

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO Y SUS PROCESOS DE
LECTURA EN LA HIPERTEXTUALIDAD LATINOAMERICANA

By

Eduardo Acuna-Zumbado
M.A., University of Kansas, 2002
M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2000
M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the
Faculty of the Graduate School of the University of Kansas
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Dr. Jill S. Kuhnheim, Chairperson

Committee members

Dr. Danny J. Anderson

Dr. Vicky Unruh

Dr. Stuart A. Day

Dr. Tamara Falicov

Date defended: May 22, 2008

Eduardo Acuna-Zumbado

The Dissertation Committee for Eduardo Acuna-Zumbado certifies
that this is the approved version of the following dissertation:

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO Y SUS PROCESOS DE
LECTURA EN LA HIPERTEXTUALIDAD LATINOAMERICANA

Dr. Jill S. Kuhnheim, Chairperson

Date approved _____

ABSTRACT

Eduardo Acuna-Zumbado, Ph.D.
Department of Spanish and Portuguese
University of Kansas

This study contends that hypertextual writing puts forward, by its multilinear structure and its decentered process of reading, subjects that have abandoned essentializing unity in space and time. The virtual reading subjects configure themselves through their transitions in the reading process. These hypertextual reading subjects are consciousness consisting of multiple identities defined by the spaces that they traverse and functioning in an interconnected network that cannot be interpreted as unitary subjectivity in the virtual space. They have to be understood as a *locus* of multiple connections that interpret and decode a text.

In the first chapter I interpret Jorge Luis Borges's "La Biblioteca de Babel" (1941), "El libro de arena" (1975), "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941), and Brazilian Concrete Poetry (i.e., the poems: "Life" y "Terra" (1956) by Decio Pignatari, "Verde Erva" by Ferreira Gullar (1958), and "A Ave" (1956) and "Solidá" (1956) by Wladimir Dias-Pino) as precursors to hypertextual writing or proto-hypertexts. These two modes of textual production implement techniques that attempt to break with the traditional linearity associated with the written text and propose different reading approaches for their readers. Building upon this idea of multilinearity, in chapter two I explore the holopoetry of the Brazilian Eduardo Kac as a textual practice that subverts the traditional bidimensional and static medium

of visual/verbal representation to favor a tridimensional medium of production. Chapter three focuses on *Condiciones Extremas* (1998, 2000, 2005), a Colombian hypernovel with three versions written by Juan B. Gutiérrez in the tradition of science fiction. This text uses Literatronic, an adaptive narrative system, which attempts to avoid the possible dispersions of the reading subject in the virtual space. Finally, I turn to the Spaniard Jaime Alejandro Rodríguez's *gabriella infinita* (1995, 1998-9, 200?), and analyze three versions of this multiform and metaphoric fiction whose labyrinthine structure presents many narrative "realities" that force the reader to navigate through multiple spatial-temporal points simultaneously.

Agradecimiento

En mi experiencia universitaria y en la conclusión de esta investigación, ha habido varias personas que merecen las gracias porque sin su valiosa aportación no hubiera sido posible este proyecto. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Jill Kuhnheim por su paciencia, ayuda, inspiración intelectual y gran apoyo a lo largo de esta tesis. También estoy muy agradecido con los demás miembros de mi comité por sus sugerencias acertadas y perspicaces sobre cómo mejorar mi investigación. En especial, me gustaría agradecer a mi familia por su inmenso apoyo y motivación durante estos años de estudio. Finalmente, un agradecimiento muy especial va para mi mejor amigo, Jim Harmon (Jimbo), sin cuyo apoyo, paciencia y motivación constante no hubiera podido terminar esta tesis.

Índice

Introducción: El hipertexto y otros medios alternativos de representación en ambientes virtuales.....	7
Capítulo uno: La narrativa borgeana, la poesía concreta y la proto-hipertextualidad.....	34
Capítulo dos: Hipertextualidad, subjetividad, poesía holográfica y Eduardo Kac.....	94
Capítulo tres: <i>Condiciones Extremas</i> : multi-temporalidad y procesos de lectura de un hipertexto.....	152
Capítulo cuatro: <i>gabriella infinita</i> : un hipermedia narrativo metamórfico y multiforme.....	227
Conclusión: Un mayor contexto para el hipertexto.....	295
Obras citadas.....	301

Introducción

El hipertexto y otros medios alternativos de representación en ambientes virtuales

El hipertexto, como escritura multilineal que “allows choices to the reader” (Nelson 2), se presenta hoy en día como una nueva forma de escritura pseudo-futurista en un medio “networked” y programable.¹ Así, se articula como un espacio alternativo de representación para el texto literario que comenzó a caracterizar algunas obras literarias de finales del siglo XX y principios del XXI. En esta investigación, argumento que el hipertexto no solamente significa haber llegado a un punto avanzado de escritura, sino también a una nueva conciencia de las condiciones textuales de producción literaria. Con él, no se atiende únicamente a un cambio en el método de escritura, en las dinámicas y/o la materialidad del texto literario, sino lo que se presenta, con este nuevo modo de expresión textual, es una expansión de los materiales que se tienen a disposición para la escritura. Como sostiene Loss Pequeño Glazier, “Such materials not only make multiple possible forms of writing but also, in the digital medium, contribute to a re-definition of writing itself” (1). Estas nuevas condiciones materiales son provistas, en el caso del hipertexto, por los medios computadorizados que convierten la escritura hipertextual en un vasto terreno de prácticas textuales en el que se transforma la definición misma de escritura debido a que: “What writing *is* becomes altered by how it is physically written through its production

technology, its files, codes, and URLs” afectando la materialidad del texto (Glazier 4). En el hipertexto, la obra literaria no sólo está compuesta de signos lingüísticos (verbales y visuales) que aparecen en la pantalla y que el lector-usuario interpreta,² sino también en código de programación (i.e., html por lo general o cualquier otro lenguaje de programación que se utilice en su diseño estructural), que se convierte en su “texto profundo” (“deep text”), según Licia Calvi, el cual representa la codificación que genera lo que se materializa en la pantalla del ordenador (i.e., el texto superficial o “shallow text”) (163).³ Es la interacción entre estos dos textos la que define la estructura virtual de un hipertexto aunque su configuración final emerge sólo una vez que el lector-usuario ha explorado, por lo menos, algunas de las posibilidades de su representación. Estas posibilidades de representación hipertextual se suelen caracterizar por múltiples niveles narrativos, focalizaciones, contextos y perspectivas inestables, digresiones y otros dispositivos narrativos y estéticos que funcionan para otorgar al lector-usuario una experiencia del texto no lineal en el espacio virtual.

El medio de representación virtual que ofrece la computadora marca una ampliación de la tecnología del libro impreso y del proceso de escritura normativa, produciendo la necesidad de replantearse y reconfigurar otros paradigmas tradicionales como la relación entre el autor y el lector-usuario, el proceso de lectura y la función del sujeto-lector en este proceso; así como, la concepción misma de lo que es un texto y de las estrategias textuales que

entran en su producción. Arguyo que el hipertexto no representa simplemente lo que Jean Baudrillard denominó como el paso de lo táctil a lo digital (*Simulations* 115), pero nuevas formas de configuración y dispersión textual (nuevos códigos de representación y abstracción), de acceso y de interpretación del mismo, como también lo sugiere Glazier arriba. Dentro de esta nueva alternativa de producción textual, las discusiones previas sobre el hipertexto (un campo explorado en el ámbito inglés por George Landow, Michael Joyce, Jay David Bolter, Stuart Moulthrop, Jane Yellowlees Douglas, y más recientemente por Raine Koskimaa, Terry Harpold, Espen Aarseth, Mark Poster, Richard Lanham, John Tolva y Katherine Hayles, entre otros) se han centrado principalmente en la diferencia entre el hipertexto y el texto análogo, en el impacto del hipertexto en la narrativa y la crítica literaria, en su no-linealidad o multilinealidad, en la multivocalidad, en la mezcla de modos de producción (i.e., la mezcla de lo visual y lo verbal), y en el mayor papel participativo del lector-usuario en su interpretación. Sin embargo, muy pocos críticos (e.g., Jay Bolter, John Tolva, Richard Lanham, Ladislao Györi, Eduardo Kac) se han concentrado en un estudio concreto de la experiencia de lectura del lector-usuario en un ambiente virtual y, cuando se ha hecho, por lo general siempre en relación con la escritura, ha sido sólo en el ámbito teórico y no con respecto a la literatura latinoamericana.⁴

En el caso de la holopoesía de Kac, una gran parte de la significación del texto poético holográfico no está solamente determinada por los signos

verbales-imágenes en la estructura del poema. Estos poemas no pueden ser explicados basándose únicamente en un estudio estilístico o temático porque su significación emerge del interjuego que toma lugar entre el texto-imagen y las reacciones del sujeto-lector que se desarrollan gradualmente en el acto de lectura del poema. El estudio de este proceso hace posible entender cómo las técnicas usadas en el poema holográfico contribuyen a la decodificación gradual del texto en la experiencia de lectura que el mismo promueve. El holopoema representa un avance técnico de la poesía visual, en particular la concreta de los cincuentas y sesentas en Latinoamérica, en tanto, aunque todavía utiliza lo verbal-visual como su material de representación, extiende su fisicalidad permitiendo a este signo verbal-visual cambiar y disolverse en el aire en el espacio tridimensional holográfico. Como tal este tipo de texto poético está organizado no-linealmente y conforme es observado por su lector-usuario, éste cambia dando lugar constantemente a nuevas significaciones. El lector-usuario lee el poema en el espacio cambiando de puntos espacio-temporales, o sea, moviéndose asiduamente alrededor del holograma, con lo que continuamente también modifica su(s) interpretación(es) de la(s) estructura(s) del texto.

Aunque la mayoría de la teorización sobre el hipertexto existente hoy es producida por escritores y críticos angloparlantes, en el marco de la relación entre la literatura latinoamericana y el hipertexto, se ha planteado algunos de los escritos de Jorge Luis Borges (e.g., "El jardín de senderos que

se bifurcan” 1941) y de Julio Cortázar (e.g., *Rayuela* 1962) como textos precursores que presentan características hipertextuales. Sin embargo, la contribución de escritores latinoamericanos en el campo contemporáneo de la producción hipertextual es, generalmente, escasa y hasta ignorada por muchos críticos latinoamericanos que le otorgan a la Internet y a sus implicaciones, en el ámbito de la cultura y literatura en esta zona geográfica, poco interés. El poco espacio crítico que se le da a la producción hipertextual en Latinoamérica, quizás se deba a lo que apuntan Edmundo Paz-Soldán y Debra A. Castillo, con respecto a la yuxtaposición entre el arte culto y el arte popular (“high” y “low” art) que los hipertextos tienden a representar. Paz-Soldán y Castillo argumentan que las experimentaciones hipertextuales latinoamericanas adolecen de ser “technically difficult texts, usually associated with high art, and mass media effects, generally described with respect to a low culture marker”, y en este sentido, las mismas son desconcertantes para “the educated reader, who may be specifically excluded from these fictional worlds, while seemingly appealing to a low art audience who by definition would never read these or any other books, since their preferred culture forms are wholly audiovisual” (11). No obstante Paz-Soldán y Castillo ubican la poca aclamación crítica del hipertexto en esta yuxtaposición, otros críticos como Carlos Mosiváis y Carlos Jáuregui la consideran dentro de los efectos de la globalización. Mosiváis sostiene que en el avance de la Internet, “reality becomes an accumulation of special

effects” y “the experience of reading becomes marginalized (13); mientras Jáuregui piensa que el hipertexto constituye poco menos que “pirotecnia vanguardista” (289). Ambos críticos se concentran en los efectos de desterritorialización y simulacra como unas de las implicaciones de la Internet y de la literatura digital en el marco cultural y literario latinoamericano.⁵ Jesús Martín-Barbero denomina a esta desterritorialización un “disembedding” cultural, argumentando que “when it is disembedded from its national space, culture loses its organic links with its territory, and with language, which is the very fabric of the work of the intellectual” (62). Aunque Martín-Barbero habla de este “disembedding” cultural en Latinoamérica, causado por la presencia del medio digital, no está completamente opuesto a esta presencia, puesto que también sostiene que la tecnología digital y la Internet crea “un nuevo episteme cualitativo” que promueve “nuevas arquitecturas de lenguaje” en esta zona (69). Otro crítico que mira positivamente la presencia del medio digital en Latinoamérica porque facilita el acceso de esta zona a la cultura global es Alberto Chimal, para quien “although the Web imposes certain concerns, it also facilitates our [Latinoamérica] access to a global culture which is evolving rapidly, not only in Mexico, but in other countries” y este acceso global presenta “some of the burning questions to do with globalization, cultural change and new technology, from points of view that are different from those of the First World [el angloparlante]” (Chimal 80). Este crítico latinoamericano se enfoca en entender las repercusiones del

medio digital desde la incipiente participación de los países latinos en el mercado global. En el marco de las discusiones sobre las implicaciones de la Internet y el hipertexto en América Latina en el recuadro de la globalización, Thea Pitman plantea que las propuestas generales para el hipertexto hechas por críticos conservadores tienden a centrarse en el aspecto lingüístico. Pitman argumenta que estos críticos expresan su temor de que el español sea reemplazado por el inglés como la *lingua franca* de la Internet y, en este suceder, los autores de obras hipertextuales preferirían escribir en inglés o simplificar “their mother tongue for easier translation into, or easier correspondence with, English”, creando una especie de espanglés o “ciberspanglish” (4-5). Sin embargo, la misma Pitman sostiene que, en su investigación, no encontró evidencia de tal tendencia en la producción hipertextual de autores latinoamericanos. Como se observa con las afirmaciones anteriores, la poca consideración del hipertexto en Latinoamérica está supeditada al marco cultural de la globalización y las implicaciones que, dentro de ésta, los críticos latinoamericanos consideran como preocupaciones que la Internet conlleva en una zona geográfica con bajo nivel de alfabetismo y donde la distribución de tecnología, especialmente de computadoras, no es equitativa y en donde, como sugiere Pitman, el uso de la Internet como una manera de distribuir “literature and finding readers is futile”, aún en la era del acceso cultural global (4).

