

# **Hipertexto**

La convergencia de la teoría crítica  
contemporánea y la tecnología

George P. Landow

**Ediciones Paidós**

Barcelona-Buenos Aires- México

## 2. Reconfigurar el texto

### Del texto al hipertexto

Aunque en el futuro lejano, o no tan lejano, todos los textos individuales estarán conectados electrónicamente formando así metatextos y metametatextos de un género sólo parcialmente imaginable hoy en día, ya han aparecido formas de hipertexto de mucho menor alcance. Existen ya transliteraciones al hipertexto de poesía, de ficción y de otras materias originalmente concebidas para la tecnología del libro. La forma más sencilla y limitada de esta transliteración preserva el texto lineal, con su orden e inalterabilidad, y luego añade, a modo de apéndices, críticas, variantes textuales u otros textos, cronológicamente anteriores o posteriores.<sup>1</sup> En estos casos, el texto original, que conserva su forma antigua, se convierte en un eje fijo del cual irradian los textos conectados, y ello modifica la experiencia del lector de este original texto en un nuevo contexto.

Se han publicado recopilaciones didácticas de textos clásicos en hipertexto basadas en un único texto, originalmente creado para su difusión impresa, como eje ininterrumpido alrededor del cual se articulan comentarios y anotaciones. Paul Delany, de la Universidad Simon Fraser, por ejemplo, utilizó el sistema Hypercard de Apple para transcribir al hipertexto y ampliar el *Joseph Andrews* de Henry Fielding; en la Universidad Brown, empleamos de un modo similar el sistema Intermedia para presentar historias cortas de Kipling y de Lawrence.<sup>2</sup>

Otro procedimiento consiste en adaptar para la presentación hipertextual unos materiales originalmente concebidos para la tecnología del libro dividiéndolos en lexias discretas, sobre todo cuando contienen elementos multilineales que requieren la clase de lectura multiseccional asociada con el hipertexto. Un ejemplo de este tipo de hipertexto ha aparecido en *CD Word: The Interactive Bible Library*,\* que un equipo del Dallas Theological Seminary<sup>\*1</sup> ha creado con una versión mejorada de Guide. Esta recopilación hipertextual de la Biblia, destinada más bien al «estudiante, teólogo, pastor o lego» que al historiador de la religión, incluye las versiones de la Biblia King James, New International, New American Standard y Revised Standard, así como textos griegos para el Nuevo Testamento y la Biblia de los Setenta. Acompañan este material tres léxicos griegos, dos diccionarios y tres comentarios de la Biblia.<sup>3</sup> Con este sistema, que almacena los textos electrónicos en un disco compacto, el lector de la Biblia puede yuxtaponer pasajes de diferentes versiones y comparar las variantes, examinar la versión griega original y acceder a una rápida ayuda en gramática y vocabulario griegos.

Otra recopilación similar pero que emplea un sistema de hipertexto más sofisticado es *Chinese Literature* (Literatura china) de Paul Kahn, que ofrece diferentes versiones de la poesía de Tu Fu (712-770) que van desde el texto chino, transcripciones en nuestro alfabeto y traducciones literales

---

<sup>1</sup> Aparece una forma primitiva de hipertexto cada vez que se introduce texto electrónico en un sistema con capacidades de búsqueda de texto o algún dispositivo residente de referencias, como un diccionario ortográfico o de sinónimos. Por ejemplo, estoy escribiendo el borrador de este libro con un Apple Macintosh II y utilizo un programa de procesamiento de texto llamado Microsoft Word; mi equipo también soporta On Location, un programa que localiza rápidamente todas las veces que aparece una palabra o una oración, elabora una lista de éstas, y, a petición, la edita en pantalla. Aunque algo más incómodo que los sistemas avanzados de hipertexto, este programa presenta homólogos funcionales de algunas facetas del hipertexto.

<sup>2</sup> Paul Delany y John K. Gilbert, "HyperCard Stacks for Fielding's *Joseph Andrews*: Issues of Design and Content", en *Hypermedia and Literary Studies*, ed. Paul Delany y George P. Landow (Cambridge, MIT Press, 1991), pp. 287-298. *The Dickens Web*, una recopilación de documentos en Intermedia centrada en *Great Expectations* (1990) disponible en el Institute of Research in Information and Scholarship de la Universidad Brown, difiere del proyecto de Delany en que no incluye el texto primario.

\* Biblioteca Bíblica Interactiva. T.

\*<sup>1</sup> Seminario Teológico de Dallas. T.

<sup>3</sup> Steven J. DeRose, *CD Word Tutorial: Learning CD Word for Bible Study* (Dallas, CD Word Library, 1990), pp. 1, 117-126.

hasta otros libros de Kenneth Rexroth y otros.<sup>4</sup> *Literatura china* también incluye abundante material secundario que permite la interpretación de la poesía de Tu Fu. Como *CD Word*, la recopilación de Kahn permite, tanto al principiante como al iniciado, acercarse a un clásico en lengua extranjera a través de varias versiones y, como la Biblia hipertextual en disco compacto, también ubica el texto primario en una red de nexos con las diferentes traducciones y las referencias.

Antes de examinar otras clases de hipertexto, convendría recalcar las justificaciones y conclusiones implícitas de estas dos excelentes obras. *CD Word* ofrece a sus lectores una presentación tecnológica de la Biblia particularmente apropiada porque, en general, el texto se maneja en términos de pasajes cortos o, como dirían los escritores en hipertexto, como si fueran de «alta resolución». Del mismo modo, al ser más bien concisos, los poemas de Tu Fu se prestan muy bien a una recopilación similar en hipertexto.

A diferencia de estos dos ejemplos de realizaciones en hipertexto, que respaldan el estudio con nexos electrónicos entre múltiples textos paralelos, *In Memoriam*, otra recopilación, esta vez en Intermedia, creada en la Universidad Brown, se vale de los nexos electrónicos para elaborar un mapa de las alusiones y referencias del texto, tanto internas como externas -su inter e intratextualidad<sup>5</sup> y, así, las materializa.

El *In Memoriam* de Tennyson, radicalmente experimental, ilustra perfectamente la validez del comentario de Benjamin: «la historia del arte presenta épocas críticas en las que cierta forma de arte aspira a efectos que sólo podrán ser conseguidos plenamente con un cambio de patrón técnico, es decir, con una nueva forma artística».<sup>6</sup> Otra manifestación de este principio aparece en la literatura pictórica victoriana, sobre todo en Tennyson y Ruskin, que anticipan en muchísimos detalles las técnicas del cine.<sup>7</sup> Así como la literatura pictórica anticipa un medio futuro (el cine) utilizando la narrativa para estructurar la descripción, *In Memoriam* anticipa la hipertextualidad electrónica desafiando precisamente la narrativa y la forma literaria basada en ella. Convencido de que el empuje de la narración elegíaca, que inexorablemente conduce a lector y doliente del pesar a la consolación, falsifica la experiencia real, el poeta elaboró un poema compuesto de 131 fragmentos para expresar el flujo y reflujo de las emociones y, en particular, la manera en que, irracionalmente, surgen rebotes de pesar mucho tiempo después de la supuesta recuperación del doliente.

La muerte de Henry Hallam en 1833 hizo que Tennyson cuestionara su fe en la naturaleza, en Dios y en la poesía. *In Memoriam* revela que Tennyson, que se había dado cuenta de que unas composiciones breves encarnaban mejor las emociones transitorias que seguían embargándolo mucho tiempo después de su pérdida, rechazó la elegía y la narrativa convencionales porque ambas presentaban al lector una versión demasiado unificada, y, por lo tanto, demasiado simplificada, de sentimientos como el pesar y la resignación. Creando una poesía no lineal de fragmentos, Tennyson guía al lector de *In Memoriam* del pesar y la desesperación a la esperanza y la fe pasando por la duda; pero con cada paso irrumpen emociones persistentes y opuestas, y uno encuentra duda en medio de la fe, y dolor con la resolución.

---

<sup>4</sup> Véase Paul D. Kahn, "Linking together books: Experiments in Adapting Published Material into Intermedia Documents", *Hypermedia 1* (1989), pp. 111-145.

<sup>5</sup> Cuando empleé por primera vez "intertextualidad" en un artículo hace unos cuantos años para referirme a esas recíprocas relaciones de referencias dentro de un texto o metatexto concebido como obra, creí erróneamente que había acuñado el término, y mi editor también, aparte de que no le gustaba. Pero los dos estábamos equivocados: lo había empleado Tzvetan Todorov en "How to Read" (1969), publicado en *The Poetics of Prose*, trad. Richard Howard (Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1977), p. 242.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (Nueva York, Schocken, 1969), p. 237.

<sup>7</sup> Véase Rhoda L. Flaxman, *Victorian Word Painting and Narrative: Toward the Blending of Genres* (Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1987); y Elizabeth K. Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder* (Cambridge, Harvard University Press, 1982).



sólo en un momento dado. Recorriendo estas secciones individuales, el lector experimenta una versión algo idealizada de los momentos de pesar o de restablecimiento de Tennyson. Así, *In Memoriam* cumple la definición de Paul Valery de la poesía como máquina que reproduce emociones. También coincide con otra observación que hizo Benjamin en una comparación del pintor con el camarógrafo: «En su trabajo, el pintor mantiene una distancia natural con la realidad mientras que el camarógrafo penetra profundamente en su trama. Hay una tremenda diferencia entre las imágenes que obtienen. La del pintor es integral, la del camarógrafo consiste de múltiples fragmentos que se ensamblan según una ley nueva» («Work of Art», 233-234). Aunque refiriéndose a otro medio de expresión, Benjamin capta parte del sentido en que el hipertexto, comparado con el texto, parece atomizado al mismo tiempo que transmite una de las principales cualidades del poema no lineal y secuencial de Tennyson.

La trama hipertextual de *In Memoriam* intenta captar la organización no lineal del poema estableciendo nexos entre secciones, por ejemplo, entre la 7 y la 119, la 2 y la 39 o los poemas de Navidad que se evocan unos a otros a lo largo de todo el poema (Fig. 1). Y, más importante todavía, gracias a las capacidades de Intermedia, el lector puede remontar de sección en sección siguiendo varias docenas de *leitmotiv* que forman un hilo en todo el poema. Trabajando con la sección 7, por ejemplo, los lectores que desean moverse por el poema siguiendo una secuencia lineal pueden hacerlo por medio de los nexos entre las secciones anteriores y posteriores; también pueden consultar cualquier palabra en un diccionario electrónicamente conectado o seguir nexos hasta lecturas alternativas, críticas (e incluso una comparación de la sección 7 con la 119) o discusiones de las relaciones internas del poema. Además, la activación de los nexos señalados al lado de palabras como *oscuro*, *casa*, *puertas*, *mano* o *culpable* hace aparecer una selección de varios tipos de materiales. La selección de *mano* genera instantáneamente un menú con todos los nexos asociados a esta palabra, que incluyen un directorio gráfico de las principales imágenes de *In Memoriam*, un comentario crítico sobre la imagen citada y, lo más importante, una lista sistemática de cada uno de los usos de la palabra en el poema junto con la frase en que aparece; la elección de cualquiera de los elementos del menú provoca la aparición del documento conectado, de una visión general de la imaginaria, de un comentario o del texto completo de la sección que contiene ese uso concreto de *mano*.

