador, desaparece por completo a ojos de su dueño. Desde ese instante don Quijote se transforma en encarnado y principal soporte -en forma de memoria andante [2]- de las ficciones caballerescas de su biblioteca. Él es ahora su biblioteca. Y su cabeza se convierte en pura virtualidad de imágenes y episodios ejemplares relacionados entre sí, organizada como todo un sistema virtual de la ficción caballeresca.

Así, el libro, que ha sido soporte físico e infatigable compañero de la historia impresa del *Quijote*, contiene en sí mismo el germen de su propia disolución, puesto que la desaparición de la biblioteca quijotesca no sólo nos recuerda que la memoria es un soporte -con su peculiar fisicidad virtual- tan viejo como necesario de la ficción o el saber, sino que con ella hay otros soportes y canales a través de los cuales la ficción fluye, se transmite y se proyecta. El *Quijote*, libro que contiene tantos otros libros en forma de lecturas hechas por Cervantes y transformadas de nuevo en ficción, contiene asimismo toda una variedad inmensa de soportes y canales en los que la propia ficción viaja y se descubre, construyendo todo un mosaico de medios que confluyen en nosotros por su sumisión silente a la pátina manchada de un volumen impreso.

Buscando este carácter multimedia en un análisis desde el interior de la ficción misma del *Quijote*, en primer lugar hallamos numerosos soportes para la escritura misma, y la mayoría no son libros, ni siquiera forman parte de la eclosión cultural impresa. Si bien el primo (*Quijote* II, XXII y XXIV) alude a sus disparatados proyectos literarios que han de salir impresos, y por supuesto el primer *Quijote* aparece como objeto publicado y es motor de las aventuras del segundo (II, III), nos encontramos con que una pieza de ficción como la discutida e inserta novela del *Curioso impertinente* es un manuscrito hallado en una maleta (I, XXXII) [3]. También, la carta a Dulcinea es garabateada en el libro de memoria de don Quijote, así como otros papeles amorios aparecen manuscritos en diversas historias de la novela [4]. La variedad es tal que hasta Don Quijote mismo, en Sierra Morena, imitando a los pastores graba versos en las cortezas de los árboles y también en las arenas (I, XXVI). La mayoría de estos soportes de la escritura, en realidad transmiten su contenido al público general a través de su lectura en alta voz, como sucede con la mencionada y pertinente novelita, que es disfrutada por todos en la posada -por oyentes cultos e incultos- gracias a su lectura pública. Así, la novela manuscrita se transforma inmediatamente en oralidad para quien no sabe leer -y son muchos en la época-, y la historia asume entonces un nuevo canal de oralidad a través de la voz y puede perpetuar su fama mediante el soporte de la buena memoria de los presentes. Algo similar le sucede a Sancho cuando, a falta de habilidad para leer la carta redactada en el libro de memoria de don Quijote para su Dulcinea, que olvida llevarse además, acude a su memoria atolondrada para recuperar un contenido que al fin transformará en un disparate oral por la falta de familiaridad con el código y de su poca fiabilidad memorística [5]. Así mismo, ya sin dependencia alguna de la escritura como soporte, un discurso tan afamado y recordado como el de las armas y las letras (I, XXXVII-XXXVIII), o aquel de la Edad de Oro (I, XI), se transmiten en la ficción

mediante la pura oralidad de don Quijote, que desarrolla hábilmente su discurso como el mejor Cicerón, recurriendo a la oratoria más perfecta y persuasiva, de gran tradición memorística y oral [6]. Pero no sólo las novelitas de ficción en altavoz, o los mensajes que han de leerse, o los discursos, son los únicos textos orales posibles, sino que también las historias personales se transmiten por este medio, como el canto lúgubre del poeta amoroso que es Cardenio. A Cardenio lo hallan gracias a su voz, porque está cantando sus aflicciones amorosas en el bosque. La historia misma de Cardenio (*Quijote* I, XXVII), ya en prosa y narrada, por ejemplo, o la del cautivo más tarde (I, XXXIX), son otros ejemplos de dicha transmisión oral, relatos que en la ficción pasan por verdaderas historias personales [7].