Teniendo lo anterior en mente, esta disertación se concentra en ofrecer una explicación del proceso de lectura hipertextual de obras latinoamericanas y las experiencias de los lectores-usuarios de estos textos, intentando discernir cómo en el nuevo modo de lectura que propone el hipertexto, este lector-usuario configura y es configurado por el texto mismo con mayor flexibilidad que la que presenta el texto impreso. Como se analiza el papel del lector-usuario hipertextual, este estudio parte de las aportaciones sobre el lector (ya sea el real, el implícito o el ideal) y la experiencia de lectura ofrecidas por teóricos de la crítica de “reader-response”, como Gerald Prince, Michael Riffaterre, Wolfgang Iser, Stanley E. Fish, Jonathan Culler, Walter Benn Michaels, Hans Robert Jauss, Norman Holland, entre otros. Aunque estos críticos no hablan del hipertexto, ni de su proceso de lectura, sino que se preocupan por el procesamiento lineal de información en la experiencia de lectura en textos normativos, sus ideas sobre las actitudes de los autores hacia sus lectores, los tipos de lectores que diferentes textos configuran, el rol del lector en la interpretación literaria, la relación de convenciones de lectura y la interpretación textual, la estilística del texto como expresión del mundo del autor, y el estatus del sujeto-lector y su posición vis-à-vis el texto, funcionan para tratar de explicar las diferentes experiencias de lectura hipertextual. Normativamente, según algunos críticos de “reader-response” (e.g., Michael Riffaterre y Wolfgang Iser), en un texto tradicional, la experiencia de lectura estaría inscrita de antemano en el texto

mismo a través de las estrategias discursivas y narrativas, dándole al lector (implícito) un papel ya predeterminado. Según estas ideas, el proceso de lectura del texto escrito puede ser, a la vez, tanto un proceso abierto como controlado, por lo menos en un sentido normativo. Esto por cuanto, aunque haya una asumida libertad de lectura, la misma se circunscribe dentro del espacio de estrategias textuales y las convenciones del texto. En este sentido, como se verá en los capítulos siguientes, si bien el texto admite la posibilidad de una serie de intervenciones personales, no se trata de una participación indiscriminada puesto que, técnicamente, las estrategias textuales y las convenciones eliminarían el posible caos que se derivaría de las interpretaciones indiscriminadas del lector-usuario. Esto, sin embargo, no significa que no exista la posibilidad de diferentes acercamientos o modos de lectura. En el hipertexto y en los otros espacios digitales estas múltiples posibilidades interpretativas se concretizan en la estructura fragmentada y fluida con la que se representan los textos literarios. En esta disertación me centro principalmente en las estrategias que posibilitan y condicionan la(s) experiencia(s) de significación de los lectores- usuarios en textos fragmentados cuya unidad y fronteras son inexistentes o difíciles de detectar en el espacio virtual.

Tomando en cuenta lo anterior, propongo además que el hipertexto no es sólo un nuevo medio alternativo de escritura, sino que representa, tanto para los textos narrativos como los de otros géneros, como la poesía, nuevas

experiencias de lectura mediatizadas por nuevas estrategias textuales (i.e., el enlace, el “mark-up language”, los juegos de luz, el espacio tridimensional). Estas estrategias, generalmente, producen una re-configuración de la textualidad normativa del texto impreso en una mega-intertextualidad, donde el texto, como unidad, se modifica enfatizando la desmaterialización de su fijeza tradicional, promoviendo nuevas experiencias de lectura. Estas nuevas experiencias remueven la necesidad de una linealidad en la narrativa favoreciendo el salto hipertextual y aumentan el papel del lector-usuario, como controlador de la ruta de lectura a seguir, a la vez que se le otorga la opción de negar la trayectoria narrativa para él predeterminada por el autor del hipertexto. En esta experiencia de lectura fluida, el texto, propongo, está siempre haciéndose (“becoming”), (usando el término de Rosi Braidotti 112), porque depende de la estructura que le otorgue su lector-usuario, y, a la misma vez, el lector-usuario siempre está “haciéndose” sujeto-lector porque debe constantemente “actualizar” sus interpretaciones del texto de acuerdo a la información, o falta de ella, con la que disponga. De esta manera, como nuevos medios de producción textual, el hipertexto produce diferentes lectores, ambientes de lectura y prácticas de lectura.

En esta producción de diferentes lectores, ambientes de lectura y prácticas de lectura en el espacio virtual, tanto el autor del texto como el sujeto-lector-usuario, se pueden ver como “textual strategies, complex sets of specific competences and felicitous conditions established by the text itself”,

donde, siguiendo estas ideas de Umberto Eco, el sujeto-lector debe de considerarse como “one among the possible *referents* of the message or text, however explicit or implicit it may be” o, este sujeto-lector debe de leerse, como “an element of the conveyed content” del texto (Eco *The Role* 314-15). Dentro de la inestabilidad textual que ofrece el hipertexto, el lector-usuario puede ocupar diferentes posiciones frente al texto virtual produciendo una multiplicidad subjetiva. Por lo tanto, esta subjetividad dispersa y dividida es un punto clave para adentrarse en la interrogante de la existencia de sujeto(s)-lector(es) en el espacio virtual. A esta subjetividad múltiple y dispersa se le puede agregar dos características. Estas dos características son la perspectiva y la agencia. La subjetividad en su representación más básica, según la filosofía occidental, está formada, por lo menos, de un individuo que está “somewhere in space-time” (de Sousa 3). Esta ubicación espacio-temporal de la subjetividad implica que “every individual has a point of view, a perspective, and apprehends the world... from somewhere and not nowhere” (Nagel 64). La otra característica es que el individuo como subjetividad tiene agencia. La agencia es “a form of subjectivity in the precise sense that I, the subject, and I alone can decide what I will do” (de Sousa 4). La inestabilidad del texto digital permite ver al lector-usuario como una pluralidad de identidades. La multiplicidad posicional que puede asumir el lector-usuario hipertextual es también enfatizada por Barbara Herrnstein Smith, quien afirma que la subjetividad es parcial porque “the

'subject' can always be conceived as being subject to something, but that something is always different, always changing" (xxxiv).

Terry Eagleton, en su libro *Illusions of Postmodernism*, hace un recorrido por los postulados epistemológicos y ontológicos más significativos dentro de la filosofía occidental de la teorización sobre el sujeto (69-92). En esta exploración, este teórico plantea que:

For Spinoza, the subject is the mere function of an implacable determinism, its 'freedom' no more than the knowledge of iron necessity. The self for David Hume is a convenient fiction, a bundle of ideas and experiences whose unity we can only hypothesize. Kant's moral subject is indeed autonomous and self-determining, but in a mysterious way quite at odds with its empirical determining. For Schelling, Hegel and the other Idealists, the subject is relational to its roots, as it is of course for Marx; for Kierkegaard and Sartre the self is agonizedly non-self-identical, and for Nietzsche mere spume on the wave of the ubiquitous will to power. So much, then, for the grand narrative of the unified subject. (79)

Este recorrido epistemológico plantea la posibilidad de un sujeto escindido. Eagleton llama la atención no sólo a la supuesta homogeneidad del sujeto autónomo en la epistemología occidental, sino que también a la aparente heterogeneidad del sujeto múltiple. Esta subjetividad dispersa y dividida es un punto clave para adentrarnos en la interrogante de la existencia de un

sujeto en el espacio virtual. Concatenando esta idea de movilidad o dispersión a los postulados anteriores del sujeto siempre haciéndose o “becoming” de Rosi Braidotti, es posible conceptualizar un sujeto virtual en términos nomádicos. Su capacidad de tránsito de un nivel a otro, dentro de las posibilidades estructurales inestables del hipertexto, permite ahondar en un concepto “nomádico” del sujeto-lector con el que se puede identificar los “different moments in the process of becoming-subject” (Braidotti 111-12), en las experiencias de lectura en el espacio virtual.

El hipertexto asume una textualidad fluida con características específicas dentro de la matriz espacio-temporal de su representación a través de la cual es capaz de crear múltiples versiones de sí mismo. Dentro de esta matriz espacio-temporal, la característica fundamental que suele definir al hipertexto es su carácter discontinuo o no lineal. Un texto de esta naturaleza no está sujeto a una secuencia fija de letras, sonidos, palabras u oraciones, sino que como objeto discursivo de comunicación, sus secuencias de signos pueden diferir de una lectura a la siguiente debido no sólo a su interacción con el lector-usuario, sino que a la forma, las convenciones y los mecanismos que se adopten en la presentación del texto mismo. El hipertexto concretiza la posibilidad de cambiar “the ease with which one can orient oneself within such a context [el del espacio virtual] and pursue individual references” y con esto, alterar “both the experience of reading and ultimately the nature of that which is read” (Landow *Hypertext* 5). Cuando el

lector-usuario lee un hipertexto, éste hace, en efecto, una lectura electrónica del texto que no sólo desencadena un intercambio de información donde el dispositivo electrónico mediatiza la interacción misma, sino que mediatiza, también, la información que recibe el actante del proceso de lectura.

Los textos digitales por su estructura y configuración tienen efectos significativos en sí mismos, su(s) autor(es), en su(s) lector(es)-usuario(s) y, por tanto, en las experiencias de sus lecturas, redefiniendo cada uno de estos elementos del circuito comunicativo. En la multilinealidad del hipertexto se localiza el binomio lector-usuario/autor del texto, esta relación saca a relucir uno de los aspectos más importantes de la hipertextualidad, la reconfiguración de la relación entre el autor del hipertexto y su consumidor, el lector-usuario. El hipertexto redefine la relación tradicional de poder entre estos dos, en tanto modifica la autoridad del autor, implícito o explícito, del texto dándole mayor control/poder/autoridad al lector-usuario en la estructuración del texto. De hecho, en esta redistribución de autoridad, la lectura/mirada adquisitiva de la información textual, ya sea visual o lingüística, depende de éste y de sus preferencias en el acto de lectura. Lo anterior, por cuanto, el lector-usuario lee/mira un texto inestable derivando significado textual de la matriz que se desliga del tiempo de su lectura en relación con la estructura espacial inestable de la narrativa. El hipertexto desfamiliariza el proceso mismo de lectura al reelaborar y, hasta, hacer

desaparecer la distinción tradicional entre autor y lector-usuario al rediseñar cómo este último se mueve o lee en el espacio textual virtual.

La redefinición del binomio autor/lector-usuario se ve facilitada por la dimensión espacial que sirve como medio expresivo al hipertexto y que es importante en la lectura o derivación de significado de éste. Según Mireille Rosello, hay dos formas básicas en las que un sujeto puede apropiarse de un espacio virtual: una de éstas involucra crear una cartografía de navegación textual y la otra posibilidad es utilizar una cartografía de navegación ya existente (129). Estas posibles apropiaciones de espacio encuentran eco en la estructura que el hipertexto puede asumir y en las posibilidades de lectura que éste puede ofrecer. Con respecto a la estructura, Gunnar Liestøl menciona dos formatos hipertextuales, recurso (“resource”) y ambiente (“environment”). Los recursos son aquellos textos en los que el lector-usuario puede leer, copiar y navegar a través de una gran base de datos multimedia con enlaces hipertextuales, pero donde la información es fija, lo que significa que no se puede agregar más información al texto y donde la estructura de la misma es dada. En un hipertexto “ambiente”, el lector-usuario puede agregar información y enlaces al texto con lo que produce un cambio en su estructura y en su contenido (Liestøl 111). Estos dos formatos hipertextuales son relevantes, según Liestøl, no sólo como apropiaciones de espacio, sino como estrategias de lectura debido a que la posición del lector-

usuario cambia también de una posición externa en el primer tipo a una dentro del discurso textual en el segundo tipo.

Esta propuesta de Rosello y Liestøl sobre los diferentes formatos hipertextuales como estrategias de lectura a través de la apropiación de espacios topan con la propuesta de Michel de Certeau en *Practice of Everyday Life*. Aunque de Certeau no se refiere directamente al hipertexto como tal, sí lo hace sobre el espacio avanzando la metáfora del viajero que divaga por el mapa textual que es la ciudad. El viaje por el espacio de la ciudad por parte de este viajero puede ser reinterpretado como uno por un hipertexto, donde las calles y callejones pueden configurarse como hiperenlaces o lexias cuya selección por parte del lector-viajero permite la construcción de su significado.⁶ En este sentido, los planteamientos de de Certeau pueden servir para ejemplificar la idea de un lector-usuario que se apropia del espacio de la ciudad como un hipertexto “recurso”, puesto que su cartografía ya está configurada como parte de un orden/planeamiento urbano, pero también como ambiente ya que el vagabundo al realizar su consumo de la ciudad “escribe” su propio texto basándose en su lectura del espacio urbano mismo a través de los elementos visuales y lingüísticos (i.e., nombres de calles, signos de tráfico, etc.) que se hayan ya en la cartografía que va construyendo. A su vez, esta construcción de la ciudad, a través de la selección de trayectorias de viaje, produce la interacción entre la dimensión temporal (lectura) con la espacial (cartografía) de ésta, que es

también la base de la significación textual del hipertexto. La metáfora de la ciudad como texto que es construido por un viajero-consumidor sirve para reforzar la dependencia de un hipertexto de la construcción textual que realiza el lector-usuario del texto electrónico. Así como el viajero construye su propio mapa/texto de la ciudad siguiendo trayectorias predeterminadas que éste sigue o reinventa, así el consumidor del hipertexto crea, por lo menos, una significación de la narrativa del texto al crear su propia navegación textual en el espacio virtual siguiendo los enlaces hipertextuales. La sugerencia de la lectura/mirada de la narrativa de la ciudad también apoya la idea de la reconfiguración de la relación de autoridad entre el autor del hipertexto y su lector-usuario. La significación del texto (ciudad o hipertexto) depende de las preferencias y escogencias de este lector-usuario. En la ciudad como hipertexto, los enlaces para su navegación son dados, pero la trayectoria de navegación (el acto de lectura mismo) depende únicamente de los deseos o necesidades del lector-usuario. El poder de la construcción narrativa se “relocaliza” en el lector-usuario y no necesariamente en el autor implícito o explícito de la misma. Pues es el primero, quien al escoger entre las múltiples linealidades o secuencias, escribe el texto virtual.

Recordemos que el “hypertext creates an open, bordered text” (Landow *Hypertext* 59), como la ciudad, representa un espacio abierto pero enmarcado, aunque los bordes sean difíciles de determinar. Lo importante

para la textualidad hipertextual no es la existencia de posibles bordes sino su falta de identificación. El hipertexto, según lo explica Landow,

blurs the end boundaries of the metatext, and conventional notions of completion and a finished product do not apply to hypertext, whose essential novelty makes difficult defining and describing it in *older terms*, since they derive from another educational and informational technology and have hidden assumptions inappropriate to hypertext.