Gracias a las capacidades de Intermedia para crear nexos en ambas direcciones y conectarlos con cualquier pasaje (o bloque de texto) de la obra, el lector puede desplazarse por el poema siguiendo distintos ejes. Aunque la trama de *In Memoriam* contenga, como las otras obras en hipertexto citadas más arriba, material de referencia y lecturas alternativas, su diferencia principal radica en el empleo de los trayectos de nexos, que permiten organizar el poema por medio de su red de *leitmotiv* y *secciones* que se remiten unos a otros.<sup>8</sup> Aunque estos nexos los hayamos creado mis colaboradores, estudiantes y licenciados y yo, representan una clase de nexos objetivos que también habrían podido establecerse con una completa función de búsqueda de texto. En este y otros aspectos, la versión con Intermedia de *In Memoriam* representa una forma adaptable de hipertexto.

Aparte de la adaptación de un texto cuya versión impresa ya lo divide en secciones análogas a las lexias, uno puede imponer sus propias divisiones a una obra, como hace Barthes con «Sarrasine» en *S/Z*. Un ejemplo obvio de proyectos de este tipo serían versiones hipertextuales de «Sarrasine» solo, o incluso de éste en *S/Z* de Barthes.<sup>9</sup> Otra versión electrónica que realiza gran parte del potencial del hipertexto para las variantes es *Forking Paths: An Interaction after Jorge Luis Borges* (1987),\* de Stuart Moulthrop, una adaptación de «Forking Paths», de J. L. Borges; funcionaba bajo Storyspace, un sistema de hipertexto creado por J. David

---

<sup>8</sup> La trama *In Memoriam*, que contiene una visión general gráfica de las fuentes y analogías del poema, también posibilita la lectura del poema siguiendo ejes que representan el uso que hace Tennyson de escritores individuales.

<sup>9</sup> Mireille Rosello, de la Universidad de Illinois en Urbana, elaboró prototipos en HyperCard e Intermedia de una versión hipertextual de *S/Z* (1989). Quisiera darle las gracias por compartirlas conmigo en una fase tan temprana del desarrollo.

\* Caminos Divergentes: una interacción según Jorge Luis Borges. T.

### **Problemas de terminología: ¿Qué es el objeto que leemos? ¿Qué es el texto en hipertexto?**

Como las primeras frases de este capítulo deben de haber sugerido, escribir sobre hipertexto en un medio impreso plantea inmediatamente problemas de terminología muy parecidos a los que Barthes, Derrida y otros se encontraron al intentar describir una textualidad ni representada por el carácter físico del libro impreso ni limitada por él. Ya que el hipertexto cambia radicalmente las experiencias que *leer, escribir y texto* suponen, ¿cómo puede uno emplear, sin inducir a errores, estos términos tan cargados de las implicaciones de la imprenta, para referirse al material electrónico? Todavía seguimos leyendo *de acuerdo con* la tecnología de la impresión y seguimos orientando hacia la publicación impresa todo lo que escribimos, pero ya empiezan a vislumbrarse las primeras manifestaciones de hipertextualidad y a percibir algunos aspectos de sus posibles porvenires. A menos que se emplee con sumo cuidado, la terminología estrechamente asociada con la tecnología de la imprenta puede inducir a la confusión. Bastarán dos ejemplos.

Uno de los problemas con que nos enfrentamos surge a la hora de dar un nombre al objeto que leemos. El libro, por supuesto, es aquel objeto con el que leemos el producto de la tecnología de la imprenta. En nuestra cultura, la palabra *libro* puede designar tres entidades muy distintas: el objeto en sí, el texto y la manifestación de una tecnología dada. Llamar «libro electrónico» a la máquina con la que leemos el hipertexto induciría a error, ya que esta máquina con la que se lee (y se escribe y se llevan a cabo otras operaciones como mandar y recibir correo) no constituye en sí un libro, es decir, un texto: no coincide ni con el texto virtual ni con su encarnación física.

Surgen problemas adicionales ya que el hipertexto implica un lector más activo, uno que no sólo selecciona su recorrido de lectura, sino que tiene la oportunidad de leer como un escritor; es decir, en cualquier momento, la persona que lee puede asumir la función de autor y añadir nexos u otros textos al que está leyendo. Así, el uso del término *lector*, como hacen algunos sistemas informáticos en sus mensajes al usuario, tampoco parece apropiado.<sup>11</sup>

Una solución ha sido llamar ese lugar de lectura-escritura una estación de trabajo, por analogía con la estación de trabajo del ingeniero; esta expresión suele referirse a máquinas relativamente potentes, a menudo conectadas en red, y con mucha más potencia de cálculo, memoria y capacidades gráficas que el ordenador personal.<sup>12</sup> Sin embargo, ya que *estación de trabajo* parece sugerir que estos objetos sólo existirán en el lugar de trabajo y resultarán útiles sólo en ocupaciones remuneradas, esta expresión también resulta confusa. Aun así, recurriré a ella de vez en cuando, aunque sólo sea porque parece más cercana a lo que el hipertexto requiere que cualquiera de los otros términos sugeridos hasta la fecha. Estos problemas de terminología aparecen, como ya resulta evidente, porque los papeles de lector y escritor cambian tanto en la tecnología hipertextual que nuestro vocabulario corriente tiene muy poco que ofrecer.

Comoquiera que se denomine ese lugar de lectura-escritura, no debe concebirse la máquina que uno empleará para trabajar (y divertirse) en hipertexto como una máquina aislada, como el

---

<sup>10</sup> Véase Stuart Moulthrop, "Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of *Forking Paths*", en *Hypermedia and Literary Studies*, ed. Delany y Landow, pp. 119-132. Otra obra de ficción que clama una traducción al hipertexto es "The Babysitter", de Robert Coover, que se publicó en una recopilación de relatos cortos en 1969, *Prickings and Descants*. Para el reciente interés de Coover por el hipertexto, véase el capítulo 3 de este libro.

<sup>11</sup> Los grandes ordenadores (*mainframe*) de IBM que funcionan con el sistema operativo CMS (Conversational Monitor System) denominan "lector" a centros de mensajes o buzones electrónicos del usuario.

<sup>12</sup> Véase Ronald F. Weissman, "From the Personal Computer to the Scholar's Workstation", *Academic Computing* 3 (octubre 1988), pp. 10-14, 30-34, 36, 38-41; y Steven R. Lerman, "UNIX Workstations in Academia: At the Crossroads", *Academic Computing* 3 (octubre 1988), pp. 16-18, 51-55.

ordenador personal de hoy en día. En lugar de ello, el «objeto con que se lee» debe concebirse como una entrada, una puerta mágica, al hiperdocumento, ya que es el medio que tienen el lector y el escritor individuales para conectarse y participar en el mundo de los nexos y documentos hipertextuales.

Se plantea otro problema similar de terminología respecto a la palabra *texto*, que tantas veces he empleado ya en esta obra. Más que cualquier otro término clave de esta exposición, *texto* ha dejado de ceñirse a una única palabra. Al existir simultáneamente en dos mundos muy distintos, abarca significados contradictorios y, para emplearlo, debe encontrarse el modo de evitar la confusión. Cuando intento explicar algunos aspectos de la diferencia, a menudo me veo obligado a dar definiciones nuevas y antiguas poco precisas o me descubro utilizando el viejo término con un sentido en esencia anacrónico. Por ejemplo, cuando explico que los sistemas de hipertexto permiten conectar un pasaje «en» el «texto» con otros pasajes tanto «en» el «texto» como «fuera» de él, me veo enfrentado precisamente a un anacronismo de este tipo. La clase de texto que permite hablar, por muy incorrectamente que sea, de interiores y exteriores pertenece a la imprenta, mientras que aquí estamos considerando una forma de textualidad virtual electrónica en la cual estos términos, ya sospechosos, resultan más problemáticos y confusos todavía. Una solución ha sido utilizar *texto* como una abreviatura anacrónica de los términos entre corchetes en la expresión siguiente: «Si uno tuviera que transferir un texto (obra) [íntegro impreso], digamos *Lost Paradise (El Paraíso perdido)* de Milton, a una forma electrónica, podrían establecerse nexos entre pasajes de [lo que era] el texto [original] (el poema de Milton) y con una amplia gama de material externo al texto original». El problema, por supuesto, es que, cuando el texto impreso se convierte en un texto electrónico, deja de poseer la misma clase de textualidad. En las páginas siguientes, la palabra *texto* debe entenderse como «versión electrónica de un texto impreso».

### **Texto verbal y texto no verbal**

El problema de la denominación del «texto» en el medio hipertextual conlleva la cuestión implícita de lo que debe abarcar dicha palabra. Esta cuestión, a su vez, nos obliga a reconocer que el hipertexto reconfigura el texto de un modo fundamental que los nexos electrónicos no parecían indicar a primera vista. A la fuerza, la hipertextualidad incluye una proporción de información no verbal mucho mayor que la imprenta; la misma facilidad, en comparación, con que puede añadirse este material fomenta su inclusión. Dicho de otro modo, el hipertexto materializa la reivindicación de Derrida de una nueva forma de escritura jeroglífica que pueda evitar algunos de los problemas implícitos, y por lo tanto inevitables, de los sistemas de escritura occidentales y de sus versiones impresas. Derrida reclama la inclusión de elementos visuales en la escritura como un medio de escapar a las limitaciones de la linealidad. Comentando esta exigencia de los postulados de Derrida, Gregory Ulmer explica que la gramatología «se enfrenta» a cuatro milenios durante los cuales fue suprimido del lenguaje todo aquello que «se resistía a una reducción a la linealidad. Resumiendo, esta supresión equivale a la negación del carácter multidimensional del pensamiento simbólico originalmente evidente en el "mitograma" (el término es de Lerouy-Gourhan) o escritura no lineal (pictográfica o jeroglífica)» (*Applied Grammatology*, 8). Derrida, que reclama una nueva escritura pictográfica

como salida al «logocentrismo», ha visto su petición en gran parte satisfecha en el hipertexto.

Por otra parte, el hipertexto incluye los multimedios ya que, con la misma facilidad, puede conectar entre sí tanto pasajes de texto verbal como información no verbal. Además, ya que la informática digitaliza tanto los símbolos alfanuméricos como las imágenes, el hipertexto electrónico puede, en teoría, integrar ambos. En la práctica, los populares procesadores de texto como Microsoft Word ofrecen cada vez más a menudo la posibilidad de incluir material gráfico en documentos de texto. Los nexos, que permiten remitir al lector a una imagen desde cualquier punto del texto, hacen aún más fácil esta integración de información verbal y visual.

Además de la cantidad y diversidad crecientes de información alfabética y no verbal incluida en los documentos, el hipertexto aporta elementos visuales que no existen en una obra impresa. Tal vez el más básico de todos sea el cursor, una flecha, línea o cualquier otro elemento gráfico parpadeante, que representa la presencia del lector-escritor en el texto. El cursor, que el usuario desplaza desde el teclado apretando las teclas marcadas con una flecha o con dispositivos como el «ratón» o la bola de rastro, proporciona una entrometida imagen móvil de la presencia del lector en el texto. Desde esta posición, el lector puede modificar el texto: con el ratón, puede situarse el cursor en medio de una palabra, por ejemplo, entre la *p* y la *o* de *por*. Apretando un botón del ratón, se inserta una barra vertical parpadeante; apretando las teclas de retroceso o de borrar se suprime la *p*; al teclear, se van insertando caracteres en este punto. En un libro, podemos recorrer la página impresa con el dedo, pero esta intrusión permanecerá para siempre ajena al texto. Podemos hacer una marca en la página, pero nuestra intrusión no altera para nada el texto.