Pero de lo puramente escrito a lo escrito para ser oral y a la oralidad misma basada en la memoria, debemos añadir también lo audiovisual, que implica en muchos casos la dramatización encarnada en figuras o actores. Si adelantamos ligeros a los comediantes de las Cortes de la Muerte (*Quijote* II, XI), a quienes no vemos propiamente actuar, pero que denotan su popular oficio visiblemente y desafían con los suyos el disfraz de actor caballeresco que lleva don Quijote en la vida, las bodas de Camacho (II, XX-XXI) reflejan perfectamente, por la completa fiesta cortesana que representan, ese aspecto teatral audiovisual, cuyo soporte son los actores y el escenario. Hay un doble drama, además: las bodas en sí, fiesta barroca repleta de actuaciones alegóricas, arquitectura efímera y bailes por doquier; y el drama simulado que organiza Basilio para casarse ante todos con Quiteria y burlar a Camacho, actuando dentro de ese marco que son las bodas y su escenario idílico y lujoso. Otro episodio relevante es el del retablo de Maese Pedro, en el que atendemos a toda una historia dramatizada en el cuerpo de unas marionetas que nos hacen ver y oír la historia de don Gaiferos (II, XXVI) [8].

Al fin, el soporte último de la ficción en el *Quijote* son los propios personajes, en una actuación consciente en muchos casos de serlo. A través de este aspecto de la dramatización vital -que como a personajes de una comedia caracteriza la relación constantemente dialogada de Quijote y Sancho en toda la novela-, se nos invita a pensar en la fuerte interacción que provocan estas actuaciones en todos los personajes. Vamos a ver que, en sus mismas personas y con sus disfraces, soportan la narración misma del *Quijote* porque ejercen de lectores de la historia en que son protagonistas, y desean formar parte de esta historia, como lo demuestra primero el reiterado interés del cura y el barbero, después de Sansón Carrasco y los duques, por interceptar y controlar los pasos quijotescos de don Alonso.

Veamos algunos ejemplos de estas interacciones. En la venta, el retablo de marionetas de Maese Pedro es vapuleado por don Quijote al querer éste integrarse como participante de la acción, como un actor o marioneta más de la trama. La lectura de la historia dramatizada a la que asiste como espectador no le satisface como lector vidente y oyente, y don Quijote decide intervenir actuando en ella. Esta actitud de interacción mediante la actuación -inmerso en un papel activo como espectador- no sólo es exclusiva de nuestro caballero andante, ya que en ese caso la novela hubiese terminado en su primera salida, debido a la falta de reacciones de quienes encontrara a su paso. Por eso, si bien don Quijote responde a los estímulos que recibe, asumiendo un papel para intervenir ante lo que ve, no es el único. El caso del mencionado Basilio es también elocuente, ya que se inmiscuye en la boda de Camacho y, haciendo el papel de amante desesperado, finge suicidarse, no sin antes de morir fingidamente, lograr el matrimonio compasivo de Quiteria, con el permiso de Camacho, que espera casarse con la viuda instantes después. Basilio interviene actuando en una trama que desea alterar, porque la lectura de los hechos no le convence. Así, el carácter *performativo* de los personajes, actuando e interviniendo a través de representaciones o disfraces, produce una interacción que quiere determinar cómo ha de continuarse la novela, peleando el gusto de quien interviene en aras de un mejor resultado narrativo (Basilio busca salvar su amor, los duques buscan máxima