(61, la bastardilla es mía)

Dentro del proceso de lectura del hipertexto, una de las estrategias textuales de más relevancia para el lector-usuario es el hiperenlace. Éste es el elemento que el hipertexto agrega al nuevo paradigma de lectura y escritura virtual. El enlace cobra una doble función en el proceso de lectura hipertextual. Por un lado, le permite al autor del hipertexto configurar rutas pre-establecidas de navegación textual (siguiendo las estrategias textuales de lectura). Por otro lado, debido a la multi-secuencialidad textual, el lector-usuario tiene la ventaja de escoger infinitas rutas de navegación y, si lo desea, abandonar cual o tal lexia en cualquier instante o posición espacial y hasta crear sus propios enlaces (atribuyéndose cualidades autoriales). Una desventaja del enlace, sin embargo, es que el sujeto-lector puede desorientarse y no saber a dónde ir o en qué posición de la matriz espacio-temporal de lectura se encuentra en un determinado momento. No obstante esta posibilidad, el enlace hace que el proceso de lectura hipertextual

dependa directamente de la multilinealidad y de un lector-usuario activo/participante; y en ciertos casos, dependiendo de la estructura del hipertexto, hace que la frontera tradicional entre autor-lector se desestabilice al ofrecer la posibilidad de tener un autor hipertextual, que según el medio textual que se utilice, crea conexiones o enlaces nuevos no presentados por el autor “original” del hipertexto. Ahora, la novedad del enlace en el proceso de escritura/lectura hipertextual no yace sólo en la multilinealidad o en la participación activa del lector-usuario (ya estos dos elementos existían en principio, por ejemplo, en *Rayuela* de Julio Cortázar), sino en la reconfiguración de la textualidad.⁷ El enlace es un elemento que potencialmente borra fronteras tradicionales, el texto deja de ser fijo y deja de tener un único formato lineal dado. La creación de sentido hipertextual, también, puede asumir una multitud de formas determinadas por diferentes grados de la escogencia del lector-usuario, su intervención y agencia; la presencia de estrategias textuales extra lingüísticas, como imágenes, movimientos y colores; la complejidad de su estructura; y los grados de multiplicidad y variación de los elementos literarios, como la trama, la caracterización, el ambiente y asociaciones de imágenes y palabras. Según Landow, el “Hypertext, which challenges narrative and all literary form based on linearity, calls into question ideas of plot and story current since Aristotle” (*Hypertext* 181). Así, el hipertexto cuestiona las ideas aristotélicas de secuencia fija, de un principio y un final definitivo y la idea de unidad que los

dos conceptos anteriores conllevan. El espacio virtual puede resistir las ideas normativas de lo que se considera un texto (poético y/o narrativo) y al hacerlo, plantea nuevas demandas para su lector-usuario en su experiencia de procesamiento de la información textual.

Para proveer ejemplos concretos de varios géneros para esta investigación, me concentro en el análisis de obras tanto narrativas como poéticas. En el primer capítulo se analizan varios cuentos de Jorge Luis Borges como un intento de establecer antecedentes proto-hipertextuales en la literatura latinoamericana. Los tres cuentos que se estudian son “El libro de arena” (1975), “La Biblioteca de Babel” (1941) y “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), que presentan estructuras narrativas circulares, laberínticas e infinitas que anticipan la lógica hipertextual. Aunque estos cuentos no son hipertextos per se, porque no son textos electrónicos, sí presentan una pseudo-hipertextualidad al ilustrar un intento de eliminación de la linealidad como principio dominante estructurador de la narrativa, ofreciendo un tipo de escritura alternativa. De esta manera, ofrecen un punto de transición entre un orden textual normativo y el hipertextual, en el que el lector-usuario tiene mayor libertad y agencia en el proceso de su lectura. En estos cuentos proto-hipertextuales, la experiencia de lectura está determinada por el juego en su escritura alternativa entre estructura y narrativa, donde el lector-usuario experimenta a través de los narradores bibliófilos en los tres cuentos el dilema entre un orden textual normativo

estático y fijo, y el nuevo libro que se transforma en el mismo instante en que es leído (“El libro de arena”), que requiere un lector competente capaz de comprender sus senderos bifurcados (“El jardín de senderos que se bifurcan”), y que incita a encontrar todas las rutas posibles de significación (“La biblioteca de Babel”).

En este mismo capítulo, también propongo a la poesía concretista brasileña como una proto-poesía hipertextual. Analizo poemas concretos como “Life” y “Terra” (1956) de Decio Pignatari, “Verde Erva” de Ferreira Gullar, de su libro *Poemas* (1958), “A Ave” (1956) y “Solida” (1956) de Wladimir Dias-Pino, que representan diferentes estadios en el desarrollo de esta poesía. En estos poemas, la confluencia entre lo visual y lo verbal produce una experiencia de lectura diferente a la de la poesía normativa al desfavorecer el énfasis tradicional poético en el lenguaje en pos de la imagen. Para el lector-usuario, esta confluencia presupone un nuevo enfoque de lectura basado en las propiedades visuales del lenguaje usadas para anclar las letras, los fragmentos de éstas, las palabras y frases a la página como elementos de diseño espacial. Este procedimiento poético-textual le otorga al poema concreto características proto-hipertextuales por su énfasis espacio-visual y porque contrarresta la tendencia de interpretar y responder a los elementos lingüísticos de forma convencional.

El segundo capítulo está dedicado a la poesía holográfica del brasileño Eduardo Kac y sus holopoemas “Phoenix” (1989), “Abracadabra”

(1984-85), “Havoc” (1992), “Astray in Demos” (1992) y “Maybe then, if only as” (1993), que representan un avance técnico con respecto a la poesía concreta. Este tipo de poesía como hipertexto promueve la inestabilidad y multiplicidad de significados en un espacio tridimensional donde tanto las palabras son objetos de su proceso de significación como lo son los elementos visuales. Esta mayor inestabilidad del holopoema obliga a su lector-usuario a tener mayor conciencia de las significaciones del texto al tener que cambiar constantemente de centro o punto organizador de su experiencia visual para lograr su decodificación. En esta poesía, la experiencia de lectura no está mediatizada sólo por la no-linealidad visual en un espacio tridimensional en constante modificación, sino principalmente por su configuración lumínica.

Con el tercer capítulo, hago la transición a la hiperficción analizando *Condiciones Extremas*, una obra colombiana de Juan B. Gutiérrez en la tradición de la ciencia-ficción, con tres versiones, una de 1998, otra del 2000 y una última del 2005. Esta obra utiliza Literatrónica, una entidad artificialmente inteligente que diseña un libro de ficción específico para cada lector-usuario basado en la interacción que éste haya tenido con el sistema. *Condiciones Extremas* es una historia multiforme cuyo principio organizativo es el tiempo, siguiendo tres personajes principales (Índigo Cavalera, Miranda Macedonia y Equinoccio Deunamor) a través de tres periodos, 1998, 2050 y 2090. En el movimiento temporal de este hipertexto, el lector-usuario se

inscribe en un papel doble que alterna entre ser testigo inocente de los eventos o cómplice silencioso. La experiencia de lectura está sujeta a la estructura hipertextual, cuando el lector-usuario visita una lexia, se le dan sugerencias de otros posibles segmentos para visitar dependiendo de un puntaje que indica el grado de continuidad narrativa. Esto hace que el lector-usuario tenga que ensamblar los fragmentos narrativos con el propósito de tomar conciencia de que el futuro, el presente y el pasado están conectados de múltiples maneras.

El último capítulo también se centra alrededor de una hipernovela, *gabriella infinita: Memoria de un experiencia de escritura*, también con tres diferentes representaciones hipertextuales (1995, 1998-99 y 200?), del español Jaime Alejandro Rodríguez. Este hipertexto añade un grado más de libertad en el proceso de su lectura, en comparación al anterior, por medio de las relaciones indeterminantes entre la trama y el tiempo narrativo, y en la función, en esta indeterminación, de los hiperenlaces como vacíos que afectan las posibles conexiones que puede establecer el lector-usuario entre los segmentos textuales de esta obra. *gabriella infinita* es una obra metamórfica sobre los años setenta en Colombia, que presenta en sus diferentes versiones varias historias que predominan e insertadas en éstas múltiples historias hay otras tantas paralelas que se desarrollan simultáneamente. La tarea para el lector-usuario es discernir cuáles son las posibles continuidades narrativas entre una historia y entre historias dentro

de las posibilidades que se le ofrecen en la estructura fragmentada del hipertexto.

Todos los textos en esta disertación presentan verdaderos intentos experimentales en una nueva textualidad que quieren romper con representaciones y nociones tradicionales de la creación y consumo del texto literario en diferentes grados. Estos textos también representan una línea de investigación tanto en la materialidad de su representación espacial como en el proceso mismo de su escritura. Es sólo a través de la activa percepción y participación del lector-usuario que se puede lograr su significación. Con la ayuda de los medios electrónicos, especialmente la computadora, y del software adecuado, los signos del texto virtual pueden alcanzar dimensiones múltiples al poderse modificar sus propiedades físicas para generar sistemas inesperados (i.e. movimiento estructural, convergencias, fluctuaciones, etc.) resultantes en configuraciones y comportamientos textuales diferentes, más allá de las posibilidades de la fisicalidad de la página impresa.

Notas

¹ En esta disertación, utilizo el término “hipertexto” para referirme a textos digitales que representan lo que T. H. Nelson denomina como “nonsequential writing”, o sea, aquellos textos compuestos de “a series of chunks connected...which offer the reader different pathways” para su decodificación (citado por Landow *Hypertext* 4). En este sentido, “hipertexto” incluye tanto hipermedias como holopoemas.

² Danny Anderson ha sugerido sistematizar los conceptos de las entidades “lector-usuario” y “sujeto-lector” en esta investigación de la siguiente manera. El “lector-usuario” es aquella “faceta de la lectura que supone que hay un sujeto pre-existente que, como agente decide leer un hipertexto y cómo usarlo”. Consecuentemente, este “lector-usuario” tiene “preferencias y deseos que guían su uso del hipertexto y esta perspectiva supone que la tecnología hipertextual es subordinada al lector usuario”. En contraste a esta entidad, el “sujeto-lector” viene a ser “la posición creada por la tecnología hipertextual y ofrecida al lector-usuario”, y si este último asume esta posición ofrecida por la tecnología hipertextual, esta “tecnología está creando esta identidad y el lector-usuario asume tal subjetividad por seguir las reglas de la interacción hipertextual”. En la medida de lo posible, trato de seguir esta sistematización conceptual; sin embargo, no considero que siempre dicha separación de entidades es posible debido precisamente a la maleabilidad del (proto)hipertexto cuya representación inestable obliga al lector-usuario a

moverse constantemente de una posición a otra, no siempre distinguiéndose completamente el cambio, o las fronteras entre una y otra.

³ El HTML, acrónimo del inglés de Hypertext Markup Language (lenguaje de formato de documentos de hipertexto), es un lenguaje de marcas diseñado para estructurar textos y presentarlos en forma de hipertexto, que es el formato estándar de las páginas en la Internet. HTML utiliza etiquetas o marcas, que consisten en breves instrucciones de comienzo y final, mediante las cuales se determina la forma en la que debe aparecer en un navegador el texto, así como también las imágenes y los demás elementos, en la pantalla de la computadora.

⁴ Existen estudios sobre literatura inglesa que se enfocan en el proceso de lectura de la hiperficción, centrándose en aspectos estéticos o narrativos de hipertextos escritos en *Storyspace*, un espacio para la creación de hipertextos complejos, como el de J. Yellowlees Douglas, *The End of Books-or Books Without End?: Reading Interactive Narratives* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2000), K. Gee, "The Ergonomics of Hypertext Narrative: Usability Testing as a Tool for Evaluation and Redesign", *ACMJ. Computer Documentation* 25.1 (2001): 3-16, P. Mishra y Nguyen-Jahiel, "Reading Print and Hypertext Fiction: Reader Stance and its Impact on Meaning Making", American Educational Research Association Conference, abril 1998, <<http://punya.educ.msu.edu/PunyaWeb/pubs/print/hypertext.html>>, y S.

Moulthrop y N. Kaplan, "Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction", *Computers and Composition* 9.1 (1991): 7-24.

⁵ Jáuregui argumenta que en el ciberespacio, "we could be dissolving modern concepts of belonging and participation. Belonging to a place, a city, or a nation, linking ourselves to the virtual and global nets that contribute to the construction of a geopolitical simulacrum, a cyber-politics where boundaries are erased" (293)

⁶ Lexias son las unidades de lectura, los bloques de texto que, según Landow, "take on life of their own as they become more self-contained, because they become less dependent on what comes before or after in a linear succession" (*Hypertext* 64).

⁷ Cortázar plantea la necesidad de lectores activos en el acto interpretativo de la obra literaria al referirse al lector "cómplice", aquél que es más activo en el proceso de lectura; en oposición al lector "hembra", término éste que se utiliza para un lector pasivo (453-54).

La narrativa borgeana, la poesía concreta y la proto-hipertextualidad

The world has become chaos, but the book remains the image of the world: radical-chaosmos rather than root-cosmos. A strange mystification: a book all the more total for being fragmented.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 6

Cuando se piensa en hipertextualidad, se suele asociar a este término solamente con la tecnología, especialmente con las computadoras y el espacio virtual que éstas crean como su medio de expresión, y no, por lo general, con la literatura textual, o sea, con textos impresos en papel u otro medio estable. Con todo avance tecnológico, como lo sugiere Walter Benjamin, se ofrecen nuevas posibilidades de producción y re-producción de los trabajos de arte, incluida la literatura, y, también, con éstas se produce “the most profound change in their impact upon the public” (219). Benjamin hace referencia a nuevos mecanismos de producción artística desligados directamente de los avances tecnológicos, y a cómo éstos también afectan aspectos de su propia recepción. La computadora y el espacio virtual fluido, que es intrínscico a ella, presentan una de estas nuevas posibilidades de producción artística que “detaches the reproduced [produced] object from the domain of tradition” (Benjamin 221, agregado mío). Es en este desligamiento de lo normativo y lo convencional que la Internet como espacio virtual mediatizado por la computadora, según sostiene Glazier, conlleva consigo

mismo una nueva conciencia de las condiciones materiales de producción de los textos literarios. Estos materiales no sólo hacen posible la existencia de “múltiples formas de escritura” experimentales, sino que contribuyen a “redefinir el proceso mismo de escritura” (Glazier 1). Sin embargo, sostengo que este énfasis en las condiciones de escritura hipertextual y esta conciencia en la materialidad textual no surgen únicamente con el espacio virtual computadorizado y sus nuevas circunstancias de producción textual, sino que ya tienen sus trazos proto-hipertextuales en la narrativa borgeana en los cuentos “El libro de arena” (1975), “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y “La biblioteca de Babel” (1941), y en la poesía concreta brasileña en los poemas “Life” y “Terra” (1956) de Decio Pignatari, “Verde Erva” de Ferreira Gullar (1958), y “A Ave” (1956) y “Solida” (1956) de Wladimir Dias-Pino. Argumento en este capítulo que estas dos tendencias de producción textual implementan técnicas y estrategias estéticas que representan un intento por romper con el tiempo cronológico convencional--la linealidad tradicional asociada al texto escrito--, fracturar el lenguaje y la estructura tradicional de su representación, a la vez que ilustran una realidad distinta a través de símbolos y estructuras diferentes (e.g., el laberinto) que apelan a múltiples niveles perceptivos por parte del lector-usuario, el cual se ve ante una variedad de planos y niveles estructurales simultáneos o superimpuestos que requieren un enfoque interpretativo del artefacto literario más dinámico,¹ por lo menos a nivel metafórico, para tratar de discernir la

temática, la estructura y el material técnico del texto y, en varias ocasiones, la aparente negación de la estructura narrativa misma. Tanto los cuentos de Borges como los poemas concretos, como experimentaciones vanguardistas en la temática y las técnicas literarias, sientan las bases para las nuevas experiencias de lectura que surgen después con la hipertextualidad en la era de la computadora.