El cursor, que añade la presencia, actividad y movimiento del lector, se completa, en la mayoría de los actuales sistemas de hipertexto, con un símbolo que indica la existencia de material conectado. Para indicar la presencia de uno o más nexos, Intermedia coloca al principio del pasaje una marca que consiste en un pequeño rectángulo horizontal con una flecha en su interior. El HyperCard de Apple soporta una amplia gama de símbolos gráficos («botones») para indicar los nexos unidireccionales característicos de este programa. *CD Word*, basado en una ampliación de Guide, emplea una ingeniosa combinación de cursores de diferentes formas para indicar el material conectado. Por ejemplo, si el cursor se transforma en una flecha horizontal al situarse encima de una palabra, quiere decir que hay un botón de referencia, y, al apretar el botón del ratón, aparecerá el texto conectado. El mismo procedimiento en la primera página, estando el cursor encima de la palabra *Biblias*, hace aparecer una lista de las abreviaturas de las versiones incluidas de las Escrituras. Luego, al situarse encima de *RSV*, el cursor se convierte en una crucecita que señala un botón de sustitución. Al apretar de nuevo el botón del ratón, aparece la mención «Versión Estándar Revisada». Todos estos dispositivos gráficos recuerdan al lector que está procesando y manipulando una nueva clase de texto, en la que los elementos gráficos desempeñan un papel importante.

Hay un segundo componente visual importante en los sistemas de hipertexto que se valen de dispositivos, estáticos o dinámicos, para orientar al lector en su navegación por el hiperespacio. HyperCard ofrece un dispositivo estático, como lo es también la visión general gráfica de Intermedia, de la cual hablaremos más adelante. Por otro lado, Storyspace e Intermedia disponen de mapas dinámicos de conceptos. Intermedia genera automáticamente Web View, un mapa de conceptos dinámico que proporciona información al lector mediante íconos rotulados, cuyos documentos «rodean» el texto que se está leyendo. Al iniciar la sesión, el lector elige una trama hipertextual - por ejemplo, la de *In Memoriam* o de Wole Soyinka o bien otra de la literatura inglesa a partir del siglo XVIII - situando el cursor encima del ícono escogido y abre el documento pulsando dos veces seguidas el ratón, o bien activa primero el ícono y selecciona la opción «Abrir» del menú de Intermedia. Una vez que ha abierto Web View, el lector puede colocarlo a un lado de la pantalla (por convención, a la derecha). Ahora el lector puede trabajar con documentos individuales y a su lado el mapa de seguimiento, que se irá actualizando. Cada vez que el lector abre un documento o activa uno previamente abierto, Web View se actualiza y, de este modo, proporciona información acerca de adónde se puede ir a continuación. Al seleccionar cualquier ícono de Web View se abre el documento representado por dicho ícono. Web View también presenta un historial gráfico del recorrido del lector mediante una disposición vertical de íconos que indica el título de los documentos abiertos hasta entonces; pequeños íconos adicionales muestran si el documento se abrió desde un archivo, siguiendo un nexo, o si fue reactivado desde el escritorio.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Kenneth Utting y Nicole Yankelovich, en «Context and Orientation in Hypermedia Networks», *ACM Transactions on Information Systems* 7 (1989), pp. 58-84, examinan las diversas soluciones propuestas para los problemas de orientación en el hipertexto y muestran ilustraciones de las tres fases de desarrollo del hipergrafo dinámico de Intermedia.

Es el sistema de hipertexto, y no el autor, el que proporciona dispositivos como Web View. En contrapartida, los autores en hipertexto disponen de otros elementos visuales importantes: visiones generales o directorios gráficos que ayudan al lector a navegar por el metatexto. Estas visiones generales gráficas, que llevan el apodo genérico de OV,<sup>\*</sup> presentan una gran diversidad de aspectos entre los que cabe destacar el mapa de conceptos (véase IN CUSTODY OV en la fig. 2), que informa al lector acerca de los nexos y de sus contenidos y muestra, además, un camino claro y práctico para acceder a ellos. La visión general organiza con eficiencia un conjunto de ideas complejas alrededor de un fenómeno central, que puede ser un autor (Tennyson, Derrida), un período cronológico (el siglo XVIII o el posmodernismo), una idea o movimiento (tipología bíblica, desconstrucción). De un modo típicamente hipertextual, la visión general implica que cualquier idea que el lector escoja como centro de su investigación existe en el marco de otros fenómenos, que pueden tener o no con él una relación causal.

Otro tipo de visión general de conceptos se vale de flechas que recuerdan los vectores de fuerzas para indicar las líneas de influencias o las relaciones causales. Por ejemplo, en las «Relaciones Literarias de Dickens» (Fig. 3), se muestran con flechas las relaciones de Dickens con escritores que influyeron en él, aquellos en quienes él influyó, así como los que compartían influencias mutuas con él. Este tipo de visión general gráfica resulta particularmente útil para presentar de forma clara las relaciones históricas. Imágenes de objetos como fotografías de una célula o de la luna pueden constituir un tercer tipo de visión general gráfica así como los mapas y los gráficos técnicos.

Aunque el Web View de Intermedia cumple con éxito su función de informar al lector, funciona aún mejor cuando se lo combina con archivos de visión general realizados por el autor o con otras formas de cartografía intelectual. Web View presenta una imagen no jerárquica de todos los documentos conectados a la visión general (o a cualquier documento activado). En cambio, la visión general presenta una organización jerárquica, pero sin revelar la naturaleza y número de documentos asociados a cada señal de nexo. Intermedia ofrece dos formas de conseguir esta información: el Web View y un menú que se activa siguiendo los nexos señalados con un símbolo. Al activar un nexo particular, se oscurecen todos los demás nexos unidos a ese bloque del Web View. Así, trabajando juntos, los documentos individuales y Web View informan constantemente al lector de la información que hay un paso más allá del texto actual. Esta combinación de recursos generados por el autor y por Intermedia es un buen ejemplo de la manera en que los autores de hipertexto emplean retóricamente dispositivos visuales para completar el diseño del sistema y trabajar con él sinérgicamente.<sup>14</sup>

## Elementos visuales en el texto impreso

Esta descripción de los elementos visuales del hipertexto nos recuerda que la imprenta también recurre a más información visual de la que normalmente se tiene en cuenta: ésta no se limita, como podría pensarse en un principio, a los ejemplos obvios como ilustraciones, mapas, esquemas, organigramas y gráficos.<sup>15</sup> Incluso sin más elementos visuales explícitos adicionales el texto impreso contiene ya una buena cantidad de información visual aparte del código alfanumérico.

---

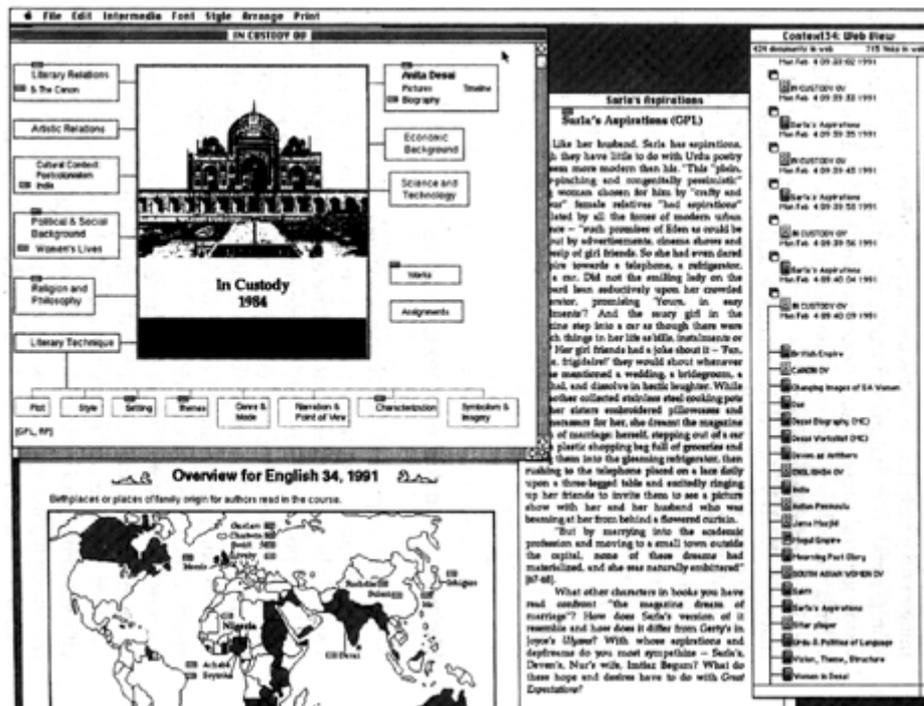
<sup>\*</sup> OV por Overview; «visión general gráfica» es la traducción del término técnico «Graphic Overview». T

<sup>14</sup> Intermedia 4.0, terminado a tiempo para la conferencia Hypertext'89 en noviembre de 1989, presenta una función muy completa de búsqueda, prestación que cambiará los hábitos de trabajo del usuario de Intermedia. Como no se ha hecho servir en el aula de Intermedia de la Universidad Brown, me he dedicado sobre todo a las prestaciones que utilizamos en varias ocasiones en mis cursos generales.

<sup>15</sup> J. David Bolter (*Writing Space*, pp. 61-8 1) ha hecho un excelente trabajo de presentación de los elementos visuales en las tecnologías de la escritura desde los jeroglíficos al hipertexto. La publicación periódica *Visible Language*, que

Los componentes visuales de las tecnologías de la escritura y de la imprenta incluyen el espaciado entre palabras, la división en párrafos, los diversos tipos y tamaños de letras, una compaginación diferente para indicar pasajes citados de otras obras y la asignación de lugares específicos, a pie de página o al final de un capítulo o del documento, a los materiales de referencia (notas).

A pesar de su considerable presencia en el texto impreso, los elementos visuales tienden a ser dejados de lado por los escritores contemporáneos cuando consideran la naturaleza del texto en la era electrónica. Como cualquier otro cambio, la expansión de la escritura de un sistema de lenguaje verbal a otro que abarque información no verbal -información visual en forma de símbolos, elementos representativos o cualquier otra información, sonido incluido- se ha enfrentado a una fuerte oposición, y a menudo la de los sectores más inesperados y, en concreto, de los que ya emplean el ordenador para escribir. Hasta los que abogan por el cambio, encuentran a veces la experiencia del cambio, y de su defensa, tan agotadora en la etapa siguiente que se resisten, aunque ésta resulte implícita en los cambios que ellos mismos han propugnado.



empezó a publicarse en 1966, contiene discusiones de este tema según una gran variedad de disciplinas que van de la historia de la caligrafía y la psicología didáctica al diseño de libros y la interacción hombre-ordenador.

Figura 2. IN CUSTODY OV. La visión general gráfica de la novela de Anita Desai, *In Custody*, aparece arriba a la izquierda, rodeando una imagen relacionada con la novela con un abanico de encabezamientos que incluyen: «Relaciones literarias», «El Canon», «Contexto cultural: India», «Poscolonialismo» y «Anita Desai». En la parte inferior de la visión general constan encabezamientos que remiten a documentos sobre técnicas literarias como trama, estilo, ambientación, temas, géneros y modos, narración y puntos de vista, etc. A la derecha de la pantalla, el usuario ha situado el directorio Web View generado por el sistema, que indica el recorrido reciente del lector y el nombre y tipo de los documentos conectados con el documento activo, en este caso, la visión general de la novela de Desai. Debajo, hay otra visión general con un mapa del Imperio Británico, que sirve de directorio en un curso de la Universidad Brown sobre la ficción poscolonialista actual. Entre estos dos documentos gráficos y el directorio Web View generado por el sistema, se ve «Las aspiraciones de Sarla», un típico documento de texto que cita un breve pasaje de la novela con preguntas que lo comparan con otras obras estudiadas en la asignatura.

