

PROBLEMAS DE LA ERA DIGITAL: LA REVOLUCIÓN INAPREHENSIBLE DEL HIPERTEXTO

DIGITAL AGE ISSUES: THE UNTHEORIZED REVOLUTION OF HYPERTEXT

Paulo Daniel CAMODECA

Universidad de Valladolid

paulodaniel.camodeca@alumnos.uva.es

Resumen: El presente trabajo procura resumir y revisar someramente algunas de las revoluciones técnicas que cautivaron y abrumaron a filósofos y teóricos de la historia occidental a fin de ubicar la magnitud de la revolución digital de nuestros días. El hipertexto es un concepto clave para este propósito y en este trabajo se exploran algunas de sus definiciones, sus posibles usos, algunas de las líneas teóricas que lo han empleado y su situación actual. Son notadas algunas teorías que intentaron definir la hipertextualidad como transtextualidad sin recurrir a referencias electrónicas para comprobar algunas de las insuficiencias teóricas que aún afectan a este concepto. Se expone, finalmente, algunos de los problemas a nivel estructural en la narrativa respecto de la técnica.

Palabras clave: Revolución digital, técnica, hipertexto, hipertextualidad, secuencialidad y no-secuencialidad, hipermedios, hiperficción, interacción

Abstract: This article attempts to revise and briefly synthesize some of the technical revolutions which dazzled and overwhelmed philosophers and theorists throughout the western history in order to measure the size of the digital revolution in our days. Hypertext is a core concept to this purpose and its definitions, usages and some theoretical streams are explored as well as its current situation. Some of the streams which tried to define hypertextuality as a way of transtextuality without relating to electronic devices are also appointed so that some of the shortcomings affecting this concept come to light. Finally, some of the narrative structural problems regarding technological issues are also shown.

Keywords: digital revolution, technique, hypertext, hypertextuality, linear and non-linear, hypermedia, hyperfiction.

Eso es lo que tiene de temible la escritura, Fedro, y es algo semejante, en verdad, a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como seres vivos, pero si se les pregunta algo, callan muy solemnemente. Lo mismo sucede con los escritos: creerías que hablan como si estuvieran pensando algo, pero si quieres aprender y les preguntas algo acerca de lo que dicen, dan a entender siempre una sola y misma cosa. Y una vez que ha sido escrito, el discurso (*lógos*) rueda por todas partes, lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a quienes no les concierne para nada, y no sabe reconocer a quiénes debe dirigirse y a quiénes no. Y cuando se lo trata en forma destemplada y se lo reprueba injustamente, necesita siempre del padre que lo defienda pues él por sí solo no es capaz de defenderse ni de socorrerse a sí mismo.

(Platón, 2010: Fedro 275e1-10)

El miedo platónico de este fragmento a la escritura (a la logografía o γραφή) representa, ante todo, un conflicto con la técnica. La proliferación de la escritura, del discurso escrito, supone una naturaleza y un funcionamiento completamente diferentes del que Sócrates (Platón) da cuenta¹. Al texto no se le puede preguntar y habla silenciosamente en ausencia del orador, se descontextualiza, se lee en otro tiempo y lugar, corre el riesgo de ser malinterpretado y, a diferencia de la oralidad, su autor no raramente estará ahí para defenderlo. Incalculable es, a este respecto, el caudal de ríos de tinta que se han escrito sobre el detrimento de la escritura en los textos platónicos debido a Jacques Derrida. Menos incorrecto sería decir que la producción de textos sobre los comentarios del filósofo argelino es inmensurable. Sin embargo, no nos ocuparemos aquí de una lectura de la represión de la escritura respecto al habla y la oralidad, sino, y como ya mencionáramos, sobre la técnica. Y es que hoy, 2300 años después de Platón, nunca dejamos de estar atrapados en este conflicto entre los medios técnico de transmisión cultural y sus agentes que se erige con más fuerza, a nuestro parecer, que nunca.

Nuestra pregunta sobre la técnica, aunque relevante, no es novedosa, ni inusitada. Nuestro trabajo se propone repasar el lugar de la teoría del hipertexto y los nuevos medios, la academia y la técnica, la literatura y la tecnología. Hemos aceptado silenciosamente, desde un punto de vista teórico, los textos en pantallas de rayos catódicos y leds, la coexistencia de códigos literarios junto a los informáticos y viceversa, la literatura digital en libros electrónicos y, por supuesto, la lectura hipertextual. Deseamos, sin embargo, plantearlo menos como un estado de la cuestión que como un repaso histórico entre la técnica y la literatura. La pregunta que abre el debate es el papel del papel hoy en día: ¿cómo leemos la literatura hoy en los nuevos medios? ¿Existe un cambio paradigmático/epistemológico en la lectura del texto en una pantalla?