El principio básico diferenciador de los proto-hipertextos es que, si bien, éstos no son hipertextos per se porque no son textos electrónicos que existen flotando en un espacio virtual, los mismos presentan una pseudo-hipertextualidad, especialmente por su intento de eliminación de la linealidad como su principio dominante de estructuración textual,² diferenciándose de la narrativa normativa porque proponen un tipo de escritura alternativa en la que los cambiantes puntos de vista espaciales y en el tratamiento del tiempo, ya no cronológico, sino simultáneo visto desde diferentes periodos y ángulos, le dan movilidad a la estructura narrativa y centran mayor atención en la figura del lector-usuario como consumidor textual.³ Esta movilidad, según Kessel Schwartz, es una de las características sobresalientes de la moderna ficción latinoamericana (102) y, agrego, constituye un punto de transición entre un orden textual normativo y uno hipertextual por la fluidez espacio-temporal en la lectura. Como tendencia, los proto-hipertextos proponen nuevas inauguraciones de organización y nuevas formas de lectura, o avanzan las ya existentes, por presentar una tendencia a separarse de las

técnicas de producción literaria convencional y normativa. Otra diferencia entre los proto-hipertextos, y los hipertextos, yace en la premisa que estos últimos otorgan mayor libertad y agencia a su lector-usuario permitiéndole construir no sólo metafóricamente sino estructuralmente sus propios textos. Esta capacidad trae a primer plano la experiencia de lectura, en tanto, los hipertextos requieren mayor trabajo cognitivo durante su lectura puesto que el lector-usuario virtual debe de continuamente establecer una coherencia y un contexto del texto que lee ya sea por la transmutación constante de éste o por tener que cambiar de posición espacio-temporal para ajustarse a estas transmutaciones textuales con el propósito de obtener un entendimiento conexo del mismo con el fin de seguir su proceso de lectura. De hecho, su interpretación textual se orienta dependiendo de esta capacidad de saber dónde está ubicado en relación con el texto mismo. Aunque es argüible que esta capacidad es parte de la cualidad intrínseca temporal de la actividad tradicional de lectura, lo que varía es que este proceso de orientación se complica en textos como los hipertextos, donde el lector-usuario recibe mayor libertad, no solamente a nivel metafórico sino estructural, en la construcción de su(s) propia(s) ruta(s) de lectura e interpretación, y no tiene que depender de un autor original para determinar la(s) secuencia(s) narrativa(s) o para emplear las pistas convencionales que señalan las relaciones entre los diferentes elementos textuales, o sea, como lo advierte Espen Aarseth, "The effort and energy demanded by the cybertext of its

reader raise the stakes of interpretation to those of intervention” (4). Este lector-usuario decodifica el texto literario, a la vez que se le permite intervenir en él.

En los proto-hipertextos borgeanos y concretos, arguyo, para precisar lo dicho anteriormente, que se da una pseudo-libertad de intervención debido a que el autor original del texto narrativo, todavía mantiene su control textual sobre el objeto estético. Sin embargo, por las estrategias textuales (i.e., el uso del laberinto como artificio retórico en los cuentos y la dislocación sintáctica en la poesía) que se ponen de manifiesto en los textos mismos,⁴ se obliga al lector-usuario a localizar activamente la información que necesita para lograr una interpretación coherente del texto, teniendo que relacionarla a otros elementos textuales dentro de una red de posibilidades que parece infinita o pseudo-infinita, por lo general, sin la ayuda de pistas estructurales convencionales, como la secuencia cronología tradicional, por ejemplo. De hecho, las mismas estrategias estéticas que se emplean en el texto narrativo borgeano y en el texto poético concreto sirven como un intento por liberar al texto de su materialidad normativa,⁵ o sea de sus tendencias tradicionales de manifestación como producto y práctica cultural, a la vez que también funcionan como estrategias de recuadro que condicionan la libertad del lector-usuario y su acto de lectura.

En este respecto, por sus innovaciones y técnicas narrativas, se puede leer parte de la producción narrativa de Jorge Luis Borges (1899-

1986) dentro de la literatura moderna latinoamericana como un intento por establecer antecedentes proto-hipertextuales. La afirmación anterior no pretende sostener que fue la intención de Borges escribir proto-hipertextos, sino que, por sus artificios literarios, varios de sus textos contienen elementos que vendrán posteriormente a ser considerados características intrínsecas de los hipertextos. “El libro de arena”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La biblioteca de Babel”, presentan estructuras narrativas circulares, laberínticas e infinitas que se constituyen en aparatos de recuadro (“framing devices”), que como sostienen Gale MacLachlan e Ian Reid, imponen “constraints on the way we [readers] interpret texts” (2).⁶ Aunque el lector-usuario del texto participa activamente en el desenvolvimiento e interpretación de la narrativa textual a nivel metafórico, padece de una pseudo-libertad textual debido a que no influencia la(s) dirección(es) que dicha narrativa puede tener (i.e., no puede escoger rutas físicas de navegación porque éstas ya han sido establecidas por el autor de la obra). Por lo consiguiente, propongo que el lector-usuario proto-hipertextual no compite por control narrativo con el autor original del texto, como sucede en los hipertextos posteriores, sino por control semántico, ya que sólo se le otorga mayor poder en el acto interpretativo a un nivel metafórico a través de las estrategias narrativas laberínticas y circulares, y es esta competencia semántica la que permite leer estos cuentos como proto-hipertextuales.

Parte de la importancia de estos cuentos borgeanos es ver no sólo los trazos proto-hipertextuales, sino cómo en el relato de los mismos se propone, con ayuda de estos aparatos de recuadro, un espacio en el cual los textos no existen de manera aislada, sino como parte de una red de conexiones textuales que se articula en su estructura narrativa circular, laberíntica e infinita que desorienta, pero enfatiza la experiencia de su lectura. Es dentro de esta red de conexiones que se pueden incorporar las ideas de Gerhard Richter, quien, al referirse a la teoría posmoderna, sugiere que dentro de ésta, a diferencia de otras propuestas, a través de la teorización del espacio textual, se enfatiza “the subject’s need to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world” (91). Richter hace alusión al concepto de *cognitive mapping*, un acto de cartografía cognitiva, que sirve en este capítulo para ejemplificar a través de los cuentos borgeanos, cómo se puede dotar al lector-usuario de un sentido de espacialidad y posición cognitiva en una referencialidad externa y, cómo en este proceso, el lector-usuario se convierte en una figura más integral en el intercambio semántico con el texto. Lo anterior, partiendo de la premisa de que los actos de interpretación textual no sólo dependen de sus rasgos lingüísticos o de las estrategias narrativas empleadas en su estructuración, sino que también, esta acción interpretativa toma forma, entre otras cosas, en la ideología del intérprete como parte de su “bagaje extratextual” (MacLachlan y Reid 8).⁷ En otras palabras, las

textualidades borgeanas pueden ser constructivamente leídas como un intento del lector-usuario posmoderno de “auto-posicionarse” espacial y mentalmente, en el sentido descrito por Frederic Jameson en “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism” (90), lo que otorga mayor énfasis al proceso de su lectura.⁸ Esto, en tanto, siguiendo lo que sostienen MacLachlan y Reid, “There is always a dynamic interaction (potentially a struggle to shape meaning) between text and interpreter, text and context” (9). Además, sería el lector-usuario el que buscaría cartografiarse a sí mismo cognitivamente dentro de las posibilidades estructurales de significación que se establecen en estos cuentos a través de la “red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” de su ficción (Borges *Ficciones* 116), por ejemplo. El proceso interpretativo se convierte en un acto cartográfico que es dependiente de la matriz espacio-temporal de lectura que no sólo está establecida por la narrativa misma (la temporalidad), sino también por el laberinto (la espacialidad), y que posibilita la creación de nuevos mapas de navegación y/o la potencial activación de mapas ya existentes (Iser *Act* 9), lo que viabiliza una mayor participación del lector-usuario del texto, pero no, reitero, una lucha con el autor por el control narrativo del mismo debido a que este texto no existe en un medio virtual fluido.

En estos cuentos proto-hipertextuales, la experiencia de lectura está determinada por el juego que se presenta en su escritura alternativa entre

estructura (la situación ficticia) y narrativa (el texto narrativo) facilitada por aparatos de recuadro como el laberinto mismo.⁹ Por ejemplo, el lector-usuario experimenta a través de los narradores bibliófilos en los tres cuentos el dilema de escoger entre un orden textual normativo estático y fijo, y el nuevo libro que se transforma en el mismo instante en que es leído (en “El libro de arena”), que requiere de un lector-usuario competente capaz de comprender sus senderos bifurcados y establecer las posibles relaciones entre éstos (en “El jardín de senderos que se bifurcan”), y que incita a encontrar todas las rutas posibles de su significación (en “La biblioteca de Babel”). En los tres textos, la experiencia de lectura no se resuelve en la construcción de una narrativa per se, sino en el intento del narrador y, a través suyo, del lector-usuario ficticio y real, de entender un nuevo tipo de textualidad que es multilineal y que lo obliga a intentar lograr, a veces, una comunicación directa con el personaje protagonista, hasta llegar a convertirse en éste o hasta dirigir, en algunas ocasiones, a este personaje por la narrativa para poder lograr una interpretación coherente de la narrativa. Con este proceso, el texto deja de identificarse con su autor original recomponiéndose en una multiplicidad de voces, ofreciendo posibilidades múltiples de interpretación de tal manera que la idea tradicional del autor como único regulador de la creación de significados queda cuestionada a nivel metafórico debido a la mayor participación activa del lector-usuario como consumidor textual.

La mayoría de los estudios sobre los cuentos de Borges, especialmente de sus principales colecciones, se ha centrado alrededor de tratar de elucidar e interpretar su significado (Shaw 1). En este proceso, algunos, como el mismo Shaw, sostienen que una de las características fundamentales de la ficción borgeana es las estrategias narrativas que son utilizadas para propiciar una variedad de significados que desestabilizan la habilidad del lector-usuario para entenderse a sí mismo y a su contorno (2). Este crítico, indirectamente, establece cómo la narrativa borgeana otorga, debido a las estrategias estructuradoras de la ficción, mayor preponderancia al papel del lector-usuario en el proceso de su decodificación. Con respecto a la trayectoria de estas innovaciones estéticas en Borges, pero estableciendo más una cronología en su desarrollo, Naomi Lindstrom argumenta que durante la primera mitad de los años treinta, estos experimentos narrativos llevaron a este escritor a lo que posteriormente sería su cuento, ya que es en 1939 cuando Borges comienza su carrera como cuentista cuyas innovaciones se plasman en los cuentos de las celebradas colecciones *Ficciones* (1944, ampliada en 1956) y *El Aleph* (1949, ampliada en 1952), consideradas dos de las más importantes contribuciones a la literatura latinoamericana en este género en el siglo XX (xi-xii). En contraposición a los avances de estos primeros ensayos estéticos, la misma crítica asevera que con *El libro de arena* (1975), se da una nueva dirección en la narrativa borgeana, puesto que se presentan diferentes estrategias que

dejan de lado la estética barroca de las previas colecciones para enfocarse en una textualidad más simple, donde Borges se preocupa más por la trama, diluyendo la ambigüedad narrativa más pronunciada en los cuentos anteriores (xii-xiii). Con estas afirmaciones, Lindstrom no sólo concuerda con Shaw sobre el efecto de las estrategias borgeanas en la complejidad narrativa de su cuento, sino que también enfatiza la multiplicidad semántica que éstas conllevan en el proceso interpretativo de su lector-usuario. Por su parte, en *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo hace alusión a esta misma ambigüedad interpretativa y resume lo que considera es la literatura borgeana de la siguiente manera:

Si la literatura de Borges tiene una cualidad indudable y particular, quizás deba buscársela en el conflicto que perturba la severa articulación de sus argumentos y la superficie perfecta de su escritura. Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas), Borges es el escritor de "las orillas", un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes; alguien que confía, a la potencia del procedimiento y la voluntad de forma, las dudas nunca clausuradas sobre la dimensión filosófica y moral de nuestras vidas; alguien que, paradójicamente, construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la rescritura [sic] de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura

desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real. (1)

Aunque Sarlo enfatiza más la representación de Borges como escritor desde el margen, no deja de lado el hecho de que uno de los elementos esenciales de su narrativa es el primer plano que tiene el lector-usuario en el proceso de interpretación del texto en el acto de su lectura. Esta participación activa del lector-usuario viene también a ser uno de los aspectos principales de la proto-hipertextualidad que es explorado y ampliado con mayor énfasis en el hipertexto posterior. La conexión entre el texto borgeano y el espacio virtual es aludida más directamente por Davin O'Dwyer, quien propone que las historias de Borges son interesantes por ser metáforas para el ciberespacio y la Internet ya que muchas de ellas se centran en cuestiones relacionadas a las discrepancias entre el mundo real y los mundos irreales con interrogantes filosóficas sobre percepción y paradoja, sobre la percepción de lo infinito o lo que parece como tal (7). Si bien O'Dwyer se limita a establecer solamente la separación entre el espacio ficticio y el real y no se ocupa de explicar cuáles son los procedimientos que facilitan esta separación, por lo menos, su afirmación advierte esta característica proto-hipertextual del texto borgeano. Con respecto a los conceptos del infinito y de lo finito en Borges, muchos críticos, como el mismo Shaw, Floyd Merrell, Ana María Barrenechea y Bernaldo Bolzano, entre otros, se han enfocado exhaustivamente en las ambigüedades de esta paradoja. Estos críticos enfatizan no sólo las

posibilidades combinatorias de lo real y lo irreal en la narrativa borgeana, sino también el interés de Borges por el universo como “finite but unbounded” en la contradictoria fusión de lo infinito con lo finito y sus implicaciones para el lector-usuario (Merrell 62, 107).