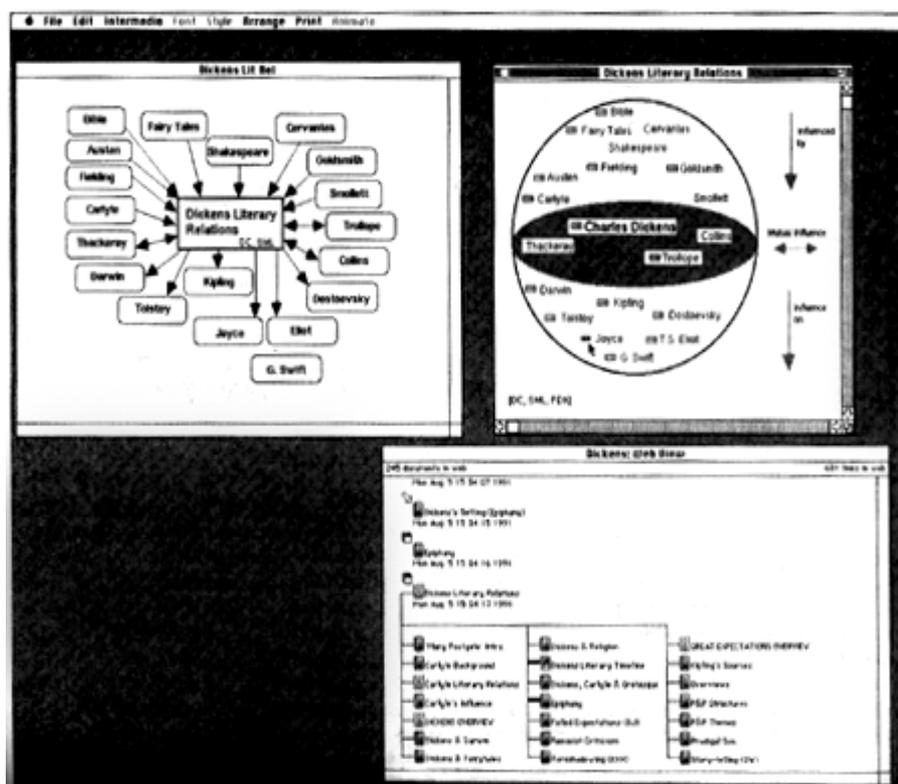


Figura 3. «Las Relaciones Literarias de Dickens», dos versiones. Arriba a la izquierda, se ve el aspecto original de este tipo de directorio visual; a la derecha, se ve la versión más actual de Paul D. Kahn. Más abajo, se ve el directorio Web View, que indica al usuario que hay otros veintidós documentos conectados al directorio de Relaciones Literarias de Dickens, como por ejemplo: «Dickens y Darwin», «Epifanía» y «Dickens, Carlyle y lo grotesco»; algunos documentos son de estudiantes y ello aparece señalado por las iniciales del autor entre paréntesis después del nombre del documento.

Esta resistencia se manifiesta de forma muy clara en el comentario muy frecuente de que los escritores no deberían preocuparse por la compaginación o la autoedición y que deberían dejar estas actividades al editor. Se nos dice que los escritores, académicos u otros, no diseñan bien; y aunque lo hicieran, prosigue la argumentación, estas actividades son una pérdida de tiempo para ellos. Esta recomendación, que recientemente se ha transformado en mandato, debería inducirnos a preguntar

por qué. ¿Y si se nos dijese: «Tome, un lápiz. Aunque tenga una goma en la punta, no la utilice. Los escritores de verdad no la utilizan»? Como mínimo, deberíamos preguntarnos por qué se ha incluido esta capacidad de hacer algo; y, si practicásemos con ella, nos daríamos cuenta de que borra; y, dadas la curiosidad y perversidad humanas, que en determinadas circunstancias pueden significar lo mismo, con toda seguridad nos veríamos tentados a utilizarla. Así, ¡una capacidad se convertiría en un placer culpable!

Cualquiera con un poco de interés por el diseño que haya examinado, incluso por casualidad, los productos de las ediciones comerciales o universitarias habrá notado la gran cantidad de libros pésima y deficientemente diseñados. A pesar de la labor ejemplar de diseñadores como P. J. Conkwright y Richard Eckersley, muchas editoriales siguen produciendo libros feos de ver, con márgenes estrechos, letras demasiado pequeñas o bastas para una distribución dada y ningún sentido estético de la página. Se suelen invocar las limitaciones económicas como único determinante de la situación, aunque un buen diseño no tiene por qué producir un producto final más costoso, sobre todo en la era de la compaginación por ordenador. En varios casos de los que tengo constancia, los editores encargaron el diseño a principiantes que confesaron no tener ni formación ni experiencia en diseño gráfico. Al haber tenido la suerte de que mis libros pasaran por las manos de artistas de primer orden mucho más a menudo que por las de diseñadores ineptos, no hago estas observaciones en tono de queja, sino como una preparación a la averiguación de por qué se les dice a los escritores que no se tomen molestias por el aspecto visual de sus escritos y de por qué aceptan tan dócilmente esta recomendación.

En parte se debe a que este mandato implica obviamente cuestiones de categoría y poder; y, en concreto, implica una interpretación específica -es decir, una construcción social- de los conceptos de escritor y de escritura. Según estos conceptos, el papel y la función del escritor se limitan a escribir. La escritura, a su vez, se concibe exclusivamente como una manera de registrar (o crear) ideas mediante el lenguaje. Superficialmente, este enfoque parece bastante neutro y evidente, y ello ya debería indicarnos que se ha establecido hasta tal punto que ha llegado a abarcar premisas culturales que bien se merecen un examen.

Este mandato de «sólo escribir», basado en la concepción puramente verbal de la escritura, implica obviamente lo siguiente: primero, que sólo la información verbal tiene valor, al menos para el escritor como escritor y para el lector como lector;<sup>16</sup> y, segundo, que la información visual tiene menos valor. El manejo de estos tipos de información despreciados o con menos valor (e incluso, ¿se merece el material visual la calificación de «verdadera información?»), de algún modo rebaja la categoría del escritor, y lo hace menos escritor. El tema de la categoría vuelve a manifestarse al considerar otro motivo del mandato de «sólo escribir», también unido a las nociones de división del trabajo, de prestigio y de posición. En general, se cree que los autores no deberían preocuparse por temas que incumben al impresor. Aunque turbado por esta exclusión, acepté esta argumentación hasta enterarme de que, hasta hace relativamente poco (digamos, los años 30), los escritores solían aparecer por la imprenta de la Oxford University Press,\* mientras sus obras se estaban compaginando, y que se les permitía dar opiniones y consejos, algo que ahora se nos dice que no es asunto nuestro, que está por debajo de nosotros, etc. El motivo más evidente para convencer a los escritores de renunciar a las capacidades que les proporcionan sus herramientas de escritura también abarca la idea de que éstos no tienen la pericia, ni los conocimientos para producir un buen diseño. Para apoyar esta argumentación se esgrimen un sinnúmero de artículos repletos de tipos y tamaños de

---

<sup>16</sup> En su discusión de *Elements of Semiology* de Barthes, Annette Lavers ejemplifica la actitud normal hacia la información no alfanumérica al escribir que la noción de narrativa de Barthes «reconoce el hecho de que la literatura no está simplemente hecha de palabras sino también de elementos figurativos, aunque éstos, por supuesto, sólo pueden transmitirse con palabras» (*Roland Barthes: Structuralism and After* [Cambridge, Harvard University Press, 1982], p. 134). Ese «por supuesto» cargado de sentido revela las actitudes convencionales respecto a la textualidad.

\* Editorial universitaria de Oxford. T.

letra antiestéticos, escritos por estudiantes y usuarios principiantes de Macintosh; y lo aceptamos demasiado fácilmente sin más información.

El hecho de que los principiantes en cualquier campo de actividad obtengan resultados de relativamente pobre calidad nunca puede justificar que abandonen dicha actividad. Si así fuera, aconsejaríamos del mismo modo a los estudiantes que abandonaran inmediatamente sus esfuerzos en redacción creativa y discursiva, en dibujo y filosofía, y en matemáticas y química. Y si no damos este consejo es porque creemos que las facultades implicadas en estas actividades son importantes, a diferencia, según parece, de las relacionadas con el aspecto visual. Por supuesto, también está el hecho de que la enseñanza tiene que ver con nuestro sustento y nuestra categoría profesional. La cuestión que se plantea es, pues, ¿por qué es menos importante la información visual? El hecho mismo de que muchos usuarios investigan con elementos gráficos de texto en sus ordenadores demuestra el placer evidente que obtienen manejando efectos visuales. A su vez, este placer sugiere que, al prohibir los recursos visuales al escritor, se le prohíbe también una fuente de placer al parecer inocente, algo de lo que uno debe prescindir si pretende ser un escritor de verdad o un lector decente.

La mayoría de nuestros prejuicios contra la inclusión de información visual proviene de la tecnología de la imprenta. Examinando la historia de la escritura, se ve en seguida que tiene una larga conexión con la información visual, por no hablar del origen de muchos alfabetos en jeroglíficos ni de otras formas de escritura originalmente gráficas. Los manuscritos medievales presentan una especie de combinación hipertextual de tamaños de letra, márgenes, ilustraciones y otros embellecimientos del texto, con la caligrafía y otras adiciones pictóricas.

## **Texto disperso**

Los nexos del hipertexto, el control por parte del lector y la variabilidad no sólo militan contra los modos de argumentación que nos resultan familiares, sino que, además, tienen otros efectos mucho más generales, uno de los cuales es añadir una especie de aleatoriedad al texto del lector. Otro es que el escritor, como veremos, pierde cierto control básico sobre su texto y, más específicamente, sobre los extremos y los límites. Un tercero es que el texto parece fragmentar o atomizar sus componentes (en lexias o bloques de texto), y que estas unidades de lectura asumen una vida propia al volverse más autónomas ya que dependen menos de lo que los precede y los sigue en sucesión lineal.

Comparado con el texto tal y como existe en la tecnología de la imprenta, el hipertexto emplea diversas combinaciones de atomización y dispersión. A diferencia de la inalterabilidad espacial del texto reproducido con la tecnología del libro, el texto electrónico siempre presenta variantes, ya que ningún estado ni versión es definitivo; siempre puede ser cambiado. Comparado con el texto impreso, la forma electrónica parece relativamente dinámica, ya que siempre permite la corrección, la actualización y otras modificaciones similares. Incluso sin los nexos, el texto electrónico abandona la inalterabilidad característica del texto impreso, que tantas repercusiones ha tenido en la cultura occidental. Sin inalterabilidad, no puede haber texto unitario.