Esta serie de cambios en el paradigma de la literatura, y no es el único ámbito al que afectan evidentemente, han ocurrido sin cesar durante toda la historia. Ocurrió en el Siglo de Oro español: la

¹ Según A. Poratti: “Se refiere en primer lugar a la escritura como *tecnología* y sus efectos: debilitamiento de la memoria, olvido, falsa sabiduría y presunción. La primera consecuencia es la insuficiencia de la escritura para transmitir una *tékhnē*. Con respecto a los conocimientos *técnicos*, solo sirve como recordatorio de lo que ya se sabe” (2010, p. 434).

aparición de la imprenta y el nuevo modo de circulación de la literatura (lo que nosotros, al menos, llamamos literatura) otorgó un estatus a escritores y literatos que no había existido hasta entonces e inició el camino hacia la profesionalización de la actividad literaria. Sin embargo, la literatura aún estaba muy vinculada a la oralidad. Una revolución en el modo de lectura sucedería, valga la redundancia, a la revolución industrial y el nuevo modo de producción mecanizado para la impresión de libros. El mismo Nietzsche se quejaba en la segunda mitad del siglo XIX dando cuenta de uno de los grandes cambios en el modo de lectura “silencioso” acarreado por la masificación del libro:

El alemán no lee en voz alta, no lee para el oído, sino simplemente con los ojos: al leer ha encerrado su oído en el cajón. El hombre antiguo, cuando leía -esto ocurría bastante raramente- lo que hacía era recitarse algo a sí mismo, y desde luego, en voz alta; la gente se admiraba cuando alguien leía en voz baja, preguntándose a escondidas por las razones de ello (Nietzsche, 1982, p. 202).

Lo que Nietzsche no supo ver fue la fuente de la radicalización de estas alteraciones que se suscitaban en torno a la literatura. Marshall McLuhan, uno de los primeros en señalar, al menos teóricamente, la importancia del soporte y medio del mensaje en relación con la información e interpretación del mismo, aludía a Mallarmé como un visionario de su propia teoría en la poesía. Mallarmé, según McLuhan, supo ver lo que la proliferación de la prensa supuso, en este caso, para la lírica y, a diferencia de sus contemporáneos, no lo hizo en un tono profético o alarmista:

The almost super-human range of awareness of the press now awaits only the full analogical sense of exact orchestration to perfect its present juxtaposition of items and themes. (...) Mallarmé sees this impersonal art of juxtaposition as revolutionary and democratic also in the sense that it enables each reader to be an artist: «Reading becomes a solitary, tacit concert given to itself by the mind which recaptures significance from the least sonorities» (McLuhan, 1954, p. 49,50)².

Aunque Mallarmé siempre relacionó la música y la poesía, y, a diferencia de Walter Pater, afirmaba la superioridad de la última sobre la primera, prestó atención a los cambios que ocurrían a la literatura con la aparición de la prensa. Observó, como subraya McLuhan, que la poesía estaba dejando de recitarse y comenzaba a leerse. Sin embargo, si la multiplicación y mecanización del libro y la prensa alteraron los cánones de forma, estilo y recepción de la literatura, estos pasaron casi de forma desapercibida entre literatos y teóricos. Fue Walter Benjamin quien se percató y teorizó sobre ambos acontecimientos: mecanización y prensa. Para el primer caso, baste recordar *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.

Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita en la época de la reproductibilidad técnica del arte es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones pone, en lugar de su apareamiento único, su apareamiento masivo. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular, actualiza lo reproducido (Benjamin, 2017, p. 54).

² El rango quasi-suprahumano de percepción de la prensa aguarda ahora el sentido analógico completo de la orquestación para perfeccionar su actual yuxtaposición de ítems y temas. Mallarmé ve este arte impersonal de yuxtaposición como algo revolucionario y democrático, también en el sentido de que permite a cada lector volverse un artista: «Leer se vuelve un concierto taciturno y solitario dado a uno mismo por la mente que recaptura el sentido de las sonoridades menos valoradas» (esta y las siguientes traducciones del inglés son mías).

El ensayista de la Escuela de Frankfurt propone un cambio en la percepción de las obras de arte, consecuencia de las alteraciones en los medios de producción. La posibilidad de reproducir millones de copias de un mismo objeto anulando cualquier identidad auténtica (o su autenticidad) aleja a la obra de arte de su singularidad y unicidad. Sin embargo, lo que nos ocupa aquí es el aserto sobre el cambio en la percepción que causa esta nueva era que vive y teoriza Benjamin. Por un lado, un cambio que opera en nuestra percepción³ y, por otro, en el sistema global del arte. La complejidad de este ensayo ha dado luz a un sinnúmero de trabajos, evidentemente no homogéneos en sus tesis, con el fin de desentrañar la propuesta del investigador alemán. Para resumir la alteración en el sistema global del arte, baste con señalar el siguiente fragmento sencillo, pero no por ello menos complejo y rico:

Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la pregunta acerca de si la fotografía era un arte o no -sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía- (Benjamin, 2017, p. 73).

Es esta la pregunta que orienta nuestro trabajo y en la cual ahondaremos más adelante. No se trata de interrogarnos acerca del objeto sino, más enfáticamente, sobre el paradigma que otorga al mismo una determinada categoría o estatus. El otro aspecto fundamental cuya irremediable alteración observó Walter Benjamin, producto de esta era de industrialización y mecanización masiva, ocurrió en el mundo de las letras y, más concretamente, en la narrativa⁴. La causa, al igual que ya observara Mallarmé, fue la aparición de la prensa y, de modo más abarcador y abstracto, la formalización y concretización de la información en la misma. En su famoso ensayo sobre Leskov, y a este respecto, Benjamin afirmaba lo siguiente:

Por otra parte, advertimos que con el consolidado dominio de la burguesía, a cuyos más importantes instrumentos pertenece la prensa en el capitalismo avanzado, entra en escena una forma de comunicación que, por remoto que sea su origen, jamás había influenciado a la forma épica de manera determinante. Pero ahora sí lo hace. Y se hace evidente que se enfrenta a la narración de modo no menos ajeno, pero mucho más amenazante que la novela, llevando además a ésta, por su parte, a una crisis. Esta nueva forma de la comunicación es la información (Benjamin, 2008, p. 66).