diversión, don Quijote la aventura). Hay, pues, lectores-espectadores inconformistas dispuestos a actuar y una lucha de criterios sobre lo que puede ser o no la aventura narrativa de don Quijote. Si bien al principio de la novela, el vizcaíno quizá sea uno de los pocos personajes que genuinamente toma en serio a don Quijote y se enfrenta a él como éste desea, de caballero a caballero en lucha a cuerpo por el honor de una dama, asumiendo perfectamente la ficción de comportarse como caballero ante otro que dice serlo, y con ello se cumple una hazaña para don Quijote, más tarde, será el juego y la pantomima colectiva los que intenten atraer al Quijote hacia su casa y desencantarlo de seguir con nuevas aventuras, con toda la parafernalia carnavalesca de la princesa Micomicona. Esta no es más que otra reacción crítica ante la propia actuación de don Quijote como exponente dramático -en cuerpo y alma- de la ficción caballeresca. Y digo crítica porque desde este momento ya descubrimos -o nos descubre Cervantes- que los personajes de su ficción van a ser los protagonistas generadores de la creación y desarrollo de la trama de la novela, como si el autor ya no tuviese un control sobre ellos y se limitase a narrar una historia sucedida, como así lo pretende a través de Benengeli. Esto se aprecia perfectamente en toda la segunda parte de la novela, que genera desde el inicio toda una serie de opiniones variadas sobre aquello que don Quijote hizo mejor o peor según el libro impreso de sus andanzas (*Quijote* II, III). Estas opiniones sobre don Quijote como personaje de un libro, que quedan resumidas en los diálogos con el bachiller Sansón Carrasco, y luego aparecen aquí y allá según don Quijote va conociendo a nuevos personajes en su camino, modifican y determinan la actitud de numerosos personajes hacia él, atando al propio don Quijote su actuación futura. El propio Cervantes modifica la propia trama por cercanas razones extratextuales, cuando se descubre al impostor Quijote de Avellaneda, lo incluye en la ficción, y como resultado manda al Quijote a Barcelona, y finalmente, lo mata. Nos encontramos que la ficción misma se alimenta y construye ya desde las lecturas que los personajes tienen sobre el personaje mismo y la fama que éste ha adquirido, produciendo una relación interactiva entre personaje, lector y evolución de la trama. Es más, la figura del lector se convierte en una más de la novela -como el propio Avellaneda-, y queda integrada en ésta con un papel tan fundamental que sin él no parece que pudiera haber, por ejemplo, un segundo Quijote. Así, Cervantes parece buscar una literatura en la que lector y lectura son indispensables e interaccionan conjuntamente para formar parte de una misma realidad que es la existencia de la novela.

El proceso, desde esta perspectiva interactiva, podría resumirse así: para empezar, y en primer lugar, Alonso Quijano es, con su actuación quijotesca, el primero y motor inicial de los lectores. De la realidad con que se encuentra, adapta de ella lo que mejor puede aplicar a los episodios que resuenan en su cabeza, y decide que un rebaño es un ejército o los molinos son gigantes, y actúa conforme al modelo. Leer la realidad de este modo le permite actuar fantásticamente en la formación de su propia historia y elegir un camino plausible para su aventuras andantes. Como un lector hipertextual de hoy, don Quijote va seleccionando su recorrido a través de un conjunto de situaciones textuales que evoca y luego liga entre sí, como si de una aventura hipertextual se tratara, pues viaja de escena en escena, como nosotros a través del uso de los enlaces que nos llevan de aventura de un lugar o texto a otro, sin saber del todo muy bien cómo será el próximo en aparecer en la pantalla, y las implicaciones finales de tanta aventura virtual [9]. En segundo lugar, esta lectura de la realidad hecha actuación quijotesca y su adecuación a la historia narrada y al personaje es la que los lectores -sus vecinos- van a juzgar después, ya que el filtro de Benengeli historiador no añade más que una perspectiva -la académica del decoro de la historia frente a la de ficción- a esta crítica del público lector.

Por lo tanto, los personajes van a ser los críticos de la ficción que supone la historia de don Quijote, que al salir constituida como libro impreso en la segunda parte, queda en evidencia ante todos y expuesta al público. En tercer lugar, y encabezada por el bachiller y los duques, se dispone de toda una máquina

dramatizada -digna de toda una realidad virtual- para organizar la ínsula de Barataria y las demás bromas del castillo, creando todo un guión de cómo les gustaría ver a don Quijote en tal o cuál ocasión y preguntarse cómo va a reaccionar para regocijo de todos los presentes. Con esto, no sólo tenemos aquí lo que se denomina por la teoría literaria contemporánea un lector activo, sino que contamos con lo que su heredera, la teoría del relato hipertextual, denomina escrilector [10]. El escrilector, con su lectura del texto, con su interacción al proporcionar una determinada navegación en la lectura, está rediseñando la narración misma. Está actuando *-performando-* sobre ella.