Las características proto-hipertextuales aludidas hasta ahora se pueden ver claramente ilustradas en los tres cuentos borgeanos. Por ejemplo, “La biblioteca de Babel” suele ser invocada como una de estas metáforas para la Internet a las que hace referencia O’Dwyer.¹⁰ En este cuento, la figura de la biblioteca se presenta no sólo como un laberinto de conocimiento, sino como una inmensa estructura compuesta de un número aparentemente infinito de galerías hexagonales idénticas que representan un universo de temporalidades paralelas cuya interconexión espacial se da a través de una escalera. Esta escalera es el artefacto que recuadra a las galerías proporcionando una ruta física y metafórica para su navegación como universo múltiple. Merrell enfatiza este carácter infinito de la biblioteca sosteniendo que si en ella hay “an indefinite number of hexagonal rooms, perhaps an infinity of them, then the universe (i.e., the Library) will consist of a sphere of an infinity of hexagonal faces” (110). En este sentido, la biblioteca como estructura espacio-temporal laberíntica compuesta de muchas posibilidades de significación permite al lector-usuario escoger, explorar, descubrir y “secuencializar” rutas “secretas” de percepción e interpretación en el texto. De hecho, en este infinito laberinto de

conocimiento, el lector-usuario se convierte en su eterno viajero para quien, “there is more than a little confusion regarding whether this overwhelming Babel (babble?) is finite or infinite” (Merrell 128). La diversidad de significados que ofrece la biblioteca a su lector-usuario, se ve reforzada por la presencia del espejo en cada pasillo. El espejo sirve como duplicador de apariencias y ayuda a crear esta idea del laberinto como una multiplicidad de conocimiento. Según Merrell, este artefacto no sólo duplica apariencias, sino que “project[s] beyond the Library’s anatomical structure” enfatizando su continuidad espacio-temporal (125).

El laberinto sirve en este cuento no sólo como el recuadro inmaterial que le da forma a la realidad ficticia y que le indica al lector-usuario cómo organizar su acto de percepción, sino que, a la misma vez, puede interpretarse como un intento de liberación de ese recuadro por su propia inmaterialidad. O sea, que la idea del laberinto otorga un recuadro al espacio ficticio del cuento, pero a su vez, por sus bordes fluidos, representa un esfuerzo por liberar a la biblioteca de la escalera como única ruta de navegación y darle al lector-usuario mayor libertad en la selección de sus estrategias de lectura, ofreciendo metafóricamente una multilinealidad temporal de rutas. Sin embargo, es necesario establecer que esta multilinealidad es sólo metafórica porque el consumidor del texto no puede mover físicamente dichas rutas de navegación que han sido ya establecidas por el autor del texto por medio del artificio estético del laberinto. Este

artificio si bien promueve multiplicidad interpretativa por su estructura caótica, también establece un orden definido y, como tal, no hay competencia entre lector-usuario y el autor del texto por control narrativo. Aunque sólo se trata de una competencia entre lector-usuario y autor por control semántico debido a la posibilidad metafórica de múltiples interpretaciones que se derivan de las posibles diferentes maneras de lectura y secuencias en las que el lector-usuario puede navegar mentalmente las galerías hexagonales, esta capacidad como procedimiento representa una característica proto-hipertextual. Esta competencia es proto-hipertextual porque en el hipertexto posterior si se dará una contención entre el lector-usuario del texto y el autor original del mismo no sólo por control semántico, sino por control narrativo porque lector-usuario sí tiene la libertad y el poder de mover físicamente las rutas de navegación textual en el espacio intangible virtual al establecer las conexiones entre las lexias del hipertexto según sus preferencias.

Cada una de las galerías en la biblioteca se compone del mismo número de estantes y libros, cada uno de los cuales consiste en 410 páginas de 40 líneas y 80 letras en cada línea. La multiplicidad de libros y símbolos produce una pluralidad de significados expresados por las combinaciones ortográficas. Con esta pluralidad se vuelve a reproducir el principio del laberinto metafórico ofreciendo al lector-usuario no solamente diversidad de significados, sino también, obligándolo a construir su itinerario de navegación, basado en la rutas ya establecidas, en un espacio

metafóricamente múltiple. A este respecto, Shaw argumenta que esta biblioteca como laberinto es:

a spatial metaphor illustrating the infinite recurrence of the same, unchanging pattern. It encourages a search for meaning because of its regularity and repetitiveness. But at the same time it frustrates it, because at the macrocosmic level it has no center from which it can be perceived radiating outwards indefinitely, and because at the microcosmic level of individual human experiences no comprehensible pattern can be recognized at all. There is a certain tension in the story between the Librarian's aspiration to reach the 'total book' and his awareness that there is really no possibility of fulfilling it. (91)

Según esta aseveración de Shaw, la paradoja de la biblioteca de Babel no sólo está en su infinitud, sino en que como tal, el narrador, el Bibliotecario, se ve ante la tarea, también, paradójica de buscar y descubrir un cierto orden en la aparente repetición simbólica que obviamente está más allá de su comprensión. Esta búsqueda de conocimiento, a través de las diferentes combinaciones ortográficas, es equivalente al proceso de lectura hipertextual que igualmente presenta una narrativa en constante movimiento de enlace a enlace o, en el caso de este cuento, de mutación simbólica a mutación simbólica, en un proceso de lectura que parece absurdo puesto que se trata de una actividad mental interpretativa con tantas posibilidades que no solamente es difícil de imaginar sino de representar también. El lector-

usuario, por medio del narrador, ve la falta de linealidad derivada del desorden lingüístico en el recorrido narrativo al presentarse una temporalidad narrativa que se ve dislocada teóricamente de modo parcial por el aparente caos y por su repetición. Esta dislocación es solamente parcial porque la recurrencia del desorden, inevitablemente, crea un orden. Este intento por deconstruir una secuencia cronológica narrativa ofreciendo, o tratando de ofrecer, diversas rutas de navegación epistemológica—se trata de una búsqueda metonímica con muchas posibilidades de significado, puesto que se intenta encontrar un común denominador para todos los otros libros— presenta uno de los rasgos estructurales que será retomado por el hipertexto en el ciberespacio. Esta técnica es lo que Landow denomina la multisequencialidad o multilinealidad hipertextual (*Hypertext 2*), una de las estrategias esenciales para configurar la narrativa hipertextual en el espacio virtual y brindarle su carácter múltiple. La estructura laberíntica de la biblioteca enfatiza este rasgo multilineal por representar una metáfora para la inestabilidad espacial de un patrón que se repite y que, siguiendo el enfoque de Shaw, es un texto que no tiene centro definido (91). Al no haber un centro definido en el espacio ficticio de este cuento, el acto de interpretación del lector-usuario (tanto real como ficticio) requiere mayor carga cognitiva porque hay, volviendo a lo que aludían MacLachlan y Reid, una interacción más dinámica entre el texto y el intérprete. Esto, en tanto, hay potencialmente mayor tensión para hallar la coherencia del texto si el lector-usuario no sabe

dónde posicionarse espacio-temporalmente con respecto al texto que lee; si hay metafóricamente innumerables posibilidades de organizar el material narrativo, ¿cómo sabe el lector-usuario dónde o cómo empezar?

Si en un hipertexto tenemos lexias como los constituyentes del texto, siguiendo la lógica barthiana, en esta biblioteca los hexágonos como dispositivos de recuadro cumplen esa función, dentro de cualquiera de los cuales se encuentran los libros o enlaces que llevarían, en última instancia, al propuesto desenlace narrativo: el descubrimiento del libro de libros. En este proceso de navegación libresca, el narrador-bibliotecario se convierte en el navegador eterno dentro de un texto metafóricamente fluido que es la biblioteca cuyas galerías hexagonales, y sus posibles combinaciones, producen una estructura espacio-temporal que es difícil de imaginar y representar para este viajero ya que conceptualizan “la infinitud” de este universo de conocimiento. En este sentido, utilizando el enfoque de O’Dwyer, es posible denominar a este narrador como el “ideal insomniac”, cuyo rasgo principal es el de ser un “flawless interpreter of information” (8). Esta insomnia le otorga al lector-usuario un papel más activo dentro del proceso de decodificación textual, en este caso, las combinaciones de símbolos ortográficos, elevándolo, hasta cierto grado por su papel de decodificador, a la función que en la narrativa tradicional occidental tiene el autor de un texto. Este lector-usuario/autor debe de estar en constante navegación para poder dar forma al texto isomorfo representado por el

universo de la biblioteca. En este sentido, éste tiene que crear su propio texto partiendo de lexias que encuentra—los símbolos ortográficos—en el proceso de su lectura, el cual, a la vez, es más exigente cognitivamente, como ya se ha mencionado, porque no sólo es la biblioteca un espacio de multiplicidad, sino que también lo son, en principio, las rutas de navegación que ella articula. Al crear sus diferentes interpretaciones, este lector-usuario metafóricamente crea sus propios textos o interpretaciones, aunque éstos no son totalizadores ya que nunca se llega a encontrar el libro de libros. Ésta es precisamente una característica proto-hipertextual ya que a este lector-usuario se le otorga una pseudo-libertad interpretativa por medio del caos perceptivo que ofrece el laberinto. Al crear estos textos a través de las diferentes maneras en que puede leer y organizar los hexágonos, el lector-usuario reconfigura la noción convencional de autoría porque llega a controlar la narrativa, sólo parcialmente, por su proceso de decodificación convirtiéndose en “proto-autor” de una narrativa construida en el espacio ficticio por la selección de las rutas de navegación y significación tomadas. Además, al no haber un final narrativo predeterminado metafóricamente, puesto que cualquiera de los hexágonos puede contenerlo, lo importante es el proceso de lectura con múltiples posibilidades interpretativas.

Esta idea de multiplicidad tanto interpretativa como de posibilidades de rutas de lectura cobra mayor relevancia en “El libro de arena”. En este cuento, el narrador en primera persona es visitado por un vendedor de

biblias, quien le suministra un libro sagrado que éste había adquirido en “los confines de Bikanir” (*El libro de arena* 96). Se trata éste de un libro cuyas páginas no sólo están enumeradas al azar, sino que también son infinitas así como es, por consecuencia, infinito el espacio y el tiempo representado en la narrativa. Aquí, al igual que apuntó O’Dwyer para “La biblioteca de Babel”, se encuentra un lector-usuario insomne que finalmente agobiado por este Libro de Arena en constante fluir, decide deshacerse de él dejándolo en uno de los húmedos anaqueles del sótano de la Biblioteca Nacional. Este acto de liberación del lector-usuario del libro, no en un basurero pero en una biblioteca con cientos de libros en la que el libro en constante transmutación se convierte en uno más, enfatiza en este cuento no sólo la idea del laberinto cuasi-infinito, sino también, si se considera al Libro de Arena como un signo más dentro del conjunto de signos, la idea de una variedad de significados o interpretaciones. El laberinto como posibilidad de muchos significados y múltiples alternativas de lectura para su lector-usuario, se vuelve a usar como estrategia narrativa para recuadrar el espacio-temporal ficticio. Al igual que en el cuento anterior, este recuadro es inmaterial por representar la idea de que las varias combinaciones de las transmutaciones de las páginas del libro es tan grande que lo hace ser infinito, pero a su vez es también material configurado en los bordes del libro de arena mismo que lo conforman como un texto tradicional, donde el recuadro de la narración es técnicamente su principio y fin, de cubierta a cubierta, de la primera página a la última,

cualquiera que éstas sean. Sin embargo, el mismo predominio de la multiplicidad de posibles rutas de navegación para el lector-usuario como estrategia retórica propicia su carácter proto-hipertextual porque desestabiliza la segunda posibilidad semántica de recuadro puesto que las páginas de este Libro de Arena son infinitas con lo que, por contradicción lógica, se elimina automáticamente la convención del final físico del libro y, además, las páginas mismas cambian de numeración cada vez que éste se abre con lo que disuelve la posibilidad de un principio físico constante o estático. La estrategia de recuadro utilizada para estructurar el espacio ficticio vuelve, al igual que en el cuento anterior, a afectar el proceso de interpretación del lector-usuario. El problema para el lector-usuario de este libro vuelve a ser el mismo que en “La biblioteca de Babel”, ¿cómo darle coherencia semántica a un texto que está en constante transmutación y en el cual él, como su usuario, no tiene la completa libertad de influenciar las rutas de navegación o competir por control narrativo puesto que el texto aparece y desaparece al azar?

Este cuento se centra en la idea del libro con tantas posibilidades interpretativas que para su lector-usuario resultan imposibles de imaginar o representar mentalmente creando la paradoja de la fusión de lo infinito en lo finito. Esta aparente fusión, como argumenta Glazier, por un lado desestabiliza la idea tradicional del texto como escritura estática debido a que las páginas del libro aparecen y desaparecen al azar y, por otro lado,

trae a relucir varias de las condiciones de la escritura en el espacio virtual: a) se trata de un texto que no existe físicamente, sino que es “displayed” y b) éste responde al “input” de su lector-usuario (20). Para Glazier, los rasgos proto-hipertextuales de este cuento son evidentes por cuanto se trata de una “textual experience that is more dynamic, random in nature, more like a programmed text—one that is less about telling a story and more like to plunge into pure textual possibility” (23). Aquí, Glazier trata de enfatizar más la idea de que en este cuento, el narrador se enfrenta a la imposibilidad de una única narrativa lo que hace la experiencia de su lectura más dinámica e hipertextual.

Desde el comienzo, este cuento expone rasgos proto-hipertextuales trayendo a primer plano el proceso inestable de lectura de *El libro de arena*, que no tiene ni principio ni fin, que es deleznable. El lector-usuario se encuentra ante la idea de un texto no tradicional ya que se le explica que “la línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...” (*El libro de arena* 95). Estas frases, que sirven como dispositivo de recuadro a la narrativa, condicionan el acto interpretativo desde el principio ya que inmediatamente obligan al lector-usuario a poner mayor atención al objeto encuadrado que al recuadro mismo—el libro. En este sentido, los rasgos proto-hipertextuales de este cuento son evidentes. No sólo se trata de un texto que carece de centro por su

inestabilidad infinita, sino también de uno que rompe con el concepto de secuencia cronológica debido a que metafóricamente nunca se puede leer la misma página dos veces en la misma temporalidad a causa de la arbitrariedad numérica de sus páginas. No solamente representan estos dos elementos una dislocación temporal, sino espacial también debido a que muestran una tensión dinámica entre las características del libro (su mutabilidad permanente) y sus estrategias de significación (la imposibilidad de leer el mismo texto dos veces en la misma temporalidad).