Lo que Benjamin estaba observando era un cambio profundo en la narrativa contemporánea. Algunos autores han querido ver en este ensayo una oposición narración/información, pero el pensador alemán recuerda en varias ocasiones que la épica medieval era un medio y el portador de la información. Lo que nos interesa rescatar aquí es el cambio observado, analizado y plasmado en un trabajo teórico a cuenta de las revoluciones técnicas: en este caso la masificación de un género discursivo que marca una especie de nuevo grado cero de la escritura (o narrativa). Si este texto fuera un *hipertexto*, el sintagma “grado cero de la escritura” nos llevaría a una obra de Roland Barthes a quien no aludo gratuitamente.

³ “Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial” (Benjamin, 2017: 56).

⁴ Nótese que no nos referimos aquí al modo de circulación de la literatura y su relación con el mercado y la literatura como mercancía, nos referimos específicamente a la narrativa: sus códigos, temas, cronotopos, modalidades textuales, etc. Para más información de la relación entre literatura y desarrollo del mercado véase M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1990, 8ª ed., 2ª reimpr., p. 1-12

Entre 1970 y 1973 Roland Barthes publica sus famosos análisis textuales: *S/Z* y “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe” respectivamente. En estos trabajos, el crítico francés, se proponía sentar las bases del análisis textual “post”-estructuralista⁵. A este propósito, los textos de Balzac y Poe fueron divididos en *lexias* con el siguiente criterio:

Dividiremos el texto que propongo para nuestro estudio en segmentos continuos y en general muy cortos (una oración, un fragmento de oración, a lo sumo un grupo de tres o cuatro oraciones); numeraremos estos fragmentos a partir de 1 (en una docena de páginas hay 150 segmentos). Estos segmentos son unidades de lectura, por lo cual he propuestos llamarlos «*lexias*». Una *lexia* es evidentemente un significante textual; pero como nuestro objetivo no es aquí observar significantes (nuestro trabajo no es estilístico), sino sentidos, la segmentación ha estado fundamentada teóricamente (al situarnos en el *discurso* y no en la *lengua* no podemos esperar una homología fácil de percibir entre el significante y el significado; no sabemos cómo el uno corresponde al otro, y por consiguiente tenemos que aceptar descomponer el significante sin ser guiados por la segmentación subyacente del significado). En resumen; la fragmentación del texto narrativo en *lexias* es puramente empírica, dictada por una preocupación por la comodidad: la *lexia* es un producto arbitrario, simplemente un segmento en cuyo interior se observa el reparto de los sentidos; es lo que los cirujanos llaman un campo operatorio; la *lexia* útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el *volumen* del trozo de texto) (Barthes, 1990, p. 325).

Este peculiar proyecto metodológico de análisis del texto, o del discurso como señala Barthes, no obtuvo una gran recepción por parte de la crítica europea. Recordemos que estamos en la década en que la obra de Bajtín ha sido traducida y repercute notablemente en la teoría del viejo continente. Julia Kristeva publica su trabajo sobre la intertextualidad como una evolución del *dialogismo* bajtiniano de-socializado en 1969 (*Rayuela* se había publicado en 1963). Dicho concepto analiza los textos literarios en forma de “enlaces” textuales en los que el texto vuelve a su sentido más etimológico: un “tejido” hilado entre varios textos. ¿Cómo se relaciona esto con un cambio relativamente revolucionario en la técnica? No se relaciona de manera directa, precisamente, hasta la llegada del ordenador, momento en que la *hipertextualidad*⁶ comienza a captar la atención de los críticos. Aquello que Barthes definió al comienzo de su análisis es lo que más vincula a las *lexias* con la hipertextualidad:

El relato está inmediatamente subsumido (por lo menos cuando se presta a ello) bajo la noción de «texto», proceso de significaciones en operación, en una palabra, *significancia* (volveremos sobre este término) que se observa no como un producto terminado, clausurado, sino como una producción en plena elaboración, «ramificación», sobre otros textos, otros códigos (es la intertextualidad), articulada de esta manera sobre la sociedad, la Historia, no siguiendo caminos deterministas sino citacionales (Barthes, 1990, p. 323, 324).

Nos acercamos a una de las herramientas clave, o al menos discutida, con la que se pretende trabajar y dar cuenta de otro “ritual” de lectoescritura en el campo literario suscitado por el ordenador: la hipertextualidad. Nótese que se trata menos de una terminología de trabajo que de una frase contundente. El dispositivo, el ordenador, la pantalla de fósforo, el libro electrónico, etc. no ofrecen

⁵ Barthes se encargó de señalar en varios prólogos, artículos y entrevistas que su análisis superaba al estructuralista. Sin embargo, su modalidad analítica, como veremos a continuación, no dejó de ser una división en unidades y funciones del tipo estructural.