Este conjunto de lectores críticos y de escritores en el *Quijote* forman finalmente toda una colectividad, toda una red dispuesta a compartir la aventura quijotesca, en la que cada uno asume un papel y éste es disfrutado y compartido por todos. Así, la aventura con el vizcaíno es recordada por sus lectores en la segunda parte, que a su vez son ya protagonistas y espectadores de otras divertidas aventuras. La lectura se comparte y se recrea con el grupo, se forma parte de esa lectura, exactamente a modo de una red social, idea muy desarrollada en el mundo digital de hoy. Posiblemente, el futuro de la novela en la era digital va a pasar también por esa crítica performativa en comunidad que permiten ya las redes sociales digitales y la llamada web 2.0., mediante las cuales se conectan textos, ideas, lectores, en inmediata y fascinante interactividad.

Si regresamos al inicio de estas notas, a la disolución del soporte libro en aras de una memoria virtual -la de don Alonso- que desencadena toda una actuación literaria de carácter multimedia, debemos reconsiderar que los muy aclamados y jocosos poemas inmediatos al prólogo muestran una vez más la vocación de la disolución del libro áureo como estructura físico-formal en favor del concepto de ficción, que diluye las fronteras de su propio soporte. Sin duda, la estructura del libro áureo pide que los poemas no provengan del mundo de la ficción, sino al del autor externo a ella, que en todo caso la concibe [11]. Pero como un sonoro y contradictorio homenaje a su soporte unitario, esos poemas van dirigidos al “libro” *don Quijote de la Mancha* y los protagonizan personajes literarios alabándose entre sí. Con ello, Cervantes crea desde su nivel de autor una crítica performativa, usando propios y ajenos personajes de ficción para anular la ya estatuida estructura del libro áureo, y con ello disolver la eficacia del soporte como marco de la ficción que contiene.

Físicamente, el *Quijote* es un libro-marco donde se inserta, gracias a la versatilidad del lenguaje, una pluralidad multimedia de transmisión literaria, que en el fondo - como denotan los poemas laudatorios- supera al soporte libresco que la contiene y nos invita a olvidar la naturaleza y leyes que rigen el formato físico y estructural de un libro para centrarnos en la ficción contenida en él en cuanto se relaciona con nosotros. Nos invita a olvidar que estamos ante un libro físico y pretende que escuchemos historias orales, o veamos el retablo de Maese Pedro, y sobre todo que actuemos como escritores.

Y este es el punto desde el que podemos leer hoy también el *Quijote*. El mundo multimedia, conectado en sus redes de información y con la alta capacidad de interacción que contiene el universo digital nos permite enlazar con todo lo anteriormente sugerido: la interpretación y adaptación multimedia de nuestros clásicos a la hora de transferirlos al medio digital, la inclusión del lector más activamente a la hora de realizar la navegación por la lectura, o la posibilidad de responder críticamente ante la lectura dentro de una red social, incluso de que como lectores respondamos con un disfraz digital performativo que nos permita responder, continuar o corregir la historia donde no nos gustó o convenció.

El libro es un soporte, y como preciso -y precioso- objeto tecnológico determina y liga en cierta medida la creación impresa en él. Pero un soporte no es su contenido, y por esto se define más como un medio transmisor de información y cultura que como

la información y cultura misma que transmite. El libro es el soporte tecnológico de la literatura hoy, pero no es la literatura misma. Esto es lo que nos va a permitir saltar a nuevas formas de digitalización de toda una cultura ligada a lo impreso, que debe despegarse y transformarse en una aventura quijotesca sin precedentes entre los ejércitos de páginas web y los gigantes de la realidad virtual.

Cervantes jugó hasta el límite con el soporte de que disponía, a favor de la ficción misma. Por ello, y ante la cuestión actual de la digitalización de la cultura, el *Quijote* puede ayudarnos a diseñar un modelo asumiendo que, si el libro -transmisor de toda una cultura- fue capaz de reflejar toda la variedad de canales de transmisión, el medio digital -con su virtualidad multimediática- contiene en sí todas esas tecnologías más una elevada capacidad de interacción: esta combinación debería permitirnos actualizar la radiante textualidad [12] de las ficciones clásicas, un tanto condenadas aún a transmitirse en meras copias digitales del libro, quizás para no perder una inevitable presencia en la nueva era. Y se debe ir más allá. Es necesario, en algún momento, buscar el grado y capacidad multimedia de las ficciones para transformarlas y digitalizarlas, para adecuarlas al nuevo medio y su soporte virtual-digital [13]. También es necesario reorganizar la interactividad lectora con el texto para adecuarlo a la nueva *dispositio* digital [14]. Digitalizar no debería ser una mera transcripción, como no lo fue la transferencia del rollo al códice [15].