Sin embargo, el rasgo proto-hipertextual que más sobresale en este cuento borgeano es lo que apuntó Glazier sobre las condiciones específicas de textualidad. A decir, que el texto no existe físicamente en el mismo plano que su lector-usuario ficticio, sino que *aparece*, como sucede con el hipertexto en el espacio virtual y, al igual que éste, El libro de arena, es cognoscitivo de su lector-usuario porque sus hojas “brotan” sólo al contacto con éste. Es necesaria la existencia del lector-usuario para que el texto se materialice en el espacio físico de la página, y, además, al carecer éste de centro también escasea de orillas, para usar el concepto utilizado por Sarlo anteriormente. De esta manera, se trata, usando también una metáfora derridiana, de un texto “huérfano”, aparentemente “separated at birth from the assistance of the father” (*Margins of Philosophy* 316). Al producirse esta dislocación entre texto y autor (su padre o su madre), entonces el texto, ahora huérfano, pertenece metafóricamente a otro autor, su lector-usuario,

quien es el que lo “escribe” a través de su acto de lectura en la escogencia de sus posibles combinaciones, como sucede en el espacio virtual del hipertexto posterior donde el texto sólo existe si es activado por un lector-usuario. Para El libro de arena, el acto de lectura es algo esencial y no accidental al texto mismo porque éste no puede desligarse de su lectura ya que es en este acto donde su “unidad” y estructura emergen. De hecho, la conexión entre lector-usuario y texto debe de producirse en una intersección de la matriz espacio-temporal de lectura. Esto implica que el texto deja de ser un objeto cerrado, completo, para convertirse en uno que oscurece:

all of those boundaries that form the running border of what used to be called a text, of what we once thought this word could identify, i.e., the supposed end and beginning of a work, the unity of the corpus, the title, the margins, the signatures, the referential realm outside the frame, and so forth. (Derrida “Living On”, 83)

En este sentido, este texto derridiano enfatiza la intertextualidad de las diferentes lexias convirtiéndose en una red de puntos interconectados dependientes del “input” de su lector-usuario. Esta sería la característica proto-hipertextual más sobresaliente de El libro de arena. No obstante, aunque este libro aparentemente es un texto “huérfano”, que depende del acto de lectura de su consumidor para existir, esto no significa que este lector-usuario reconfigura completamente la díada autor/ lector-usuario porque, como se mencionó anteriormente, nunca llega a competir con el autor original

del texto por control narrativo. Lo anterior debido a que la aparente “autoría” que ofrece su lectura es sólo metafórica porque éste no puede construir sus propias rutas de navegación textual ya que las mismas son establecidas por el texto mismo al azar. El lector-usuario sólo puede escoger entre las varias posibilidades combinatorias que se le ofrecen al interactuar con el libro. Sin embargo, es precisamente esta aparente autoría que asume el lector-usuario y la idea de que en este cuento el texto parece imitar a la computadora por su habilidad de responder a su “input”, lo que representa características proto-hipertextuales.

En el tercer cuento borgeano, “El jardín de senderos que se bifurcan”, la historia comienza de manera desorientadora al presentar a un narrador en tercera persona que exhibe una primera narrativa que inicia con la referencia a la lectura de un texto militar, *La historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart. Luego refiere al lector-usuario a la declaración de un ex-catedrático de inglés, Yu Tsun, sobre su carrera de espionaje. La segunda narrativa inscrita dentro de la primera invoca a la literatura misma por su rasgo metatextual y su proceso de lectura a través de la historia del asesinato del doctor Stephen Albert por Yu Tsun. Albert es un sinólogo experto en la obra de Ts’ui Pên, el bisabuelo de Yu Tsun, quien había renunciado a su puesto de gobernador para escribir una novela—*El jardín de senderos que se bifurcan*--y construir un laberinto donde se perdieran todos los hombres. Albert descubre que la novela y el laberinto son el mismo objeto. Albert le dice a Yu Tsun que la

novela de su bisabuelo es de hecho el laberinto y que éste es temporal y no espacial en tanto “time in the novel does not unfold linearly, but bifurcates into multiple directions, revealing the ramifications of all possible events in their myriad totality” y en esta dinámica, “those events which occurred as well as those that did not, all of them [are] coexisting as alternative realities” (Merrell 178). De esta manera, al igual que sucede en los otros cuentos, pero de manera más directa, se recurre al mismo dispositivo de recuadro, el laberinto como estructura infinitamente compleja, y se vuelve a la idea de un libro que le permite a su lector-usuario escoger entre variadas acciones y rutas de lectura. Además, se enfatiza la noción de la multiplicidad temporal en una novela aparentemente caótica donde “todos los desenlaces ocurren” y “cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (*Ficciones* 113). El laberinto se convierte, otra vez, en el medio espacio-temporal donde el lector-usuario puede explorar, perderse y descubrir nuevos senderos de lectura e interpretación en el texto-novela, a través del cual se conceptualiza la idea de lo infinito por medio de las múltiples bifurcaciones. La tentativa materialidad del recuadro infinito se conjuga en el laberinto, pero se desestabiliza con la misma violación al aspecto diegético de la historia, que se da en los otros cuentos, al proponerse que las bifurcaciones sólo engendran otras bifurcaciones de modo infinito. Con la metáfora de la novela como laberinto temporal se ilustra la idea de que el tiempo puede ser multilineal, un rasgo esencial de la escritura hipertextual. Además, por esta misma característica,

el texto requiere de un lector-usuario también insomne que sea capaz de interpretar los significados de una narrativa caótica como la novela de Ts'ui Pên y, al hacerlo, metafóricamente modificar su papel de lector-usuario a autor añadiendo a la significación del texto como lo hace Albert: "Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores" (*Ficciones* 112). Aquí, Albert, aunque sólo sea a nivel de la imaginación, asume el papel de autor que puede no solamente añadir texto, pero también editarlo. El aspecto proto-hipertextual nuevo que este cuento añade es precisamente el configurar al lector-usuario como ente capaz de agregar contenido al texto y poder editarlo. También se enfatiza la multilinealidad temporal por medio del recuadro espacial que ofrecen las bifurcaciones, con lo que se pone mayor énfasis en el proceso de lectura del proto-hipertexto. El lector-usuario, Albert, se da cuenta de que la diversidad de alternativas temporales—la multiplicidad interpretativa-- es permisible debido a las variadas rutas de lectura posibles que ofrecen las bifurcaciones y que éstas no son necesariamente ininteligibles, sino, al contrario, convergentes y paralelas. La convergencia de estas rutas de lectura pone de manifiesto el dinamismo de la producción textual de significado conforme el lector-usuario recuadra y vuelve a recuadrar cada bifurcación como posible interpretación y, cada acción de recuadro, por su paralelismo, puede configurar un texto diferente exigiendo un acto interpretativo también

diferente; y como postulan MacLachlan y Reid, “Any particular interpretation is the outcome of a struggle (frequently unacknowledged, even unconscious) for semantic control, as different framings compete with one another” (85). Cada una de las bifurcaciones del jardín, que se pueden interpretar como lexias, presenta al lector-usuario del espacio ficticio con la libertad de seleccionar sus propias estrategias de lectura y con ello, su capacidad de crear, por lo menos, un texto propio. Al igual que sucede en los cuentos anteriores, la posibilidad de una multiplicidad interpretativa ofrecida por el laberinto como artificio narrativo representa la lucha por parte del lector-usuario por lograr una interpretación coherente del texto, por lograr “control semántico”. La idea del laberinto que ofrece al lector-usuario del texto múltiples rutas de interpretación permite crear la idea de este lector como un “proto-autor” por estar más comprometido en el desenvolvimiento interpretativo de la narrativa y, con esto, se presenta un intento por escapar de la normativa textual tradicional a nivel metafórico. Sin embargo, es importante también aclarar que si bien en estos tres cuentos, los diferentes protagonistas tienen una multiplicidad de rutas de navegación de donde escoger en diferentes momentos dados de su lectura, las mismas no son posibilidades infinitas para éstos. En estas tres narrativas hay un proceso de acumulación de múltiples opciones de lectura con las cuales se crea la idea de lo infinito, pero los personajes en cada momento sólo tienen un número limitado de opciones como seres finitos.

Al observar las estrategias estéticas o “experimentaciones estéticas”, como las denomina Lindstrom, en los tres cuentos borgeanos, es evidente que el uso conceptual del laberinto unido a la preocupación por el tiempo y/o el espacio, presentan una mayor carga cognitiva en los procesos de interpretación por parte del lector-usuario. Además, éstas representan un intento del texto por anticipar las exigencias de su lector-usuario o viceversa, lo que establece claros rasgos proto-hipertextuales que pronostican las posteriores exigencias de producción textual que se darán con el hipertexto. La identificación de estos aspectos proto-hipertextuales en la era tecnológica de la computadora y de la nueva materialidad del texto es importante no sólo porque, como afirma Shaw, el proceso de lectura no concierne solamente el entretenimiento personal y también el placer del reconocimiento de los patrones literarios, la detección de las estrategias estéticas y mecanismos que forman parte del “artefacto literario” (178-9), sino porque al anticipar en sus narrativas al hipertexto, por lo menos a nivel metafórico, Borges presenta la posibilidad de hablar de una nueva economía de producción textual que antagoniza con las convenciones de un texto narrativo tradicional. Aunque no argumento de ninguna manera que Borges se propuso crear proto-hipertextos, y aunque en última instancia sus textos son estables por estar sujetos a la superficie de la hoja de papel, sí considero que sus narrativas, por los artificios en ellas presentes, sirven de puente de transición entre las tendencias tradicionales sobre el “artefacto literario” estático, el libro, como

alude Shaw, a un texto más inestable como lo es el hipertexto. Sin embargo, así como es posible leer estos textos borgeanos como incipientes trazos hipertextuales, estos rasgos no son exclusivos de la ficción, sino que también son posibles de discernir en la poesía, especialmente en la concreta brasileña, por su re-interpretación de las convenciones y arreglos espaciales que diferencian al texto poético del cuento y de la novela, y que hacen en éste más evidentes las experimentaciones con las representaciones textuales y, con esto, se fuerza a su lector-usuario a considerar al poema no sólo como texto sino también como imagen haciendo el proceso de lectura poético convencional inefectivo y, hasta cierto grado, carente de sentido.

Los antecedentes proto-hipertextuales en la poesía son variados, especialmente en lo referente a la estructura visual del poema con respecto a la disposición en la página de los versos, las palabras e inclusive las sílabas, así como también con relación a la diversidad gráfica, de texturas y colores y, por supuesto, a la orientación física de los signos utilizados. El texto poético, por lo general, trata de la manipulación de los elementos estructurales del lenguaje proponiendo nuevas formas de combinación del código lingüístico, como se puede observar ya en las propuestas estéticas de las vanguardias históricas, lo que lo hace un medio apto para postular sus características proto-hipertextuales. Según Clemente Padín, las vanguardias intentaban establecer manipulaciones sutiles y no de códigos, proyectando movimientos tanto literarios como plásticos (“Arte latinoamericano” 2). Este crítico enfatiza

con esta afirmación que mientras el medio de representación permanecía anclado en lo lingüístico, en estas propuestas estéticas se incorpora lo plástico (i.e., la imagen, lo visual, la música) para proyectar al texto más allá de su componente verbal y romper con convenciones del género. Dentro de estas manipulaciones, basta con recordar el aporte poético de Mallarmé, quien aumenta el empleo del espacio como un elemento expresivo más en el poema y cuya obra seminal “Un Coup de Dés / jamais n’abolira le Hasard” (1914), “effectively reduced the legibility of the written word to that of a typographic pattern, text is marginalised to such an extent that the viewer is forced both literally and metaphorically to read between the lines...” (Powell 2). En esta misma línea creativa de conjugación de lo verbal y lo gráfico se encuentra también la contribución de Apollinaire,¹¹ Huidobro¹² y Pound,¹³ y su aportación en el resurgimiento del ideograma como otra posibilidad de representación poética (Padín “Arte latinoamericano” 3). Apollinaire, según Doménico Chiappe, “llegó más allá que Huidobro y que griegos y latinos en cuanto a la agrupación de palabras y letras para representar figuras” debido a que éste “No sólo pretendió el impacto visual, sino la transmisión de una idea por medio de la silueta” (1). Complementando esta idea de Chiappe, Neil Powell, refiriéndose a los caligramas de Apollinaire, apunta que éstos tomaron “the form of poems whose compositions visually echoed the meaning of the words within them” y cita como ejemplo el poema “Il Pleut” (1916) (3). Retomando las ideas de Chiappe y Powell, queda claro que en

estos poetas, el texto poético conjuga lo lingüístico, lo visual y hasta lo musical proyectándose como objeto espacial para sugerir la multiplicidad de significados de la palabra escrita.

Si se observa con atención, por ejemplo, el poema visual o caligramático “Salle XIV” (1922) de Vicente Huidobro, se nota en éste un intento por hacer del espacio un elemento expresivo más del poema y, cómo al hacer esto, se intenta romper con la linealidad tradicional (fig. 1).¹⁴

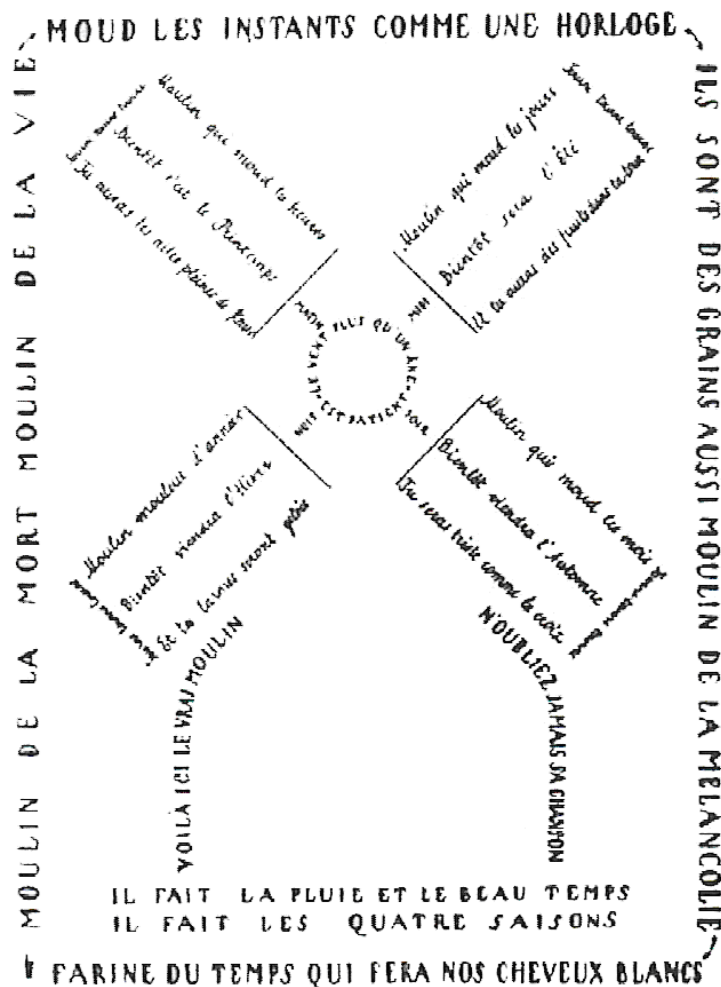


Fig. 1. “Salle XIV”.
(Padín “Arte latinoamericano” 3)

Este poema representa visualmente un molino, el de la muerte y la vida, el de las cuatro estaciones, que expresa la circularidad del tiempo a modo de reloj. Dicho molino está delimitado por una oración a cada lado de la página que forma una especie de marco al ideograma, una estrategia de recuadro poético. Cada una de las cuatro hélices, la base del edificio mismo y dicho marco se pueden interpretar como diferentes lexias, que forman un excelente ejemplo de proto-hipertexto poético, porque su principio o fin no es posible de determinar; lo cual, como elemento visual, enlaza perfectamente con la temática del tiempo y su circularidad. El lector-usuario de este texto poético podría empezar su lectura por cualquier lexia, ya sea una de las hélices, su eje, la base del molino, el marco que lo limita, etc., ya que no hay nada en el texto mismo que determine con cuál ruta de navegación deba de iniciarse el acto interpretativo textual. De hecho, uno de los primeros dilemas para el lector de este poema es cómo posicionarse espacialmente ante el mismo para iniciar su lectura. La posible multiplicidad de comienzos de lectura rompe con las expectativas de linealidad tradicional del texto, aun del poético que no necesariamente sigue la misma trayectoria que un texto narrativo, por cuanto niega la existencia de una única secuencia pre-establecida, o sea, de un principio claro, ya que el lector-usuario puede derivar su significación del poema construyendo su propia navegación o cartografía textual sin importar por dónde se empiece tal acto. También este poema rompe con las expectativas tradicionales sobre la apariencia del texto poético, no por su

disposición espacial, que no vendría a ser una estrategia poética nueva o necesariamente innovadora, sino por su inhabilidad de presentar un principio claro desde el cual iniciar el proceso de su lectura.