⁶ No trabajaremos aquí con el concepto de hipertextualidad de Gerard Genette sino con la línea crítica americana como veremos más adelante.

ninguna taxonomía teórica *per se* capaz de explicar los fenómenos que inciden directa o indirectamente sobre la literatura como la entendemos hoy en día. Es necesario, para ello, encontrar una teoría que pueda explicar los cambios y permanencias del texto en función de la técnica. De hecho, nuestra era telemática y cibernética solamente ha contribuido a confundir el término desde la nominación informática. Ciertamente es que en su uso como “salto de página”⁷ encierra parte de la definición que la teoría ha adoptado y, en la teoría de corte americano, las lexias barthesianas se relacionaron con la hipertextualidad:

One form of this writing with the text of another appears in Stuart Moulthrop’s hypertext adaptation of Jorge Luis Borges’s “Garden of Forking Paths”, in which he not only divides the printed text into discrete lexias but also, as a form of hyper-criticism or post-criticism, adds his own lexias as well. Another instance appears when hypertext authors work in two or more modes and genres that in the world of print would seem entirely different. Observing the hypertext work of students -some instances of which they have integrated into the expanded Storyspace version of *Hypertext* called *The Hypertext and Literary Theory Web* and others of which they create as separate webs- I have noticed that such a collage of modes and genres seems almost inevitable. Given an open-ended assignment involving any sort of writing on, with, or against Barthes’s *S/Z*, a significant proportion of student authors chose to use hypertext as a laboratory for theory by attempting to apply Barthesian codes to a variety of works, including Alice books, Borges’s “Borges and I” and “The Book of Sand”, and X-Clan’s rap “Grand Verbalizer, What Time Is It?”. One of the most interesting of these projects, Adam Wenger’s *Adam’s Bookstore*, took the form of a web that interweaves hypertext fiction in the manner of Borges with analytical lexias in the manner of Barthes (Landow, 1994, p. 38)⁸.

Las lexias en la crítica americana, como ilustra el citado fragmento, han tenido cierta productividad para muchos teóricos en la teoría del hipertexto. Debemos insistir en la disociabilidad entre hipertexto e *hipermedia*⁹. El primero es una forma de transtextualidad, una de las múltiples realizaciones de esta y no depende de ninguna manera del segundo. La hipermedia es la posibilidad de la realización del hipertexto en soportes electrónicos o digitales. Esta división, aunque parece evidente, no ha pasado inadvertida ante la crítica, pero ha contribuido a ensombrecer la importancia de la revolución técnica en la literatura y sus consecuencias teóricas¹⁰. Antes de indagar en el alcance y

⁷ Me refiero aquí a al protocolo de comunicación (en inglés *Hypertext Protocol*, más conocido por su siglación para navegar por la web: http) y a los “enlaces” e “hipervínculos” del lenguaje de navegación.

⁸ “Una forma de escritura con el texto de otro aparece en la adaptación hipertextual de «El jardín de los senderos que se bifurcan» de Borges hecha por Stuart Moulthrop, en la que no solamente divide el texto impreso en lexias discretas, sino que también, como una manera de hipercrítica o postcrítica, añade sus propias lexias. Otro ejemplo aparece en las obras de autores hipertextuales en dos o más modalidades y géneros que en el mundo de la imprenta parecerían completamente diferentes. Observando el trabajo hipertextual de estudiantes -algunos ejemplos de los cuales se han integrado en la versión extendida *Storyspace* de *Hypertext* llamada «La web hipertexto y teoría literaria» y otros de los cuales crean en webs separadas- he notado que dicho collage de modalidades y géneros parece casi inevitable. Asignado un determinado trabajo de final abierto que involucre cualquier tipo de escritura, a favor o en contra del *S/Z* de Barthes, una proporción significativa de autores estudiantes eligió usar el hipertexto como un laboratorio para la teoría al intentar aplicar los códigos barthesianos a una variedad de trabajos, incluyendo los libros de Alicia, *Borges y yo* y *El libro de arena* de Borges y el rap «El gran verbalizador, ¿qué hora es?» de X-Clan. Uno de los proyectos más interesantes fue «Adam’s Bookstore» (la librería de Adam) de Adam Wenger que tomó la forma de una web que entrelaza la ficción hipertextual a la manera de Borges con lexias analíticas a la manera de Barthes”.

⁹ Permítaseme el uso del anglicismo.

¹⁰ Me refiero aquí incluso a cuestiones metodológicas básicas. Para ilustrarlo de un modo más sencillo empleo la siguiente cita de Espen J. Aarseth de quien tomaré varias propuestas teóricas: “The electronic text, for all its hype and naiveté, is still a text. If we accept this claim, then it seems clear that textuality cannot be defined in terms of location, anatomy, or temporality. What is the difference, in terms of script, between *Don Quixote* on paper and *Don Quixote* on a screen?” (Aarseth, 1994, p. 58).

relevancia de esta revolución, proseguiremos con varias propuestas teóricas de la hipertextualidad desligada, de momento, de su contraparte informática. Una de las propuestas más interesantes que hemos investigado a este respecto concierne un buen comienzo en el que se opera previamente a la hipertextualidad una distinción entre linealidad y no-linealidad del texto, o, como suele traducirse, secuencialidad o no secuencialidad:

Without too much discordance, I hope, the textonomical version of topology may be described as «the study of the ways in which the various sections of a text are connected, disregarding the physical properties of the channel (paper, stone, electromagnetic, and so on), by means of which the text is transmitted» (Aarseth, 1994, p. 60)¹¹.