El hipertexto, que añade un segundo tipo fundamental de variación, dispersa y atomiza aún más el texto. Los nexos electrónicos permiten a los usuarios recorrer distintos trayectos de lectura en un conjunto dado de lexias o bloques de texto. Esta prestación del hipertexto, de la que surge su característica esquiva de la linealidad, tiene efectos obvios e importantes sobre la concepción de la textualidad y de las estructuras retóricas. Al explicar su modo de proceder en *S/Z*, Barthes declara: «A partir de ahora "estrellaremos", el texto, separando, a la manera de un pequeño terremoto, los bloques de significados de los que la lectura sólo percibe la lisa superficie, imperceptiblemente soldada por el movimiento de las frases, el fluido discurso de la narración y la "naturalidad" del lenguaje ordinario. El significante mayor será troceado en una serie de breves fragmentos contiguos, que llamaremos lexias, ya que son unidades de lectura» (13). Por muy dramática y apasionada que

parezca desde el punto de vista de la imprenta, la presentación que Barthes hace de su método en *S/Z*, describe con precisión la manera en que un intento de ir más allá de la imprenta hacia la hipertextualidad perturba el texto y la experiencia de la lectura tal y como los conocemos. El texto o más exactamente los pasajes de texto, que se sucedían los unos a los otros en una progresión lineal ininterrumpida, ahora se fracturan, se desploman, asumen identidades más individuales.

Al mismo tiempo que la lexia hipertextual mantiene lazos más sueltos, o menos determinantes, con las otras lexias de *la misma obra* (para utilizar una terminología que ahora corre el riesgo de quedar obsoleta), también se la puede asociar con textos de otros escritores. De hecho, se asocia con cualquier texto conectado con ella, y de este modo se disuelven las nociones de separación intelectual entre textos, del mismo modo que algunos productos químicos destruyen la membrana celular de un organismo: la destrucción de la membrana destruye la célula, la mata. En cambio, una destrucción análoga de las nociones, aún convencionales, de separación textual quizá pueda destruir ciertas actitudes respecto al texto, pero no necesariamente destruirá el texto. En todo caso, lo reconfigurará, así como nuestras expectativas sobre él.

Otra consecuencia de los nexos electrónicos es que dispersan «el» texto en otros textos. A medida que las lexias individuales van perdiendo su aislamiento físico e intelectual con el establecimiento de nexos, el texto se dispersa en ellas. La necesaria contextualidad e intertextualidad, que surgen al situar unidades de lectura en una red de trayectos fácilmente navegables, entretejen los textos, incluidos los de otros autores y los de medios no verbales. Un efecto de este proceso es que debilita, y tal vez destruye, cualquier sentido de unicidad textual.

Estas nociones no resultan novedosas para la teoría literaria contemporánea, pero aquí, como en otros muchos casos, el hipertexto representa una encarnación incómodamente literal de un principio que parecía especialmente abstracto y abstruso desde el punto de vista de la imprenta. Puesto que gran parte del atractivo y del encanto de estas ideas teóricas radica en su dificultad o tal vez en su preciosidad, esta presentación más literal promete trastornar a los teóricos, en parte, por supuesto, porque trastorna la categoría y las relaciones de poder en su campo.

## **Transliteración hipertextual de la cultura del escriba o el manuscrito electrónico**

El hipertexto fragmenta, dispersa o atomiza el texto de dos maneras afines. Primero, suprimiendo la linealidad de lo impreso, libera los pasajes individuales de un único principio ordenador: la secuencia, y amenaza con transformar el texto en un caos. Y, luego, destruye la noción de texto unitario y permanente. El considerar el texto «entero» en términos de sus componentes produce la primera forma de fragmentación; el considerarlo en función de sus diferentes lecturas y versiones produce la segunda.

La pérdida de la creencia en la textualidad unitaria podría producir muchos cambios en la cultura occidental, y a menudo con un coste elevado, si los juzgamos según nuestras actitudes actuales basadas en la imprenta. No todos esos cambios resultarán necesariamente costosos o dañinos, sobre todo en el mundo académico, donde este cambio conceptual nos permitiría corregir algunas de las distorsiones producidas por la influencia de la cultura de la imprenta. Acostumbrados a las ediciones eruditas estándares de los textos canónicos, solemos pasar por alto el hecho de que estas versiones impresas del siglo xx de obras originalmente creadas en una cultura del manuscrito son idealizaciones extrañamente ficticias que producen una muy específica experiencia del texto. Para empezar, las versiones eruditas impresas de Platón, Virgilio o San Agustín proporcionan un texto mucho más fácil de manejar y descifrar que cualquiera que podían obtener los coetáneos de dichos textos. Ellos se encontraban con textos tan diferentes de los nuestros que la mera sugerencia de que pudiéramos compartir la misma experiencia de *la lectura* engaña. Los lectores de la época de Platón, Virgilio o San Agustín procesaban textos sin espaciado entre palabras, ni mayúsculas ni puntuación. Si hubiese leído estas frases mil quinientos años antes, habrían tenido este aspecto:

ellos se encontraban contextos diferentes de los nuestros que la mera sugerencia de que pudiéramos compartirla misma experiencia de la lectura engañaba a los lectores de la época de Platón, Virgilio o San Agustín procesaban textos sin espaciado entre palabras ni mayúsculas ni puntuación si hubiese leído estas frases mil quinientos años antes habrían tenido este aspecto.

Estos flujos ininterrumpidos de caracteres alfabéticos requerían una gran habilidad incluso para dominarlos fonéticamente. Ya que el descifrar estos textos favorecía la lectura en voz alta, casi todos los lectores experimentaban los textos no sólo como agotadoras sesiones de decodificación sino también como una especie de actuación en público.

El hecho mismo de que este texto que hubiésemos leído hace mil quinientos años existía en forma de manuscrito también implica que, para llegar a leerlo, habríamos tenido que tener acceso a un objeto raro e incluso único... siempre que hubiésemos sabido de su existencia y hecho un incómodo, caro y a menudo peligroso viaje para verlo. Tras tener acceso al manuscrito, tendríamos que habernos acercado a él de una forma muy diferente de nuestro actual enfoque desenvuelto hacia el libro impreso. Con toda probabilidad, nos habríamos tomado este encuentro como una rara y privilegiada oportunidad, y también nos habríamos acercado a la experiencia de la lectura de este objeto único con un conjunto de supuestos muy distintos de los del erudito moderno. Como Elizabeth Eisenstein ha demostrado, la primera función del estudioso en una cultura del manuscrito consistía simplemente en preservar el texto, que corría un doble peligro de degradarse con cada lectura: cada vez que se manejaba físicamente el frágil objeto, su longevidad disminuía, y, cada vez que se copiaba el manuscrito para preservar y transmitir el texto, el escribiente inevitablemente introducía alguna desviación textual.

Así, incluso sin tomar en cuenta la presencia ajena y añadida de la compaginación, los índices, las referencias, los títulos y otros artilugios de la tecnología del libro, el encuentro y posterior lectura de un manuscrito suponía un conjunto de experiencias muy distinto del que hoy en día damos por sentado. Igual de importante resulta el hecho de que, mientras el significado mismo de las ediciones eruditas se debe a su publicación en comparativamente grandes cantidades, cada manuscrito de los textos de Platón, Virgilio y San Agustín existía como objeto único. No se sabe qué versión particular de los textos de dichos autores manejaba el eventual lector. El presentar la historia y una relación de textos creados en una cultura del manuscrito en los términos de texto unitario propios de la erudición moderna novela y falsifica sus relaciones intertextuales.

Las ediciones eruditas modernas combinan tanto la unicidad como la multiplicidad, pero de modos muy distintos. Una edición moderna de Platón, Virgilio o San Agustín empieza presuponiendo la existencia de un texto único y unitario, pero ello se debe a su capacidad para diseminar este texto en una gran cantidad de ejemplares idénticos. En cambio, cada manuscrito antiguo o medieval, que encarnaba sólo una de muchas variantes potenciales de «un texto», existía como objeto único. Los investigadores que intentan determinar, no algún texto maestro probablemente mítico y seguramente perdido hace mucho, sino la manera en que los lectores individuales se encontraban con Platón, Virgilio o San Agustín en una cultura del manuscrito, necesitan una nueva concepción de texto. De hecho, tenemos que renunciar al concepto de texto unitario y sustituirlo por nociones de texto disperso. En otras palabras, tenemos que hacer algo que han hecho algunos historiadores de arte que trabajan en similares problemas medievales: tomar la noción de tipo único encarnado en un objeto único y sustituirla por una noción de conjunto complejo de variantes. Por ejemplo, al intentar determinar los antecedentes temáticos, iconológicos y compositivos de las Madonnas de marfil de principios del siglo XIV, Robert Suckale y otros especialistas en el estilo cortesano han abandonado las derivaciones lineales y la noción de tipo unitario. En su lugar, insisten en que los escultores escogían como punto de partida un «plano

maestro» entre varios conjuntos de formas básicas.<sup>17</sup> Parece necesario algún tipo de cambio en las actitudes básicas hacia las creaciones de la cultura del manuscrito.

La capacidad del hipertexto para conectar todas las versiones o variantes de un texto particular puede ofrecer un medio de restablecer el equilibrio entre la unicidad y la variabilidad de los textos de antes de la imprenta. Por supuesto, incluso en presentaciones hipertextuales, tanto las convenciones modernas de la imprenta como el aparato académico seguirán intentando recrear la experiencia de hallarse ante esos textos, y nada puede devolver la unicidad ni la consecuente aura del manuscrito único. Sin embargo, el hipertexto brinda la posibilidad de presentar el texto como un campo disperso de variantes y no como una entidad falsamente unitaria. Las pantallas de alta resolución y otros avances tecnológicos deberían permitir algún día la presentación de todos los manuscritos individuales. Una familiarización con los sistemas de hipertexto podría en sí cambiar lo bastante los supuestos acerca de la textualidad como para liberar de algunos de sus prejuicios a los investigadores de textos anteriores a la imprenta.

### **Argumentación, organización y retórica**

La conexión electrónica, que otorga al lector un papel mucho más activo de lo que es posible con el libro, presenta algunos efectos importantes. Considerados a la luz de una literatura vinculada a la tecnología del libro, estos efectos parecen dañinos y peligrosos, como de hecho deben ser para una hegemonía cultural basada, como la nuestra, en una tecnología diferente de la memoria cultural. En concreto, la retórica lineal numeraria de «primero, segundo y tercero», tan conveniente para la imprenta, seguirá apareciendo dentro de los bloques de textos individuales pero no podrá ser utilizada para estructurar argumentos en un medio que anima a recorrer caminos diferentes en vez de seguir uno lineal. Este alejamiento de la linealidad puede parecer un cambio clave, y lo es, pero conviene tener presente que no supone un abandono de lo natural.

Tom McArthur nos recuerda: «La estructuración de los libros no tiene nada de "natural"; de hecho, es tremendamente antinatural y necesitó nada menos que 4.000 años para producirse. El gran logro de los escolásticos, sobre todo para las elites escribanas del mundo, fue estilizar los temas, tramas y formas de los libros en una forma realmente rigurosa, así como estructuraron también los programas de estudio, las escrituras y el debate».<sup>18</sup> Sus convenciones acerca de la estructura de los libros cambiaron radicalmente con el advenimiento de la imprenta, que fomentó la ordenación alfabética, procedimiento que nunca antes había cuajado. ¿Por qué?

Una razón debe de ser que la gente ya se había acostumbrado, a lo largo de demasiados siglos, al material ordenado por temas. Este material se parecía muchísimo a la organización «normal» del trabajo escrito... La alfabetización también debía de resultar ofensiva para la visión global escolástica de las cosas. Debió de parecer una ordenación perversa, incoherente y hasta desprovista de sentido a unos individuos interesados en nítidos marcos que contuvieran todo el saber. Ciertamente, la alfabetización plantea problemas de fragmentación, no tan obvios cuando se trata de listas de palabras pero graves cuando se trata de listas de temas (76-77).