Con la poesía concreta brasileña, estas diferentes experiencias de lectura y experimentaciones estéticas en y con el texto poético alcanzan un mayor carácter proto-hipertextual. De hecho, con el poema concreto, “graphic layout and phonic wordplay combined to expose the aesthetic side-effects and translucency of textual representations” (Powell 4). Powell se refiere aquí no sólo a la incorporación del elemento verbal dentro del reino de lo pictórico y no lo inverso, sino a una posible redefinición de los límites de lo lingüístico y lo visual en la poesía concreta. Padín explica que esta poesía tiene sus orígenes a partir de 1950 con Max Bill, un pintor abstracto, cuyas ideas sobre un lenguaje plástico que enfatizara las formas geométricas, el color, el espacio, entre otras cosas, comienza a difundirse en América Latina, especialmente en Brasil (“Arte latinoamericano” 3). En esta tendencia poética, la correlación entre el aspecto lingüístico y el visual tiene gran importancia puesto que ésta avanza la arquitectura de un texto poético en el cual el lenguaje está incorporado como elemento visual—el texto-imagen o, particularmente, el poema-imagen, como también lo sugiere Powell. En Latinoamérica, una de las figuras más influyente de este tipo de experimentación poética fue el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer,¹⁵ quien influenciado por Mallarmé y el mismo Max Bill, produce poemas-

imágenes, como “Silencio” (1954), que ponen de manifiesto la conexión directa entre el texto-imagen y el espacio de la página. Dentro de las manifestaciones más importantes de este tipo de poesía en Latinoamérica se encuentra en Brasil el grupo Noigrandes de San Pablo, fundado en 1952.¹⁶ Powell apunta, con respecto a este grupo de poetas, que ellos se distinguieron de sus contrapartes europeas por ser un grupo con una identidad cohesiva y por su cometido social y político, como se puede ver en los poemas de Haraldo de Campos “Proem” y “Poem” de “Servidão de Passagem” de 1961 y en “Hombre, Hambre, Hembra” de 1957 de Decio Pignatari. Sin embargo, la producción poética de estos poetas no se puede encasillar sólo o exclusivamente a su aspecto político-social, ya que la misma estuvo también supeditada a explorar la capacidad del lenguaje como elemento visual. Como lo sostiene Padín, quien por su parte profundiza más en los aspectos estéticos de la producción poética de este grupo, en una primera instancia, se presentó la importancia en ellos de la estructura y la forma del signo lingüístico subordinados al espacio, manteniendo su linealidad sintáctica, para luego tratar de lograr una poesía conjugando elementos plásticos y verbales, en una segunda expresión (“Arte latinoamericano” 4-5). Según Charles Perrone, en 1958 la revista de los Noigrandes, *Invençao*, publica *El Plan Piloto para la Poesía Concreta*, un manifiesto de los nuevos principios creativos que organizan la producción poética del grupo según los cuales se proponía un reconocimiento del

espacio gráfico como elemento estructural, una sintaxis espacio-visual, o sea, el ideograma, como un dispositivo que apela a la comunicación no-verbal, y en general, una poesía concreta donde hubiera una “tension of word-things in space and time” (Perrone 1). De acuerdo con Jill S.

Kuhnheim, esta poesía concreta “makes meaning visual and textual to loosen conventional reading/viewing practices and, in the process, confronts other epistemological questions: How can I interpret the world? And what is my role in it?” (49). Kuhnheim enfatiza más las diferentes experiencias de lectura que este tipo de poema-imagen exige de su lector. Con respecto a la importancia del elemento visual en esta poesía, Emmett Williams, en su antología sobre la poesía concreta, al intentar una definición operativa de este tipo de poesía, también plantea que el elemento visual “is but a single (though consequential) aspect of the new poetry [de la poesía concreta]” (v), y continúa argumentando que:

The visual element in their poetry [se refiere a los poetas concretos] tended to be structural, a consequence of the poem, a “picture” of the lines of force at work itself, and not merely textural. It was a poetry far beyond paraphrase, a poetry that often asked to be completed or activated by the reader, a poetry of direct presentation—the *word*, not *words*, or expressionistic squiggles—using the semantic, visual and phonetic elements of language as raw materials in a way seldom used by the poets of the past. (vi)

Como lo apuntan Kuhnheim y Williams, la confluencia entre lo visual y lo verbal en esta poesía produce una experiencia de lectura diferente a la de la poesía tradicional puesto que se desfavorece el énfasis tradicional poético en el orden sintagmático del lenguaje en pos de la imagen, configurando al poema concreto como un texto que no necesariamente es el resultado directo de sus propiedades lingüísticas como sucedía convencionalmente. En términos del lector-usuario, es claro que esta confluencia visual-lingüística presupone un nuevo acercamiento de lectura en este nuevo medio de producción poética más inestable, por lo que hay que determinar cuáles son las estrategias textuales que estos proto-hiperpoemas brindan al lector-usuario para propiciar estos enfoques de lectura variados. En esta poesía por lo menos tres de sus elementos son relevantes para la hipertextualidad, según se pueden desligar de las descripciones de su aspecto visual por Williams, Kuhnheim y Perrone— el poema-imagen, la participación activa del lector-usuario en el proceso de significación del texto poético y su carácter innovador multilineal. Estos tres aspectos que yacen a la base de esta poesía concreta, la proyectan como proto-hipertextual no sólo por su enfoque experimental, sino también por la manipulación de los elementos fonético-semántico-visuales del lenguaje en pos de una mayor flexibilidad en su arquitectura textual y en las mayores demandas interpretativas impuestas a su lector-usuario.

Si la experiencia de lectura en estos poemas está determinada, en parte, por las propiedades visuales del lenguaje como texto, entonces, un análisis de las técnicas gráficas y tipográficas, o instrumentos de recuadro, usadas para anclar las letras, los fragmentos de letras, las palabras y frases a la página como eventos casi puramente visuales, como elementos de diseño espacial, permitirá comprender cómo los arreglos espaciales resisten un proceso de lectura basado puramente en la interpretación sintáctica y cómo éstos permiten leer a este tipo de poesía como proto-hipertextual. Este análisis sería pertinente, por cuanto, en la poesía concreta, la percepción del lector-usuario de los elementos lingüísticos está organizada espacialmente y no necesariamente de manera temporal. Esta afirmación implica que el poema concreto resiste, hasta cierto grado, su lectura convencional. Sucede aquí con este tipo de poesía, lo mismo que aludía Glazier para las narrativas borgeanas, o sea que si este texto poético rompe con la temporalidad de lectura para enfatizar la matriz espacial de la misma, entonces se convierte en un texto que responde directamente al input de su lector-usuario como parte de un proceso de lectura dinámico: un rasgo estructural que luego se considera característico del hipertexto. Esta preponderancia del lector-usuario en el acto de lectura del texto poético la sugiere también Culler, quien, aludiendo a las ideas de Genette, sostiene que “the essence of poetry lies not in verbal artifice itself, though that serves as catalyst, but more simply and profoundly in the type of reading (*attitude de lecture*) which the poem

imposes on its readers” (*Structuralist Poetics* 162). Aunque Culler se refiere al texto poético en general y no al poema concreto y aunque restringe el proceso de interpretación sólo como resultado de los dispositivos textuales presentes en el poema, su recapitulación de las ideas genettianas tiene eco en lo que MacLachlan y Reid sostenían sobre la interacción dinámica, “potentially a struggle to shape meaning” entre el texto y su lector (9).

Si el proceso de lectura convencional está determinado por la secuencia temporal sobre un periodo de tiempo específico, el poema concreto presenta una alternativa a éste proceso porque, por lo general, no hay nada en el poema mismo que determine una secuencia temporal o que controle la duración de la percepción de sus elementos.¹⁷ Esta falta de secuencia temporal se debe al primer plano en el texto concreto de los arreglos espaciales. Estos arreglos afectan la experiencia de lectura y le otorgan a este tipo de poema características proto-hipertextuales por su énfasis espacio-visual y porque contrarresta la tendencia de interpretar y responder a los elementos lingüísticos de forma convencional: la posible tendencia del lector-usuario a recorrer el texto de izquierda a derecha y de arriba abajo. Y en este sentido, el poema concreto plantea lo que propone Culler sobre la poesía como género, cuando afirma que “The poem is a structure of signifiers which absorbs and reconstitutes the signified” (*Structuralist Poetics* 163). Sin embargo, el efecto del proceso de su lectura no es tan libre o flexible como el que se da en el hipertexto posterior o como

parece sugerir este crítico, porque el lector-usuario, en última instancia, responde a las propiedades simbólicas del lenguaje y, por lo tanto, a las convenciones del discurso. Por esto, es sólo posible leer este tipo de poesía como proto-hipertextual. Sin embargo, es innegable que la poesía concreta al continuar la vertiente de experimentación lingüística y visual de poetas anteriores como Mallarmé, Apollinaire, Huidobro, Pound, entre otros, deja de lado al verso como soporte estructural del poema, volviendo la atención a la palabra y proyectando el espacio blanco de la página como su puntal estructural. Al hacer esto, el texto poético se vuelve más inestable y fluido, anticipando, hasta cierto grado, al hiperpoema posterior. Un ejemplo de esta inestabilidad poética son los poemas “Life” y “Terra” (1956) de Decio Pignatari (fig. 2 y 3).

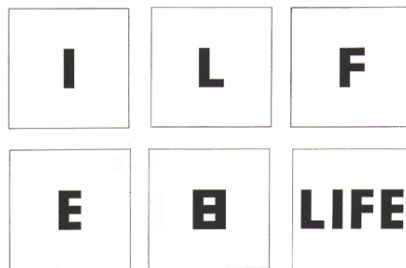


Fig. 2. “Life”.
(Williams, n. pág.)

Como se puede observar en la ilustración, “Life” es un texto poético compuesto de ocho cuadrados dentro de los cuales hay una letra ya sea I, L, F, E, un número 8 y la palabra LIFE. Los cuadros en este texto sirven como

las estrategias de recuadro que actúan de signo diferenciador, como “a sign of boundary between marked and unmarked space” (MacLachland y Reid 13). En este sentido, este poema se puede interpretar como un ejemplo de la posición paradójica de los Noigrandes, ya que por una parte intenta romper con la linealidad del signo lingüístico al desestabilizar el orden sintáctico de la palabra “Life”, invirtiendo la primera secuencia de vocal-consonante (IL) (“marked space”), pero, por otra parte, regresando a la linealidad del signo (“unmarked space”) cuando en el último cuadrado se presenta la palabra LIFE organizada siguiendo una secuencia sintáctica convencionalmente establecida. Las mismas cajas que recuadran y encasillan los diferentes fonemas representan la subordinación de la estructura (sintaxis) y forma del signo lingüístico al espacio debido a que cada cuadro parece estar flotando en él. El número 8 simboliza la cantidad de fonemas dispersados espacialmente en las cajas, lo que enfatiza ese predominio espacial. Según Haraldo de Campos, este poema “develops the passage from the digital unit to the semantic corpus (word), and from the ideogram (analogical) to the phonetic word (digital), suggesting some unexpected links between the processes” (citado por Williams, n. pág.). Siguiendo esta interpretación de de Campos, es posible especular que el mismo uso del vocablo inglés LIFE, obedezca a este deseo de desestabilización lingüística al enfatizar las propiedades gráfico-semántico-fonéticas de una palabra que no existe en portugués o en español, lo cual, a su misma vez, afirma el predominio de la

imagen visual sobre lo lingüístico y la posibilidad que esto crea de “enlaces inesperados” para el lector-usuario poético al tratar de conectar un plano con el otro para decodificar el texto. Este movimiento del plano estructurado lingüístico al visual enfatiza la subordinación de los signos verbales al espacio como elemento estructurador. Aquí el lector-usuario del poema se enfrenta a la dificultad de cómo posicionarse espacialmente ante este texto: ¿debe de empezar por la última casilla que ubica la organización sintáctica convencional del vocablo “Life” y de ahí tratar de “secuencializar” los otros cuadros para hallar un paralelismo sintáctico con la última casilla? o ¿debe el lector-usuario seguir un nivel lógico de lectura y empezar su acto interpretativo de izquierda a derecha y de arriba abajo partiendo de la primera fila de cuadros? Las preguntas epistemológicas que planteó Kuhnheim para la poesía concreta (“How can I interpret the world?” y “What is my role in it?”) cobran aquí relevancia para el lector-usuario puesto que este texto poético ofrece una alternativa a la temporalidad tradicional de lectura poética presentando al poema mismo como una multiplicidad de elementos o lexias flotando en el espacio de la página a modo de hipertexto, cuyo(s) enlace(s) debe(n) de ser construido(s) por su lector-usuario si éste desea llegar a una interpretación coherente del poema.

Otro poema concreto que presenta no sólo este mismo tipo de manipulación espacio-lingüística, sino también mayor demanda cognitiva para su lector-usuario, es el poema “Terra” (fig. 3).

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
t erraraterra**

Fig. 3. "Terra".
(Williams, n. pág.)