A continuación, se proponen las unidades que definirán la secuencialidad o falta de esta en la topología del texto:

A scripton, then, is an unbroken sequence of one or more textons as they are projected by the text. Another alternative to *texton* might be *lexie*, after Roland Barthes's «unités de lecture» («units of reading») in *S/Z* (...) The fundamental difference is that between the *linear* and the *nonlinear*. A nonlinear text is a work that does not present its scriptons in one fixed sequence, whether temporal or spatial. Instead, through cybernetic agency (the user(s), the text, or both), an arbitrary sequence emerges (Aarseth, 1994, pp. 60, 61)¹².

El mismo Aarseth reconoce que las definiciones en su artículo son insuficientes, aunque pueden emplearse como una base metodológica para definir la hipertextualidad. Es evidente la futilidad de cualquier empresa por definir o segmentar unidades en literatura. El citado fragmento trata la literatura como información. Se trata de unidades subjetivas e informalizables en términos científicos o epistemológicos; así lo confesaba también Barthes en sus análisis. No obstante, la no secuencialidad propuesta permite situar la literatura hipertextual entre la era de la imprenta y la era digital. Textos como *Rayuela* de Cortázar o *Cent mille milliards de poèmes* (Cien mil millones de poemas) de Raymond Queneau suponían “lecturas” y juegos hipertextuales. En otras palabras, la textualidad, la coherencia y cohesión literarias (es decir, en los textos convencionales), se presentan de manera no secuencial.

He aquí donde añadiríamos algo a la propuesta de Aarseth. La hipertextualidad, el texto no secuencial, lo que llama *scriptons*, solo pueden concebirse como unidades en el momento en que previamente se las reconoce como tales en la literatura porque devienen convencionales. Si pensamos en *Rayuela*, el juego hipertextual es posible porque existen “capítulos” que provocan una ruptura en el orden secuencial que se empleaba hasta entonces. La obra de Queneau, por ejemplo, su *Cent mille milliards de poèmes*, propone una serie de versos de sonetos que el lector puede reordenar produciendo una cantidad potencial de poemas que dan nombre a la obra. Esos versos tienen una forma establecida

¹¹ Sin demasiado desacuerdo, espero, la versión textonómica de la topología podría describirse como «el estudio de los modos en los que varias secciones de un texto están conectadas, independientemente de las propiedades físicas del canal (papel, piedra, electromagnetismo, etc.), por los medios en los que el texto es transmitido».

¹² Un *scriptum*, entonces, es una secuencia ininterrumpida de uno o más *textus* en la medida en que son proyectados por el texto. Otra alternativa a *textus* podría ser *lexia*, siguiendo las «unidades de lectura» de Roland Barthes in *S/Z* (...) La diferencia fundamental estriba en la secuencialidad o no-secuencialidad. Un texto no secuencial es una obra que no presenta sus *scriptum* en una secuencia invariable, ya sea temporal o espacial. En su lugar, a través de una mediación cibernética (el/los usuario(s), el texto, o ambos), emerge una secuencia arbitraria.

y delimitada: endecasílabos que forman parte de una serie de catorce versos y cuya ubicación depende en gran medida de su rima. Esto no tiene por qué ocurrir a niveles formales/formalizables como capítulos o versos. El “Jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges no posee ninguna hipertextualidad a nivel superficial o formal. Su narrativa, no obstante, propone una deconstrucción del formato más clásico recomendado por Aristóteles¹³ en el que el autor argentino coquetea con la infinitud de inicios, desarrollos y desenlaces del protagonista.

Esta es solo una de las múltiples formas en las que puede moldearse la teoría del hipertexto en y para la literatura. Otras líneas teóricas adoptaron una postura más determinante respecto de la hipertextualidad, marcando las distancias con la intertextualidad:

First, hypertextuality is derived from the text in a concerted effort to approximate the sum total of the ideas, of the descriptive and narrative sign-systems, of the thematic material the text has appropriated to its own purposes, and, finally, of the text's social, cultural, and historical backgrounds. Intertextuality is generated by textuality; that is, it continues, beyond the text's limits, the production of those formal features that make for the text's unity and that substitute an overall significance for the successive meaning of the text's discrete components (words, phrases, and sentences) (Riffaterre, 1994)¹⁴.

En otras palabras, y como lo aclara el autor del artículo en un tercer punto¹⁵, la hipertextualidad es el entramado textual que rodea al texto literario que, por su propia naturaleza, no pertenece, *stricto sensu*, a la literatura. Esta es una de las primeras teorías en las que la teoría del hipertexto, profundamente imbricada a la transtextualidad bajtiniana, inicia un recorrido más próximo al de la informática y la hypermedia. Años más tarde comienzan algunas de las definiciones de hipertexto que lo vinculan con el lenguaje computacional: “Un hipertexto es principalmente una red, donde cada punto de la red es un nodo de información y donde los caminos de la misma simbolizan los enlaces entre nodos” (Kommers & Lanzing, 1997). Con el apogeo de Internet, salvando las distancias de la brecha digital a comienzos del nuevo siglo, esta definición, con todas sus variantes y añadidos, superó con creces todas las propuestas provenientes del ámbito de la teoría literaria. Internet supuso, al menos, tres bloques en la teoría respecto a las posturas adoptadas por su revolución¹⁶.