---

<sup>17</sup> Véase Robert Suckale, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel die Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300* (Munich, 1971).

<sup>18</sup> Tom McArthur, *Worlds of Reference: Lexicography, Learning a d Language from the Clay Tablet to the Computer* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), p. 69.

Las saludables observaciones de McArthur, que nos recuerda que siempre consideramos naturales las construcciones sociales de nuestro mundo, también sugieren que, desde el punto de vista de los escolásticos, el paso del manuscrito al libro impreso y luego al hipertexto representa una fragmentación cada vez mayor. Mientras el lector disponga de medios de ordenación, temáticos u otros culturalmente coherentes, la fragmentación del documento en hipertexto no implica la clase de entropía que una fragmentación similar supondría en el mundo de la imprenta. Algunas de sus prestaciones como búsqueda de texto, nexos automáticos, agentes y potenciales filtros conceptuales, ofrecen la capacidad de conservar las ventajas de la hipertextualidad mientras protege al lector de los efectos negativos del abandono de la linealidad.

## Principios y finales en el texto abierto

Los conceptos (y experiencias) de empezar y terminar implican linealidad. ¿Qué les sucede en un tipo de textualidad no regida principalmente por la linealidad? Si presuponemos que la hipertextualidad presenta secuencias múltiples en lugar de una ausencia total de linealidad y secuencia, entonces, una respuesta a esta pregunta es que tiene múltiples principios y finales en lugar de uno solo. Basándonos en la obra de Edward W. Said sobre orígenes y comienzos, el hipertexto ofrece al menos dos clases distintas de comienzos. La primera se refiere a la lexia individual, y la segunda a un conjunto de éstas que forman un metatexto. Cada vez que una reunión de materiales hipertextuales se erige por sí sola, bien porque ocupa todo un sistema bien porque existe, por muy brevemente que sea, dentro de un marco, el lector tiene que empezar a leer en algún punto, y, para él, este punto es un comienzo. Refiriéndose a lo impreso, Said dice que «el principio de una obra es, prácticamente hablando, la entrada principal a lo que ofrece».<sup>19</sup> Pero ¿qué ocurre cuando una obra presenta muchas entradas «principales», de hecho, tantas como nexos haya entre pasajes mediante los cuales se puede llegar a las lexias individuales (que, desde nuestro punto de vista, se convierten en el equivalente de una obra)? Said nos ayuda a responder al afirmar que «se designa "un principio" para indicar, clarificar o definir un momento, lugar o acto *posteriores*. En resumen, la designación de un comienzo suele implicar también la designación de una *intención* consecutiva» (5). Por lo tanto, y en los términos de Said, incluso un texto atomizado puede servir de comienzo siempre que el lugar del nexo, o punto de partida, asuma la función de primer eslabón de una cadena o de primer paso en un trayecto. Según Said: «Vemos que el principio es el punto inicial (en el tiempo, espacio o acción) de una consecución o proceso que tiene duración y sentido. *El comienzo, entonces, es el primer paso en la producción intencional de significados*» (5).

La definición casi hipertextual de Said sugiere que «en retrospectiva, podemos ver el comienzo como el punto en que, en una obra dada, el escritor se demarca de todas las otras obras; un comienzo establece inmediatamente relaciones con obras ya existentes, relaciones bien de continuidad bien de antagonismo, o una mezcla de ambas» (3).

Así como el hipertexto dificulta la determinación del principio de un texto porque, por un lado, cambia nuestra concepción de texto y, por otro, porque permite al lector empezar en muchos puntos distintos, también cambia el significado de final. Los lectores no sólo pueden escoger varios puntos donde terminar, sino que pueden además seguir ampliando el texto, extenderlo, dejarlo más largo de como era cuando empezaron a leer. Como Ted Nelson, uno de los iniciadores del hipertexto, dice: «No hay última palabra. No puede haber una última versión, un último pensamiento. Siempre hay una nueva visión, una nueva idea, una nueva interpretación. Y la literatura, que pretendemos informatizar, es un sistema para preservar la continuidad frente a este hecho... Recuerde la analogía entre el texto y el agua. El agua fluye libremente, el hielo, no. Los documentos que fluyen, los documentos vivos en la red están siempre sometidos a uso y conexión constantes, y estos nexos

---

<sup>19</sup> Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), p. 3.

nuevos constantemente se vuelven interactivos y accesibles. Cualquier ejemplar suelto que alguien conserva está congelado, muerto, carece de acceso a nuevas conexiones» (*Literary Machines*, 2/61, 48). Aquí, como en otras muchas ocasiones, la concepción de textualidad de Bakhtin anticipa el hipertexto. Caryl Emerson, su traductor y editor, explica que «para Bakhtin, "el todo" no es una entidad acabada; siempre es una relación... Así, el todo nunca puede acabarse y apartarse; cuando se realiza un todo, es en virtud de una definición ya abierta al cambio» (*Problems*, xxxix).

El hipertexto difumina los límites del metatexto, y no se le pueden aplicar las nociones convencionales de conclusión y de producto acabado; su novedad misma dificulta su definición y descripción con la antigua terminología, ya que se deriva de distintas tecnologías de la enseñanza y de la información y conlleva implicaciones ocultas inadecuadas para el hipertexto. Particularmente inaplicables resultan las nociones afines de conclusión y de producto acabado. Como lo reconoce Derrida, una forma de textualidad que va más allá de la imprenta «nos obliga a extender... la noción dominante de "texto" para que «deje de ser una recopilación acabada de escritos, un contenido encerrado en un libro o entre sus márgenes y se vuelva una red diferencial, un tejido de huellas que eternamente se refieren a algo distinto, a otras huellas diferenciales».<sup>20</sup>

La materia hipertextual, que por definición es abierta, expansible e incompleta, replantea estas nociones. Si se pasa al formato hipertextual una obra convencionalmente considerada completa, por ejemplo, *Ulises*, ésta se vuelve en el acto «incompleta». Las conexiones electrónicas, que enfatizan el establecimiento de nexos, expanden instantáneamente un texto al proporcionar grandes cantidades de puntos de amarre donde atar otros textos. La inalterabilidad y aislamiento físico de la tecnología del libro, que permiten la estandarización y una relativa facilidad de reproducción, a la fuerza cierran estas posibilidades. El hipertexto las abre.

## Los límites del texto abierto

El hipertexto redefine no sólo los comienzos y los finales del texto, sino también sus límites, sus bordes, por así decir. El hipertexto nos brinda un medio de escapar de lo que Gérard Genette llama «una especie de idolatría, no menos seria y hoy en día incluso más peligrosa» que la idealización del autor, es decir «el fetichismo de la obra, concebida como objeto cerrado, completo y absoluto».<sup>21</sup> Al pasar del texto físico al virtual, de la imprenta al hipertexto, los límites se desvanecen -el desvanecimiento que tanto se esfuerza Derrida en conseguir en sus publicaciones impresas- y no se puede seguir dependiendo de concepciones o supuestos de dentro o fuera. Como lo explica Derrida, «mantener fuera lo externo... es el gesto inaugural de la "lógica" en sí, o del "sentido" común, siempre que concuerde con la identidad de lo *que es*: ser lo que es, lo externo está fuera y lo interno, dentro. El escribir debe volver a ser lo que *nunca hubiese debido dejar de ser*: un accesorio, un accidente, un exceso» (*Dissemination*, 128). Sin linealidad ni fronteras claras entre lo de dentro y lo de fuera, entre la ausencia y la presencia y entre uno y los demás, cambiará la filosofía. Recurriendo a un texto de Platón como ejemplo, Derrida, que trabaja en el mundo de la imprenta, afirma con presciencia «que la cadena textual que debemos colocar de nuevo en su sitio ya no es simplemente interna al vocabulario de Platón. Pero al ir más allá de las fronteras de ese vocabulario, no nos interesa tanto romper ciertos límites, con motivos o sin ellos, como replantear el derecho de situar dichas fronteras. En una palabra, no creemos que exista, con rigor, un texto platónico, cerrado sobre sí mismo, completo con un interior y un exterior» (130).

---

<sup>20</sup> Jacques Derrida, «Living On», trad. James Hulbert, en *Deconstruction and Criticism* (Londres, Routledge y Kegan Paul, 1979), pp. 83-84.

<sup>21</sup> Gérard Genette, «*Stendhal*» (1968), en *Figures of Literary Discourse*, trad. Alan Sheridan (Nueva York, Columbia University Press, 1982), p. 147.

Derrida va más lejos aún y, con una afortunada mezcla de paciencia y humor, explica que al descubrir que los textos no tienen, en realidad, ni interior ni exterior, no se los reduce a una masa amorfa: «No se trata de considerar que [el texto] hace aguas por todas partes y puede hundirse caóticamente en la borrosa generalidad de su contenido, sino de ser capaz de desenmarañar las fuerzas de atracción ocultas que conectan una palabra presente en el texto de Platón con otra, ausente de éste, siempre que uno reconozca, rigurosa y prudentemente, las articulaciones» (130).

Otro signo de la toma de conciencia, por parte de Derrida, de las limitaciones y restricciones de las actitudes contemporáneas, que surgen en asociación con el libro impreso, es su enfoque hipertextual de la textualidad y del significado; enfoque que sigue dudando de la existencia de «un principio fundamental o totalizador», puesto que reconoce que «el "exterior" clásico del sistema no puede asumir ya la forma de una especie de extratexto capaz de detener la concatenación de la escritura» (5).

Así, el hipertexto crea un texto abierto, con límites abiertos, un texto que no puede mantener fuera a otros textos y que, por lo tanto, encarna el texto de Derrida en el que se difuminan «todos los límites que forman el borde movedizo de lo que solía llamarse texto, de lo que antes creíamos que el mundo podía identificar, es decir, los supuestos comienzo y final de una obra, la unidad de una recopilación, el título, los márgenes, las firmas, el dominio de las referencias fuera del marco, etc.». El hipertexto sufre lo que Derrida describe como «un desbordamiento (*débordement*) que borra todos esos límites y divisiones» («Living On», 83).

En los sistemas de hipertexto, los nexos dentro y fuera de un texto -las conexiones intra y extratextuales entre elementos del texto (imágenes incluidas)- se vuelven equivalentes, acercando así los textos entre ellos y difuminando sus límites. Consideremos los nexos hipertextuales en el caso de Milton: sus diversas descripciones de sí mismo como profeta o poeta inspirado en *Paradise Lost* y sus citas del Génesis 3:15 aportan ejemplos obvios. En cambio, las relaciones extra e intertextuales se ilustran con nexos entre un pasaje particular en el que Milton menciona la profecía y sus otros escritos, en versos o en prosa, que recalcan puntos similares u obviamente relevantes, así como textos bíblicos, comentarios de todas las épocas, declaraciones poéticas de otros autores semejantes o contrarias y comentarios especializados. Del mismo modo, las citas de Milton del texto bíblico en que un hombre es mordido por una serpiente cuando le aplastaba la cabeza con el talón, conectan evidentemente con el pasaje bíblico y sus interpretaciones tradicionales y también con otras alusiones literarias y comentarios especializados sobre todos estos temas. Los nexos hipertextuales simplemente aceleran el proceso usual de establecer relaciones y aportan un medio gráfico para estas transacciones, si es que se puede utilizar la palabra «simplemente» para referirse a un procedimiento tan radicalmente transformador.