Nuestro Alonso Quijano libresco se transformó a sí mismo en don Quijote transfiriendo el soporte de las ficciones silenciosas y estáticas en su biblioteca a la virtualidad de su memoria, lo que le permitió salir a la ficción, actuar con ella en una *performance* literaria que encuentra en su camino otras desde lo oral, lo audiovisual y lo dramático. Estos encuentros, al interactuar, provocan una marea viva de reacciones críticas entre los personajes protagonistas que acaba conformando una comunidad lectora, crítica y escritora al mismo tiempo de esas *performances*, participando de ellas como un componente más de la ficción; es más, un componente de vital importancia para que nuestro protagonista encuentre su historia y se forme la novela. Podemos pues, con Alonso Quijano, transformar el texto impreso haciéndolo actuar (en una *performance* multimedia e interactiva) que lo despierte a una dimensión digital, la cual nos permitirá reescribir dicho texto, releerlo, sin negarlo y sin perderlo, sumándolo a una comunidad digital global que ya existe para que lo comparta, lo reescriba, lo relea, lo repense, lo responda, lo amplíe, en común labor escritora [16].

Por lo tanto, si el *Quijote*, catalogada como primera gran novela moderna, considera todos estos elementos en su propia constitución ficcional, podemos decir que el *Quijote* mismo nos abre el paso de la novela -no ya de la futura, sino del mismo *Quijote* y toda su cultura impresa- en el mundo digital.

Notas

[1] Este y otros biblioclasmos, unidos a una reflexión sobre el futuro del libro como objeto transmisor de la cultura, pueden apreciarse en el magnífico libro de Rodríguez de la Flor.

[2] Esta expresión la acuña Aurora Egido en su capítulo dedicado a la memoria en el *Quijote*.

[3] “Llevábase la maleta y los libros el ventero, mas el cura le dijo: -esperad, que quiero ver qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos. /

sacólos el huésped y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande quedecía: *Novela del curioso impertinente.*” (*Quijote I, XXXII*)

- [4] Como el billete que Luscinda envía a Cardenio, y que éste recupera luego mediante la memoria (*Quijote I, XXVI*) o los papeles moriscos que aparecen en la historia del cautivo (*I, XL*).
- [5] La memoria se convierte así en un soporte necesario y vital para la transmisión de historias, y como veremos, desde la lectura o interpretación de éstas se dará la interacción entre los personajes y el desarrollo de la trama. Para la importancia de la memoria en el *Quijote*, véase el artículo de Egido.
- [6] La retórica, cuyo fin era convencer mediante discursos, daba gran importancia a la memorización de cualquier discurso, lo cual creó desde la época clásica una serie de técnicas dedicadas a esta memorización mediante la construcción de imágenes. Puede consultarse el interesante libro de Yates para conocer esta evolución y su aspecto esotérico en el Renacimiento.
- [7] La historia del cautivo se introduce de la siguiente manera, llamando a escuchar a su público: “-Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero, a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curiosos y pensado artificio suelen componerse. Con esto que dije, hizo que todos se acomodasen y le prestasen un grande silencio; y él, viendo que ya callaban y esperaban lo que decir quisiese, con voz agradable y reposada, comenzó a decir de esta manera:” (*Quijote I, XXXVIII*)
- [8] “Callaron todos, tirios y troyanos; quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompets, y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho, y dijo:” (*Quijote II, XXVI*)
- [9] De hecho, elegir entre diversos enlaces que prometen el desarrollo de la imagen conceptual que contienen se parece mucho a la actividad quijotesca, que enlaza sus aventuras a través de ganchos icónicos condensados como la visión de unos molinos, o de los rebaños, tras cuya imagen proyecta adelantadamente una aventura posible que desarrollar. Y así, enlaza una con otra aventura, dando andadura a su narración. Según Pajares Tosca, los enlaces hipertextuales tiene un carácter especial: “el contraste entre lo que uno imagina previamente y lo que uno encuentra puede ser satisfactorio porque es lo que se esperaba (¡o porque no lo es!), pero no debería dejar nunca con la sensación al lector de que los dos espacios de texto no tienen nada que ver el uno con el otro. Los enlaces son herramientas semánticas que poseen un significado propio, pero también sugieren otro: un desarrollo del sentido del texto que tenemos que imaginar antes de verlo. Los enlaces nos obligan a pensar asociativamente y a anticipar significados” (2004: 101). Don Quijote asocia y anticipa imaginativamente cada situación que encuentra, en un curioso trabajo hipertextual.
- [10] Alejandro Rodríguez Ruiz, en su estudio online del relato digital, lo define así: “Con la cibercultura el lugar de la obra se dispersa. Los roles se reconfiguran y ya no se puede hablar de un escritor y de un lector como entidades separadas, sino de un escribitor, alguien que despliega una inteligencia colectiva y produce sus propios textos en forma casi simultánea con su recepción.”