¹³ Me refiero al aserto narrativo más tradicional y básico de Aristóteles: “lo que es completo tiene principio, medio y fin. Lo que no sigue necesariamente a otra cosa es el principio y tras él hay otra cosa que por su propia naturaleza es o va a ser; fin, por el contrario, es lo que en sí mismo y por su propia naturaleza está detrás de otra cosa o por necesidad o la mayoría de las ocasiones y tras lo que no hay ninguna otra cosa; y medio es lo que en sí sigue a otra cosa y otra cosa va tras él. [...] Necesario es que las fábulas bien compuestas no empiecen ni terminen en un sitio elegido al azar, sino que deben servirse de las ideas expresadas. Y además, ya que lo bello, sea animal o cualquier cosa compuesta de parte, no solo es necesario que esté ordenado en estas, sino que también ha de tener una extensión no calculada al azar; pues la belleza está en la extensión y en el orden” (Aristóteles, 2003: 69, 1451a).

¹⁴ “En primer lugar, la hipertextualidad se deriva del texto en un esfuerzo concertado por aproximar la suma total de ideas, de los sistemas de signos descriptivos y narrativos, del material temático del cual el texto se ha apropiado para sus propios fines, y, finalmente, del trasfondo cultural, social e histórico del texto. La intertextualidad se genera a partir de la textualidad; es decir, continúa más allá de los límites del texto, la producción de esas características formales que producen unidad en el texto y que sustituyen un significado general por significados sucesivos de los elementos discretos del texto (palabras, frases, y oraciones)”.

¹⁵ “Third, hypertextuality contextualizes the text, analyzing literature in the light of what is not literature but what may lead to the creation of it” (Riffaterre, 1994).

¹⁶ Si bien es cierto que algunos autores no creen que Internet supusiera una revolución (ver, por ejemplo, “La revolución simbólica de Internet” [Mazzoleni, 1999]), es innegable el cambio que supuso como herramienta y medio de comunicación, alterando nuestro modo de percibir el mundo y el entorno.

Muchos teóricos, los más conservadores al menos, se mostraron suspicaces cuando no proféticos y hasta apocalípticos ante la aparición de Internet:

El horror que en mí provoca Internet se funda, por cómico que parezca, en algo que es una carga perpetua en mi vida: cada nuevo día trae su pila de obras maestras que yo no he pedido: poemas, cuentos, obras de teatro, novelas, ya en manuscrito, ya en galeradas o encuadernadas. No puedo responder, y a estas alturas es probable que no lo hiciera aunque pudiera. Millones de nuevos escritores, en todas las lenguas, publicarán en red: ¿quién distinguirá entre ellos? ¿Quién los diferenciará? ¿Cómo podemos hablar del futuro de las formas literarias cuando flotarán en el enorme y amorfo océano de Internet? (Bloom & Najmías, 2002, p. 11).

Aunque hay algo interesante en lo que dice Bloom, su horror a Internet, y más llamativo aún, a la literatura que surge de la red, representa una de las posturas que la crítica adoptó frente al “monstruoso” medio. Esta es una reacción muy humana (demasiado, tal vez) que ocurre en toda revolución técnica¹⁷ de grandes proporciones. Pronto disminuyó la literatura crítica respecto a la hipertextualidad, la Literatura recibida y producida en la nueva era de la comunicación y la relación entre ambos. Los aspectos esqueumórficos¹⁸ más usados para la lectura y reproducción de textos¹⁹ propiciaron la sensación de estar leyendo una “fotocopia” del libro.

Sería inexacto decir que la literatura teórica respecto a la hipertextualidad y sus respectivas alteraciones en las humanidades mermaron. Katherine Hayles es una de las expertas que más se ha dedicado a estudiar la hipertextualidad, la hipermedia y una de sus consecuencias, que denomina la *hiperatención e hiperlectura*:

Anecdotal evidence hooked me on this topic five years ago, when I was a Phi Beta Kappa Scholar for a year and in that capacity visited many different types of colleges and universities. Everywhere I went, I heard teachers reporting similar stories: «I can't get my students to read long novels anymore, so I've taken to assign chapters and excerpts. »; «My students won't read long books, so now I assign chapters and excerpts. » I hypothesized then that a shift in cognitive modes is taking place, from the deep attention characteristic of humanistic inquiry to the hyper attention characteristic of someone scanning web pages. I further argued that the shift in cognitive modes is more pronounced the younger the age cohort. Drawing from anecdotal evidence as well as such surveys as the Kaiser Foundation's «Generation M» report, I suggested that the shift toward hyper attention is now noticeable in college students (Hayles, 2012, p. 69)²⁰.

¹⁷ Recuérdese, por ejemplo, la descripción sobre la máquina de Marx en plena revolución industrial: “En cuanto sistema organizado de máquinas de trabajo que solo reciben su movimiento de una *autómata central*, por medio de la maquinaria de transmisión, la industria maquinizada reviste su figura más desarrollada. La máquina individual es desplazada por un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena fábricas enteras y cuya fuerza demoníaca, oculta al principio por el movimiento casi solemnemente acompasado de sus miembros gigantes, estalla ahora en la danza locamente febril y vertiginosa de sus innumerables órganos de trabajo” (Marx & Scaron, 2017: 458, 459).