La rapidez con que podemos movernos entre pasajes y puntos en unos conjuntos de textos cambia tanto nuestra manera de leer como de escribir, del mismo modo que la tremenda rapidez y capacidad de cálculo de los grandes ordenadores cambiaron varios campos científicos al permitir investigaciones que antes requerían demasiado tiempo o riesgos. Uno de estos cambios proviene del hecho de que los nexos permiten al lector moverse con la misma facilidad entre puntos dentro y fuera de un texto. Una vez que uno puede moverse con la misma facilidad entre, por ejemplo, el principio de *Paradise Lost* y un pasaje del Libro 12, miles de líneas «más allá», y entre este principio y cierto texto francés anterior o un moderno comentario erudito, entonces, en un sentido importante, la individualidad de los textos, que la cultura de la imprenta creó, cambia radicalmente y, tal vez, desaparece. Se podría argumentar que, de hecho, todo lo que esta conexión hipertextual hace es encarnar la forma en que uno experimenta de hecho el texto durante la lectura; pero, incluso así, el acto de leer se ha acercado muchísimo, de algún modo, a una encarnación electrónica del texto y por ello su naturaleza ha empezado a cambiar.

Estas observaciones sobre hipertexto sugieren que los ordenadores nos acercan todavía más a una cultura en la que ciertos aspectos tienen más en común con una cultura de tradición oral de lo que incluso Walter J. Ong está dispuesto a admitir. En *Orality and Literacy* afirma que los

ordenadores nos han llevado a lo que llama un «estadio oral secundario» que tiene «parecidos chocantes» con el estadio oral primario, anterior a la escritura, «en su mística de la participación, su cuidado del sentimiento comunal, su concentración en el momento presente e incluso su uso de fórmulas».<sup>22</sup>

No obstante, a pesar de que Ong descubre paralelismos interesantes entre una cultura del ordenador y otra puramente oral, insiste equivocadamente en que: «El proceso secuencial y espacial de la palabra, iniciado por la escritura y elevado a un nuevo orden de intensidad por la imprenta, se ve aún más intensificado por el ordenador, que lleva al máximo el compromiso de la palabra con el espacio y el movimiento local (electrónico) y optimiza la linealidad analítica, haciéndola virtualmente instantánea» (136). De hecho, los sistemas de hipertexto, que ubican todos los textos en una trama de relaciones, producen un efecto muy distinto, ya que permiten la lectura y el pensamiento no secuenciales.

Uno de los efectos principales de esta lectura no secuencial, el debilitamiento de los límites del texto, puede concebirse o como la corrección del aislamiento artificial de un texto respecto a todos sus contextos o como la violación de una de las principales características del libro. Según Ong, la escritura y la impresión producen el efecto de una declaración oral discreta e independiente:

Al aislar un pensamiento en una superficie escrita, independientemente de cualquier interlocutor, y al hacer la declaración oral más autónoma e indiferente a cualquier ataque, la escritura presenta el habla y el pensamiento como desprendidos de todo lo demás, como algo independiente, completo. La imprenta también ubica el habla y el pensamiento en una superficie separada de todo lo demás, pero va más allá y sugiere la autosuficiencia (132).

Ya hemos observado la forma en que el hipertexto sugiere integración en lugar de autosuficiencia. Otro posible resultado del hipertexto tal vez pueda resultar desconcertante. Como Ong destaca, los libros, a diferencia de sus autores, no pueden ser puestos en entredicho.

El autor podría ser puesto en entredicho si se pudiese llegar hasta él, pero no se lo puede alcanzar en ningún libro. No hay forma directa de refutar un texto. Incluso después de una total y devastadora refutación, sigue diciendo exactamente lo mismo que antes. Ésta es una de las razones por la cual la frase «lo dice el libro» equivale popularmente a «es cierto». Es también una razón por la cual ha habido quemaduras de libros. Un texto que afirme algo que todo el mundo sabe que es falso seguirá proclamando la falsedad mientras exista (79).

De todos modos, surge la cuestión siguiente: puesto que el hipertexto sitúa el texto en un campo de otros textos, ¿podrá una obra individual cualquiera, a la que otra se haya referido, seguir hablando con la misma fuerza? Podemos imaginarnos presentaciones hipertextuales de libros (o equivalentes) en las que el lector podrá disponer de todas las críticas y comentarios sobre la obra, que entonces pasará a existir como parte de un complejo diálogo en vez de ser la encarnación de una voz que habla continuamente. El hipertexto, al conectar un bloque de texto con miríadas de otros bloques, destruye el aislamiento físico del texto, así como las actitudes que suscita. Al permitir tanto las anotaciones a un texto individual como su conexión con otros textos, posiblemente contradictorios, destruye una de las características más básicas del texto impreso: su separación y su unicidad de voz. Siempre que se ubica un texto dentro de una red de textos, se lo

---

<sup>22</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (Londres, Methuen, 1982), p. 136.

obliga a existir como parte de un complejo diálogo. Los nexos del hipertexto, que tienden a afectar las funciones de autor y de lector, también modifican los límites del texto individual.

Los nexos electrónicos cambian radicalmente la experiencia del texto al cambiar su relación espacial y temporal con otros textos. Leyendo una versión hipertextual de *Great Expectations* (*Grandes esperanzas*), de Dickens, o de *Wasteland* (*La tierra baldía*) de Eliot, por ejemplo, uno puede seguir nexos hasta textos precedentes, lecturas alternativas, críticas, etc. Seguir un nexo electrónico hasta una imagen, digamos, de un desierto o de un yermo en un poema de Tennyson, Browning o Swinburne no toma más tiempo que seguir un nexo entre un pasaje al principio del poema y otro al final. Por lo tanto, el lector percibe los textos fuera del *Wasteland* y el pasaje en la obra como equidistantes del pasaje inicial. Por ello, el hipertexto difumina la distinción entre lo que está «dentro» y lo que está «fuera» de un texto. También hace que todos los textos conectados con un bloque de texto colaboren con dicho texto.

### **La categoría del texto, la categoría en el texto**

Alvin Kernan afirma que la «teoría general de Benjamin, según la cual las numerosas reproducciones desmitificaron el arte en sí, explica precisamente lo que pasó en el siglo XVIII, cuando la imprenta, con su lógica de multiplicidad, despojó de su aura a los clásicos del antiguo orden literario» (*Printing Technology*, 152); es muy probable que el hipertexto extenderá aún más el proceso de desmitificación. Kernan defiende de forma convincente que en los tiempos de Pope «una inundación de libros, tanto en su vertiente de obras diferentes como de múltiples ejemplares de un mismo texto, amenazó con oscurecer los pocos clásicos, tanto antiguos como modernos, idealizados en las letras cultas, y con debilitar su aura con la edición de ejemplares impresos de aquéllos» (153). Cualquier medio de información que fomente la rápida diseminación de los textos y un fácil acceso a ellos desmitificará cada vez más los textos individuales. Pero el hipertexto presenta otro efecto potencial para la desmitificación: haciendo permeables las fronteras del texto (ahora considerado como lexia individual), se suprime parte de su independencia y unicidad.

Kernan añade además: «Como los libros impresos estaban en su mayor parte en idiomas vernáculos, vulgarizaron aún más las letras ampliando su ámbito desde un puñado de textos venerables escritos en idiomas antiguos y sólo comprensibles para una elite hasta un cuerpo de escritos contemporáneos en idioma local que podían comprender todos los que sabían leer» (153-154). ¿Se verán así profanadas las versiones electrónicas de la Biblia como *CD Word*, que en esencia parecen democratizarla? Podría ocurrir de dos maneras. Primero, al proporcionar a cualquier lector algunos procedimientos propios de los investigadores, la Biblia electrónica podría desmitificar un texto que reviste un poder de talismán para una gran parte de su público.

En segundo lugar aunque más fundamental todavía, está el hecho mismo de que esta Biblia hipertextual, al fomentar la presencia de múltiples versiones, socava potencialmente la fe en la posibilidad de un texto único y unitario. Desde luego, el precedente victoriano de la pérdida de fe en la doctrina de la inspiración verbal de las escrituras parece sugerir que el hipertexto podría tener un efecto paralelo (Landow, *Victorian Types*, 54-56). En la Inglaterra victoriana, el abandono generalizado de la creencia de que todas y cada una de las palabras de la Biblia, incluso en su traducción inglesa, estaban divinamente inspiradas se debió a una gran variedad de causas, incluyendo la influencia del criticismo alemán, los enfoques racionales británicos independientes como los del obispo Colenso, y los descubrimientos en geología, filología y (más tarde) biología. Por ejemplo, el descubrimiento de que los hebreos no tenían un idioma único, como hasta entonces presumían muchos creyentes, sobre todo evangélicos, debilitó la fe en gran parte porque los creyentes tomaron conciencia de una multiplicidad donde hasta entonces habían supuesto la unicidad. El descubrimiento de múltiples manuscritos de las Escrituras tuvo muchos efectos paralelos. El hipertexto, que enfatiza la multiplicidad, podría provocar crisis parecidas en las creencias.

Aunque la principal fuerza motriz de la página impresa sea un empuje lineal que cautiva al lector y lo obliga a seguir leyendo como si tuviese que leerlo todo, se han desarrollado formas especializadas de texto que utilizan códigos secundarios para presentar una información difícil o imposible de incluir en un texto lineal. Las notas, finales o a pie de página, que constituyen una de las principales formas en que los libros crean un espacio adicional, requieren algún tipo de código, como un número superíndice o entre paréntesis, para indicar al lector que deje de leer lo que convencionalmente se denomina texto *principal* o cuerpo del texto, y que pase a leer un fragmento de texto añadido o periférico motivado por el pasaje del texto principal.

Tanto en la edición académica como en la prosa erudita, estas divisiones del texto se rigen de acuerdo con jerarquías de categoría y poder. La letra más pequeña, en la que aparecen las notas finales y a pie de página, así como su ubicación fuera del centro de atención normal del lector, dejan bien claro que estos escritos son subsidiarios, dependientes, menos importantes. En la edición académica, estos y otros códigos tipográficos dejan bien claro que los esfuerzos del investigador, por muy extensos y costosos que hayan resultado, son obviamente menos importantes que los escritos publicados, ya que éstos aparecen en el texto principal. En el discurso erudito y crítico que emplea la anotación, estas convenciones también establecen la importancia del argumento dominante respecto a las fuentes del autor, sus partidarios y adversarios, e incluso la obra de ficción o poética objeto de la crítica.

En hipertexto las anotaciones se experimentan de una forma muy distinta. En primer lugar, los nexos electrónicos destruyen en el acto la oposición binaria simple entre texto y notas en la que se basan las relaciones de categoría propias del libro impreso. Al seguir un nexo, el lector puede encontrarse con otro pasaje del mismo texto o con otro al que alude. El nexo también puede conducir a otras obras del mismo autor o a una gama de críticas, variantes textuales, etc. La asignación al texto y a las notas de lo que Tom. Wolfe llama distintos «niveles de categoría» (*statuspheres*) se vuelve muy difícil, y estas jerarquías del texto tienden a desmoronarse rápidamente.

Los nexos hipertextuales colocan el texto actual en el centro de un universo textual y, de este modo, crean un nuevo tipo de jerarquía, en la que el poder del centro domina la infinita periferia. Pero como en el hipertexto este centro es siempre pasajero, virtual y cambiante -o, dicho de otro modo, aparece con la mera lectura de un pasaje en particular- nunca tiraniza los otros aspectos de la red como ocurre con el texto impreso.