- [11] Normalmente en la época los poemas son dirigidos por otros poetas que reconocen la labor del escritor del libro. En el caso de Cervantes son los propios personajes del *Quijote*, u otros personajes literarios de fama universal, quienes alaban a Sancho, al Quijote, a Dulcinea, a Rocinante o al rucio. Esto resquebraja la unidad estructural del libro áureo, al sobrepasar en él la frontera de lo real a través de lo ficticio.
- [12] Esta radiante textualidad, defendida por McGann en su libro, se concibe, tras las huellas de Ezra Pound, sobre la base de que “text are language visible, auditional, and intellectual (gesture and [type]script, voice and instrumentation, syntax and usage)” (2004: 58).
- [13] Moreno Hernández recuerda cómo el libro impreso ha ido petrificando algunas características multimedia de la literatura a lo largo de los Siglos de Oro (1998: 44). Por su parte, e intentando recuperar ideas para una rehabilitación de dichas características, Vouillamoz expone algunas técnicas de software para llevar a cabo ciertos elementos literarios de carácter multimedia (2000: 104-110). También señala que “la multimedia hace posible el ensamblaje de canales de comunicación alternativos a la palabra escrita, permitiendo introducir cualquier tipo de media junto al texto y ofreciendo así una configuración audiovisual de la obra: lo que implica la necesidad de unos planteamientos en los que imagen y sonido se conciban como elementos constituyentes del producto” (2000: 132).
- [14] Vouillamoz habla ya en su estudio de una nueva morfología del discurso (2000: 132-138). “Puede, pues, hablarse de una retórica hipermedia que configura otra morfología del discurso: la integración de recursos multimediáticos, la posibilidad de una discursividad no lineal y la necesidad de un interfaz que mediatice la comunicación entre sistema y usuario aportan nuevos elementos para la creación y la lectura” (2000: 138). El interfaz permite ese acceso interactivo al texto, cuya reorganización no lineal de carácter multimedia es el reto que debemos enfrentar. Deconstruir el texto clásico -en su retórica lineal, su multimedialidad potencial y su interactividad libresco- se impone como tarea para su futura reconstrucción digital.
- [15] Unos breves ejemplos sobre la evolución del códice, contextualizados además en la polémica de la ruptura o continuidad que puede suponer el hipertexto y la no linealidad digital en general, pueden encontrarse en Santos Unamuno, quien además detalla cómo estos cambios tienen ciertas conexiones con la actual hipertextualidad (2003: 85-87).
- [16] De una manera muy adecuada a la tecnología actual, se edita actualmente *El quadern gris* de Josep Pla (

Referencias citadas

Egido, Aurora. “La memoria y el Quijote”, *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*, Barcelona, PPU, 1994, 93-135.

McGann, Jerome (2004): *Radiant Textuality. Literature After the World Wide Web*, New York, Palgrave.

Moreno Hernández, Carlos (1998): *Literatura e Hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, UNED.

Pajares Tosca, Susana (2004): *Literatura digital. El paradigma hipertextual*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1997): *Biblioclismo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro: *El relato digital. La esrilectura*, edición online, http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/

Santos Unamuno, Enrique. “En torno a una posible tradición de escritura no secuencial”, María José Vega, ed. *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, 73-104.

Vouillamoz, Núria (2000): *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona, Paidós, 2000.

Yates, Frances A (2005): *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

Yellowlees Douglas, J. (2000): *The end of books--or books without end?: reading interactive narratives*, Ann Arbor, U of Michigan P.

© Álvaro Llosa Sanz 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