¹⁸ “Un esqueumorfo es una característica de diseño que ya no tiene función en sí misma pero que se refiere a un aspecto funcional de un tiempo anterior. El tablero de mi Toyota Camry, por ejemplo, está cubierto de un vinilo hecho a molder para simular costuras o puntadas. La costura simulada alude a un tejido que estaba, de hecho, cosido, aunque el vinilo con costuras está formado por una inyección a molde” (Hayles, 1999, p. 17).

¹⁹ Piénsese, asimismo, en un reproductor de texto como el Acrobat Reader diseñado específicamente para simular un documento o un libro con herramientas para resaltar que emulan un marcador. A este respecto, los libros electrónicos han sido más revolucionarios añadiendo funciones del mundo digital y prescindiendo de la paginación tradicional analógica.

²⁰ “La evidencia anecdótica atrajo mi atención a este respecto hace cinco años, cuando fui miembro de Phi Beta Kappa durante un año y tuve la posibilidad de visitar muchas universidades e institutos de diversa índole. Dondequiera que iba, oía a profesores haciendo las mismas observaciones: «Ya no puedo lograr que mis estudiantes lean novelas extensas, así que he tenido que asignarles trabajos con capítulos y fragmentos»; «Mis estudiantes no leen libros largos así que ahora les mando capítulos y fragmentos». Mi hipótesis, entonces, fue que un cambio en los modos cognitivos estaba teniendo lugar,

Esta misma investigadora, una de las que más se ha centrado en la hipertextualidad y la literatura digital, afirmaría, a comienzos del nuevo siglo, que uno de los grandes giros propiciados por la literatura cibernética fue la incorporación o fusión del lector en el esquema sistémico-literario en una especie de revés del aserto de McLuhan: “We are the medium and the medium is us” (Hayles, 2001). Sin embargo, como señalábamos más arriba, las corrientes teóricas han asumido, o tomado prestado sin más discreción, el término “hipertexto” del lenguaje computacional significando un documento escrito que emplea el markup language (HTML) y al que se accede mediante algún procesador/reproductor de dicho documento²¹. Esto supone que la mayoría de los estudios se centren en la interactividad o multi-linearidad del texto. La consecuencia más radical, para algunos teóricos, de este enfoque de interactividad con su antecesor, lo que podríamos llamar el texto tradicional, es que la toma de decisiones o la elección de un camino u otro representa un quiebre en la ficcionalidad del texto:

Whenever the reader comes to a link and is forced to make a choice, the illusion of an imagined world must break down, at least momentarily, as the reader recalls the technical circumstances of the electronic medium (Bolter, 2001, p. 138)²².

Sin ahondar demasiado en estas apreciaciones teóricas, lo cierto es que el salto sin disgresiones del concepto *hipertextualidad* hacia el campo informático produjo la ausencia de algunos debates al respecto. Así, desde un punto de vista narratológico, la antiaristotélica ruptura de la suspensión de la incredulidad, una de las tantas posibilidades de la desautomatización de los formalistas rusos, ha sido siempre, de hecho, una de las técnicas más empleadas por toda la literatura canónica desde el *Quijote*, pasando por las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, hasta *Rayuela*.

En otras palabras, señalamos una cierta insuficiencia en el desarrollo teórico del concepto que viene anunciándose desde comienzos de siglo:

Casi todas las definiciones de hipertexto basadas en la idea de escritura no secuencial y de interrelación textual son, sin embargo, insuficientes: basta adoptar el punto de vista de la filología y la crítica literaria para reconocer muchos casos de escritura no secuencial dispuesta sobre la página del libro convencional (Vega, Álvaro, & Ibáñez, 2003, p. 10)²³.

desde la atención más atenta característica de la curiosidad humana a la hiperatención más característica de alguien navegando a través de páginas web. Luego argumenté que ese cambio en los modos cognitivos se acentúa más entre los más jóvenes. Empleando la evidencia anecdótica, así como las encuestas «Generación M» de la Kaiser Foundation, sugerí que el cambio hacia la hiperatención es ahora observable en estudiantes de ciclos terciarios.”

²¹ No debe confundirse con esto el origen del término o la noción sino el éxito del concepto. El término, de hecho, parece provenir de la teoría literaria y rondar los casi sesenta años. Theodor Nelson afirma su invención y uso en los años sesenta definiendo, básicamente, la definición informática de nuestros días: “escritura no secuencial, con ramificaciones que permiten la elección del lector” (Nelson, 1987, p. 12).

²² Siempre que el lector llega a un enlace y es forzado a tomar una decisión, la ilusión de un mundo imaginado se quiebra, al menos momentáneamente, ya que el lector recuerda las circunstancias técnicas del medio electrónico.

²³ La teoría anglosajona ha llegado a las mismas conclusiones unos doce años después afirmando nuestra propuesta de una revisión teórica del concepto: “There is a general lack of research into the actual creation of hypertext fictions. Not only is creative writing still very much focused on traditional «writing» but underlying conceptual models that help define and explore the creative process itself remain tentative” (Jordan, 2014, p. 332). (Hay una escasez generalizada en la creación actual de ficciones hipertextuales. No solamente la escritura creativa está todavía muy enfocada en la “escritura”

Y no solamente puede ejemplificarse, como hace M.^a José Vega, con el medio textual sino con otros medios, lo cual hace aún más difícil saber si la hipertextualidad posee un rasgo exclusivo del texto. Piénsese, por ejemplo, en películas tan recientes como *Bandersnatch* (2018), donde el usuario/espectador elige el destino del personaje desde el mando de la televisión a modo de ese “género menor” de textos de los años 80 de *Elige tu propia aventura*. Por otro lado, entre la imagen en movimiento, la interacción y el mentado género menor, la industria de los videojuegos ha estado empleando un sistema narrativo que podríamos llamar hipertextual con su teoría y definición actuales. El jugador (que es, en cierto modo un lector) toma decisiones que disparan *scripts*, casualmente es el término empleado en el lenguaje de programación para definir eventos programados que se ejecutan a partir de determinadas acciones o decisiones, presenciando una narrativa esencialmente equivalente a la hipertextual.