Perfectamente consciente de que las obligaciones políticas de un texto hacen que el lector lea de un determinado modo, Barthes también manipula las relaciones políticas del texto de una manera muy interesante. Por ejemplo, el procedimiento completo o la construcción de *S/Z* sirve de comentario al problema de la jerarquía y a las relaciones políticas entre las partes del texto erudito estándar. A modo de juego, Barthes crea su propia versión de un complejo sistema de notas a pie de página. Como Derrida en *Glas*, crea una obra o metatexto que el lector acostumbrado a leer libros encuentra corrosivamente diferente o que considera, en contadas ocasiones, como un comentario ingeniosamente poderoso sobre la forma en que los libros operan, es decir, la forma en que obligan al lector a ver relaciones entre diferentes secciones y, por lo tanto, a respaldar ciertas asociaciones de palabras dotadas de poder y valor por aparecer en cierto formato y no en otro.

En otras palabras, Barthes habla de las notas a pie de página y *S/Z* resulta ser una crítica de las relaciones de poder entre las distintas partes del texto. En una nota final o a pie de página, recordémoslo, la porción de texto convencionalmente conocida como texto principal reviste, para el autor y el lector, un valor superior a cualquiera de sus partes complementarias que incluyen notas, prefacio, dedicatorias, etc., y que suelen adoptar la forma de dispositivos diseñados para facilitar la recuperación de la información. Estos dispositivos, que suelen derivarse directamente de la tecnología de la imprenta, sólo pueden operar en textos fijos, repetibles y físicamente aislados. Presentan grandes ventajas y permiten distintos modos de lectura: por ejemplo, no hace falta saber de memoria dónde se encuentra un pasaje determinado cuando se dispone de recursos como títulos de capítulo, índices de contenidos y alfabéticos. Por lo tanto, el sistema de referencias tiene

muchísimo valor como medio de orientar al lector en su recorrido y de ayudarlo a recuperar información.

Pero ello tiene costes que, como la mayoría de los que paga el lector, se han convertido en parte de nuestra experiencia de la lectura hasta el punto que ya ni reparamos en ellos. Nos los enseña Barthes. Como casi todos los teóricos de la crítica de finales del siglo xx, sobresale viendo lo invisible, insuflándolo con esperanzas de que el condensado iluminará las sombras de aquello en que los demás, durante mucho tiempo, no repararon y que creyeron que no existía. ¿Qué implica una nota a pie de página? ¿Y cómo lo manipula o evita Barthes? Unida al aislamiento físico de cada texto, la división entre texto principal y nota a pie de página establece la importancia primaria del texto principal respecto a otros textos, incluso cuando una reflexión acerca del tema revela en el acto que dicha relación, de hecho, no puede existir.

Tómese un artículo erudito del tipo que nosotros, profesores, todos escribimos. Deseamos escribir un artículo sobre algún aspecto de la sección de Nausica del *Ulises* de Joyce, un texto que incluso según la más burda medición cuantitativa parece más importante, más poderoso que una nota nuestra que identifique el origen de una expresión de Gerty McDowell en una revista femenina de la época. La novela de Joyce existe, y siempre existirá, en más ejemplares que nuestro artículo y, por ello, alcanza un público y una reputación más extensos... aunque reconozco que éstas son nociones problemáticas basadas en ciertas ideologías; no obstante, la mayoría de nosotros, o así lo espero, accede a ellas ya que son los valores según los cuales trabajamos. Al menos de forma ostensible. Incluso los desconstruccionistas privilegian el texto, la gran obra.

Sin embargo, una vez que se ha empezado a escribir el artículo, las convenciones de la imprenta rápidamente cuestionan estos supuestos ya que cualquier elemento del texto principal resulta claramente más importante que cualquier elemento fuera de él. El texto físicamente aislado y definido es muy discreto, ya que, como Ong explaya, oculta obvias conexiones de agradecimientos y calificaciones. Cuando se introduce a otros escritores en un texto, suelen aparecer como sombras atenuadas y a menudo distorsionadas de sí mismos. Ello en parte es necesario ya que, después de todo, uno no puede reproducir en su artículo todo el texto o libro de otro autor. Parte de esta atenuación proviene de una inexactitud, negligencia o descarada mala fe por parte del autor. De todos modos, dicha atenuación forma parte del mensaje de la imprenta y supone una implicación que no puede eludirse, o en todo caso, no desde el advenimiento del hipertexto, el cual, al proporcionar un modo alternativo de textualidad, pone al descubierto diferencias que ya dejan de ser inevitables o invisibles.

Al escribir para la imprenta, cuando indico el número de página de un pasaje de Joyce que cito o menciono, e incluso si incluyo dicho pasaje en mi texto o en una nota, éste pasa a asumir claramente -al menos en mi artículo- una posición subsidiaria y comparativamente inferior respecto a mis palabras, que, al fin y al cabo, aparecen en el llamado texto principal. ¿Qué pasaría si el artículo se escribiese en hipertexto? Suponiendo que se esté trabajando en un entorno hipertextual completamente desarrollado, se empezaría activando la novela de Joyce y abriendo, en un lado de la pantalla del monitor, el o los pasajes en cuestión. A continuación, se redactaría el comentario pero, llegado al punto en que normalmente se citaría a Joyce, se procedería de un modo totalmente distinto. Se crearía un nexo electrónico entre el texto propio y uno o más pasajes del texto de Joyce. Al mismo tiempo, se podrían conectar pasajes del texto propio con otros aspectos de ese mismo texto, con escritos de terceros o incluso con textos propios anteriores. Han ocurrido varias cosas, cosas que no corresponden a lo que esperábamos. En primer lugar, los nexos entre los pasajes de Joyce y mi comentario hacen que se establezca una relación muy distinta y mucho más tenue con el llamado texto original de la que se daría en el mundo de los textos físicamente aislados. En segundo lugar, tan pronto como uno ata más de un bloque de texto o lexia a un mismo amarre (o nodo, marca de nexo), se destruye cualquier posibilidad de jerarquía bipartita entre la nota y el texto principal. En el hipertexto, el texto principal es aquel que se está leyendo en este momento. Se da, pues, una doble revalorización: con la disolución de esta jerarquía, cualquier texto conectado adquiere una importancia que tal vez nunca hubiese alcanzado de otro modo.

Según Bakhtin, el artículo erudito, que cita o contiene declaraciones hechas por terceros, «a veces para refutar, otras para confirmar o añadir» es un ejemplo de relación dialogística entre discursos directamente significantes dentro de los límites de un único contexto... Ello no supone un choque entre dos autoridades semánticas definitivas, sino uno objetivado (tramado) entre dos posiciones representadas y totalmente subordinadas a la autoridad superior y última del autor. En estas circunstancias, el contexto de lógica única no se desmorona ni se debilita» (*Problems*, 188). Intentando eludir las exigencias, la lógica, de la erudición impresa, el mismo Bakhtin adopta un enfoque de la citación de otros autores más característicos del hipertexto o de la tecnología posterior al libro que del libro impreso. De acuerdo con Emerson, su editor y traductor, cuando Bakhtin cita a otros críticos, «lo hace a conciencia, y deja que su voz se oiga plenamente. Comprende que el marco siempre sigue en poder del que lo elabora y que la posibilidad de citar a terceros conlleva un privilegio ofensivo. Así, las notas a pie de página de Bakhtin raramente sirven para limitar el debate desacreditando a otro, o bien confiriéndole una autoridad exclusiva. Pueden identificar, expandir o ilustrar, pero nunca atribuyen rango al cuerpo del texto, y, así, su naturaleza es más próxima a la de un glosario marginal que no a la de una nota de una autoridad» (xxxvii).

Derrida también menciona las relaciones de categoría que recorren y fragmentan los textos, pero, a diferencia de Barthes, se dedica más a las oposiciones entre prefacio y texto principal y otros textos. Reconociendo la categoría que corresponde a las diferentes partes de un texto, Derrida examina la manera en que cada una de ellas se asocia con el poder o la categoría. Al discutir la introducción de la *Lógica* de Hegel, por ejemplo, Derrida señala que «el *prefacio* debe distinguirse de la *introducción*. Según Hegel, no tienen ni la misma función ni la misma dignidad (*Dissemination*, 17). La nueva, o verdadera, textualidad de Derrida (que no he dejado de equiparar a la hipertextualidad) representa «una tipología completamente nueva en la que se desvanecen los límites del prefacio y del texto "principal"» (39).

## **El hipertexto y el descentrar; fundamentos filosóficos**

Se tiende a pensar en el texto desde la posición de la lexia que se considera. Acostumbrados a leer páginas impresas en papel, tendemos a concebir el texto desde el punto de vista del lector que experimenta dicha página o pasaje, y esta parte del texto asume la posición central. Sin embargo, el hipertexto vuelve muy problemático dicho supuesto de posición central. En cambio, el texto conectado, la nota, existe como el *otro* texto y lleva a una concepción (y vivencia) del texto como otro.

En hipertexto, la nota, comentario o apéndice puede ser cualquier texto conectado y por ello la posición de cualquier lexia en un hipertexto se parece a la del sabio en la época victoriana. Como el sabio, digamos Carlyle, Thoreau o Ruskin, la lexia está fuera, descentrada y, además, desafía. Dicho de otro modo, el hipertexto prospera en la marginalidad, como el sabio. Desde esta marginalidad esencial, a la que acota con un uso certero y agresivo de los pronombres para enfrentar sus intereses y opiniones con los del lector, define su posición discursiva o punto de vista.

El hipertexto insiste en que lo marginal tiene mucho que ofrecer y no sólo porque redefine el centro al no entregar la centralidad a ninguna lexia, que sólo la ocupa mientras está a la vista del lector. En hipertexto, el centro, así como la belleza y la relevancia, se encuentran en la mente del que contempla. Como los quince minutos de fama del hombre moderno de Andy Warhol, en hipertexto el centro sólo existe como objeto de evanescencia. Como cabe esperar de un medio de comunicación que cambia nuestras relaciones con la información, los pensamientos y nosotros mismos de una forma tan drástica, la evanescencia de este centro (en migración perpetua) es más

una premisa que un motivo de queja o de burla. Es simplemente la condición según la cual, o en la cual, pensamos, comunicamos o registramos pensamientos y expresiones en el dominio hipertextual.

Esta disolución hipertextual del centro, que hace que este medio resulte en potencia tan democrático, también lo convierte en un modelo de sociedad de conversaciones en la que ninguna conversación, ninguna disciplina o doctrina domine o fundamente las otras. Es un ejemplo de lo que Richard Rorty denomina «filosofía edificante», cuyo objeto consiste en «mantener la conversación en movimiento en lugar de buscar una verdad objetiva». Es una forma de filosofía que sólo cobra sentido cuando protesta contra los intentos para terminar la conversación con proposiciones de alcance universal, recurriendo a la hipóstasis de un privilegiado conjunto de descripciones. El peligro que pretende prevenir el discurso edificante es que una terminología dada, una particular forma de verse a sí mismo lleve a pensar erróneamente que, a partir de entonces, cualquier discurso puede o debe ser normal. El estancamiento resultante de la cultura supondría, para los filósofos edificantes, la deshumanización de los seres humanos (*Philosophy*, 377).

El hipertexto, que tiene incorporado un prejuicio contra la hipóstasis y probablemente también contra las descripciones privilegiadas, encarna el enfoque filosófico que preconiza Rorty. Las experiencias básicas de texto, de información y de control, que desplazan los límites del poder del autor hacia el lector, elaboran estos modelos sumamente posmodernos y antijerárquicos de información, texto, filosofía y sociedad.