Del mismo modo que experimentaran los griegos con la escritura y Walter Benjamin con la masificación de las editoriales y la postrevolución industrial, nos encontramos hoy ante un nuevo paradigma que continúa abrumando. Como hemos intentado demostrar en nuestro trabajo, han existido líneas de investigación cuya finalidad consistía en definir la hipertextualidad independientemente del medio técnico, buscando como punto de unión, precisamente, el texto. Desde un punto de vista diametralmente opuesto al de Benjamin, Roland Barthes afirmaba en *El grado cero de la escritura* que el escritor tenía un compromiso con la forma a través de la escritura y el lenguaje de su tiempo:

Se trata siempre, sin duda, de una *expresión*, y la Literatura no se halla superada. Pero es necesario aceptar que, de todos los medios de *descripción* (ya que hasta ahora la Literatura sólo se quiso eso), la aprehensión de un lenguaje real es para el escritor el acto literario más humano. Y una gran parte de la Literatura moderna está atravesada por los jirones más o menos precisos de este sueño: un lenguaje literario que haya alcanzado la naturalidad de los lenguajes sociales (Barthes, 2012, p. 48).

Barthes encontraba esta conexión y naturalidad con el lenguaje de su tiempo, de su *epoché*, en el paso del pretérito indefinido en la narración proveniente del naturalismo y el realismo del siglo XIX hacia el pretérito perfecto (más cercano al habla según el crítico) en autores del XX como Camus. A esta guisa, cabe recordar una novela experimental que buscara ese lenguaje neutral de su tiempo como *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, publicada inicialmente en un blog que incluía el lenguaje del mismo en el trazado del relato: anuncios, publicidad, fragmentos de chats, etc. Esto lleva a preguntarnos si la ausencia de una teoría crítica sólida y desarrollada respecto de la hipertextualidad o la hiperficción nos impide ver en textos literarios las novedades, reiteraciones, grados “ceros”, acercamientos o alejamientos de ese lenguaje social (en el caso de que la hipertextualidad haya penetrado en ese permeable tesoro). Creemos que será necesaria una teoría que distinga entre la secuencialidad, la interrelación textual, la interacción o toma de decisiones en la narración, etc., y que dé cuenta de estas posibilidades.

tradicional, sino que los modelos conceptuales básicos que ayudan a definir y explorar los procesos creativos en sí mismos son aún tentativos.)

Bibliografía

- AARSETH, E. J. (1994). *Hyper/text/theory*, Baltimore London: Johns Hopkins University Press.
- BARTHES, R. (1990). *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2012). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*, 2a. ed., Madrid: Siglo XXI de España.
- BENJAMIN, W. (2008). *El narrador*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- BENJAMIN, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires: la marca editora.
- BLOOM, H. & NAJMÍAS, D. (2002). *El futuro de la imaginación*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- BOLTER, J. D. (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, 2nd editio: Lawrence Erlbaum Associates.
- HAYLES, K. (1999). *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, University of Chicago Press.
- HAYLES, K. (2001, January). The Transformation of Narrative and the Materiality of Hypertext. *Narrative*, 9, 21–39.
- HAYLES, K. (2012). *How we think: digital media and contemporary technogenesis*, Chicago; London, University of Chicago Press.
- JORDAN, S. (2014). An infinitude of possible worlds: Towards a research method for hypertext fiction. *New Writing*, 11(3), 324–34.
- KOMMERS, P. & LANZING, J. (1997). Students' Concept Mapping for Hypermedia Design: Navigation Through World Wide Web (WWW) Space and Self-Assessment. *Journal of Artificial Intelligence in Education*, 8(3), 421.
- LANDOW, G. P. (1994). *Hyper/text/theory*. Baltimore London: Johns Hopkins University Press.
- MARX, K. (2017). *El capital: crítica de la economía política. Libro I, El proceso de producción de capital*. Ed. Scaron P. Barcelona: Siglo XXI.
- MAZZOLENI, G. (1999). La revolución simbólica de Internet. In *Technological Innovation and Political Communication*. Universidad de Perugia.
- MCLUHAN, M. (1954). Joyce, Mallarmé, and the Press. *The Sewanee Review*, 1, 38–55.
- NELSON, T. H. (1987). *Computer Lib/Dream Machines*. Ed. T. H. Nelson. Redmond: Tempus Books.
- NIETZSCHE, F. W. (1982). *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*, [7a. ed.]. Ed. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- PLATÓN (2010). *Fedro*, Ed. biling A. Poratti. Madrid: Istmo.
- RIFFATERRE, M. (1994). Intertextuality vs. Hypertextuality. *New Literary History*, 25(4), 779–778.
- VEGA, M. J., ÁLVARO, P., & IBÁÑEZ, J. (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.