Gráficamente este texto es un rectángulo vertical, su dispositivo de recuadro, que contiene la palabra "terra" dislocada en diferentes secuencias de consonante-vocal, vocal aislada y consonante aislada. La distribución de estas tres posibles secuencias crea en el interior del rectángulo la figura invertida de la letra "y" que crea otro dispositivo de recuadro textual, predominando la imagen sobre lo lingüístico en tanto que no se trata simplemente de una "y" invertida, sino más bien de la pictografía de un arado, que correspondería temáticamente con el contenido del texto poético. Para Haraldo de Campos, este poema es un meta-poema basado en la repetición de la palabra *terra* y en un proceso generativo semántico-lingüístico de frases como *errar a terra* (errar sobre la tierra), *terra ara terra* (la tierra que ara la tierra), que como unidades sintagmáticas convergen en la matriz semántica de este texto para proponer la idea de un poema que se autorregula, según la misma metáfora de la tierra que se ara a sí misma

(Williams n. pág.). El rectángulo vertical que recuadra las dislocaciones semántico-lingüísticas dentro del arreglo espacial de este poema para conformar la imagen del arado representa lo que aludía Culler anteriormente: una re-constitución del significado a través de la re-estructuración espacial del significante favoreciendo el aspecto visual. Al igual que sucede con el poema "Life", en "Terra" el verso como estabilizador del poema desaparece y se explora el signo, la palabra, en sus dimensiones semántica, fonética y gráfica a través del aparente desorden sintáctico en la reorganización de sus componentes en el espacio en blanco de la página. Sin embargo, como también sucede en "Life", la lógica discursiva de la linealidad del signo no se pierde completamente puesto que el desorden sintáctico siempre se resuelve en la palabra "terra", al igual que en "Life" donde la inversión de la primera secuencia de vocal-consonante, se resuelve en LIFE al final en el último cuadro. Una diferencia, sin embargo, que distingue a estos dos textos poéticos es el uso del medio lingüístico. Mientras que en el primero, "Life", se utiliza el inglés para dar predominio a lo visual ya que se trata de un vocablo ni portugués ni español, en el segundo se recurre al uso del portugués. Es posible que el uso del vocablo portugués *terra* como metáfora de la tierra que se ara a sí misma, tenga, si volvemos a la idea de Powell sobre el carácter político de Noigrandes, un subtexto social o implicación ideológica ya que uno de los sinónimos de *terra* es *pátria*, en portugués, ligando a este término directamente al discurso de nación y al aspecto

económico por medio del arado. Esta posible dimensión social añade complejidad a la experiencia de lectura hipertextual sugiriendo la necesidad de lectores sofisticados que sean capaces de contemplar la posible multiplicidad de significaciones que esta alusión social pudiese tener. Esta multiplicidad de posibles significaciones le otorga otro rasgo proto-hipertextual a esta poesía por cuanto permite contraponer la ambigüedad múltiple de *terra* o patria con otras conceptualizaciones potenciales asociadas al concepto de nación.

Para el lector-usuario, la arquitectura del poema demanda mayor carga cognitiva en el proceso de lectura porque el poema-imagen como objeto espacial sugiere cierta paronomasia visual o multiplicidad de significados. Obviamente, la organización del texto poético en diferentes patrones visuales no sólo subvierte convenciones asociadas a la expresión poética tradicional, sino que fuerza al lector-usuario a considerar al texto como imagen que promueve múltiples significados. Este aspecto semántica-gráfico-visual es el que permite leer este poema como proto-hipertextual ya que ofrece diferentes vías de navegación, que al igual que el laberinto borgeano, permite al lector-usuario en un nivel metafórico la posibilidad de crear sus propios textos dependiendo de sus intentos por negociar estas rutas de interpretación. Está claro que uno de los elementos que enlaza a este tipo de poesía al hipertexto es el intento de manipular el espacio de expresión de la creación poética proyectándolo más allá de los

procedimientos convencionales que sujetan la estructura del poema exclusivamente al verso y buscando un mayor isomorfismo entre la estructura verbal y la visual.

Otra vertiente que se desliga de la concreta y en la cual también se pueden observar los procedimientos anteriores con predominio de la acción del lector-usuario en el acto interpretativo del texto poético es, de acuerdo con Padín, el Neoconcretismo cuya propuesta-manifiesto de “La teoría del No-Objeto” (1960), instaurada por el brasileño Ferreira Gullar, plantea al poema como un objeto donde lo “no dicho” se configura “como la única fuente de la poesía que se transmite a través del no objeto” y no se trata de:

“un anti-objeto” sino de un objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente de conocimiento fenomenológico, íntegramente perceptible, que tiende a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia. Su formulación poética se sustenta, no en la destrucción del verso sino, en el replanteo de la sintaxis visual. Las palabras rodeadas por el blanco de la página, aún siendo silencio, funcionan como “como un espacio simbólico de ampliación de lo significado” (Padín, “Alvaro de Sá” 2)

La consecución de esta síntesis de experiencias que plantea la Teoría del No-Objeto sólo puede lograr su concreción a través de la participación activa del lector-usuario/co-creador del poema (Padín “des-semantización” 1-3). Al

contrario de lo que sucedía en la primera manifestación de la Poesía Concreta, en el poema no-objeto se da prioridad al tiempo y no al espacio. Su transcurrir “genera los sentidos del no-objeto [y] da lugar a las llamadas artes de acción, el happening [...], las *performances*, las ambientaciones o instalaciones, etc...” (Padín “Arte latinoamericano” 4-5). Un ejemplo de este tipo de poema no-objeto es el poema “Verde Erva” de Ferreira Gullar, que aparece en su libro *Poemas* (1958) (fig. 4).

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

Fig. 4. “Verde Erva”.
(Padín “Tradición y modernidad” 3)

En este poema se observa perfectamente lo que mencionaba Padín sobre la despreocupación por la destrucción del verso en pos del predominio de la sintaxis visual que se manifiesta por medio del metalenguaje. El predominio de la temporalidad restaura en este tipo de poesía cierta linealidad por lo menos arquitectónicamente, como se ve en este poema. La distribución sintáctico-visual de las palabras *verde* en cuatro versos con espacios en blanco significativos entre ellas, no llama la atención al verso iterativo: su linealidad, como elemento lingüístico, sino a los blancos mismos en la página. La secuencia *verde* espacio *verde* se repite tres veces en cada

verso hasta terminar en el último con la inclusión de la palabra *erva*. Esta secuencia hace sugerir que estos espacios blancos representan algo más que simplemente pausas entre las palabras o adornos para las mismas. Si éstos son más que pausas entonces se convierten en silencios y, como lo expresó Padín en la cita anterior, como tales éstos se transforman en “espacios simbólicos de ampliación de significado,” en este caso, de ampliación semántica a la palabra *erva* (“Alvaro de Sá” 2). En tanto silencios, en el plano fenomenológico, se convierten, como una estrategia de recuadro espacio-temporal, en espacios que conjugan la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales del lector-usuario/co-creador de dicha síntesis (la *erva verde*) y ofrecen una multiplicidad de significados cuyas conexiones no están dadas físicamente y, que por tanto, su lector-usuario debe de construir. Este proceso es una característica estructuralmente proto-hipertextual. Además, la repetición consecutiva del adjetivo *verde* que remata la representación de *erva*, no sólo llama la atención a la importancia del tiempo en este poema a través de la lectura consecutiva de la cadena de verdes como unidades de significación, sino que también a través de su lectura como unidades rítmicas que otra vez, emparejan las experiencias sensoriales con las mentales, el verde no sólo como color, sino también como elemento constitutivo de la *erva*—es el significado reconstituyendo al signo, según la idea de Culler. Otro elemento precursor que este tipo de poesía aporta a la hipertextualidad yace en la importancia del lector-usuario del poema como

co-gestor y actualizador del texto mismo en el replanteamiento de la sintaxis visual del poema, especialmente sobre la relevancia de los silencios como “espacios simbólicos de ampliación de significado”. Cada uno de los espacios en blanco sirve para recuadrar lexias cuya conexión es multidireccional. En un hipertexto, éstos estarían representados por los saltos virtuales entre enlaces o lexias que determinan las unidades de significación y de ritmo de lectura hipertextual.

Otra de las manifestaciones desligadas de la poesía concreta, que también se puede considerar como precursora de la poesía virtual, es la tendencia del poema/proceso a enfatizar la aportación del lector-usuario en el establecimiento de la coherencia textual del poema, y en la cual:

El poema se construye y se “lee” en tanto se manipula: la textura del papel, su grosor y tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que intentan orientar la lectura, etc., son elementos primordiales, custodios de la significación que el “lector” debe descubrir o, mejor dicho, recrear a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias. La información contenida en el poema está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ella hace que sea exclusivo canal. (Padín “Arte latinoamericano” 5)

Padín enfatiza que esta vertiente de la poesía concreta está enraizada en la fisicalidad del poema y hace alusión al libro-poema en donde la existencia del texto poético mismo está supeditada a la coexistencia física del libro. Esta

sugerencia tiene paralelo directo con lo que sucedía anteriormente con los cuentos borgeanos, específicamente con “El libro de arena”, en el cual el texto narrativo sólo llega a existir en tanto el libro (su recuadro físico) es activado por un lector-usuario en su acto de lectura y como el poema/proceso, el texto se “construye y se ‘lee’ en tanto se manipula”, como lo apunta este crítico arriba.

El concepto de lo que constituye un proceso aparece en *Proceso–Leitura do Projeto* (1967), uno de los manifiestos que expresa las propuestas de esta poesía del poema/proceso.¹⁸ Según éste, el proceso viene a ser

... la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio tiempo... la relación fundamental que existe en el proceso o a través de él, consiste en que los diferentes elementos se influyen, estos [sic] es, un elemento es afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente. (Dias-Pino, citado por Padín en “Alvarado de Sá” 3)

Padín también argumenta que este tipo de poesía se suele asociar con Wladimir Dias-Pino y sus poemas “A Ave” de 1956 y “Solida” del mismo año, que dan posteriormente lugar a los poemas semióticos (“Arte latinoamericano” 5) (fig. 5 y 6).

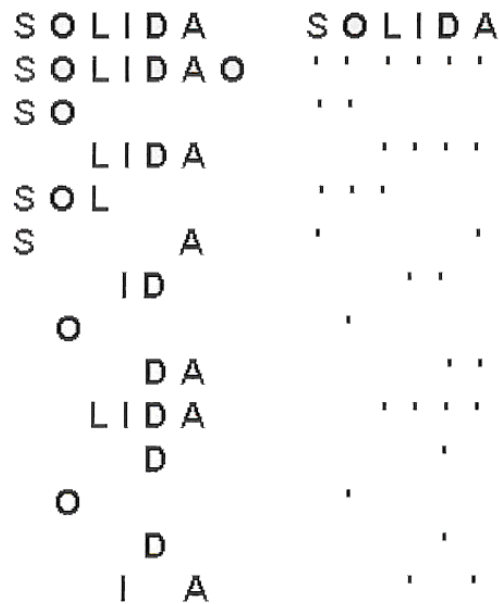


Fig. 5. "Solida".
(Padín "Comienzo" 5)

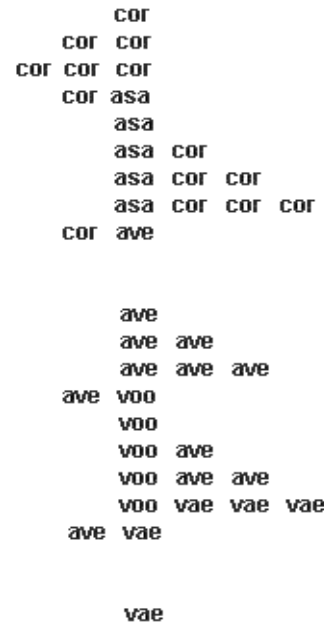


Fig. 6. "A Ave".
(Padín "Poema/Proceso" 2)

En este tipo de poema, las palabras constitutivas se organizan de tal manera que las mismas pueden ser substituidas por figuras o iconos, ilustrando el énfasis por la representación visual del poema-imagen. Estas figuras y/o iconos son estructurados secuencialmente y, al analizar el poema "Solida" se observa, si se lee linealmente, cómo la palabra se va substituyendo por iconos, en este caso, similares a las perforaciones de las tarjetas electrónicas para las antiguas computadoras. Tanto iconos como palabra comparten la misma distribución espacial, lo que sugiere que como dispositivos de recuadro, ambos comparten la misma carga semántica y, en un sentido, ambos restringen el acto de interpretación de su lector-usuario debido a que la coherencia textual del poema debe de ser construida sobre la

base de la información textual (la palabra *Solida*) y otros signos (los iconos). Estos últimos, a su vez, funcionan como un meta-recuadro puesto que siguen la misma distribución espacial del signo lingüístico (*Solida*) dislocado y fluido al estar fragmentado siguiendo el mismo patrón de orden del elemento verbal. Esta distribución espacial proyecta la legibilidad del signo verbal al patrón tipográfico “marginalizando” al texto, como lo sugirió anteriormente Powell al referirse a la obra tipográfica de Mallamé, y forzando al lector-usuario, como formula Padín en la cita anterior, a intentar orientar su proceso de decodificación del poema basándose en las perforaciones que van sustituyendo, si se lee linealmente, al signo lingüístico. Estos iconos, en este texto gráfico-visual, hacen posible que se puedan lograr múltiples posibilidades de lectura puesto que es en el lector-usuario en quien recae la responsabilidad de descubrir o crear sus significaciones: el control semántico recae en él. Las decodificaciones, aparentemente, más accesibles dependen de los elementos lingüísticos: las grafías, que forman la matriz verbal derivadora de diferentes versiones gráficas: *solida*, *so*, *lida*, *sol*, *sa*, *id*, *o*, *ia*, etc. Sin embargo, la distinción de estas versiones gráficas no alivia el proceso cognitivo e interpretativo del lector debido a que es obvio que el estatus simbólico del lenguaje se subvierte conforme los signos verbales se convierten en “decoraciones” visuales. Otras lecturas, menos accesibles, serían las basadas netamente en la espacialidad que se provee en la transmutación de lo verbal a lo visual. En otras palabras, ¿cómo debe el

lector-usuario interpretar la estructura visual del poema que se materializa de la estructura verbal ilustrando la correspondencia entre el significado (las posibilidades semánticas de *Solida*) y la expresión visual que se conjuga en una estructura verbal-visual? En cualquiera de los posibles actos de lectura, este poema crea múltiples versiones gráfico-visuales de sí mismo demostrando la perpetuidad del proceso de significación en la creación poética. De esta manera, la posibilidad de leer cada una de estas versiones verbales y gráficas como diferentes lexias o rutas de significado, cuyos enlaces deben de ser “descubiertos” por su lector-usuario, permite considerar a este poema como proto-hipertextual.

En términos de la hipertextualidad, se ve en esta poesía la importancia de una creación poética que se construye y lee al manipularse el espacio físico de su representación y donde la relación lector-usuario/autor es indispensable para la interpretación del poema. También, otro elemento precursor de relevancia a la hipertextualidad es la influencia que existe entre los elementos integrales del texto poético en donde un elemento se ve afectado por el que le antecedió y a su vez afectará al posterior, como se ilustra en el poema “Solida”. Esto es esencial en el texto hipertextual posterior porque representa la premisa que yace a la base de los saltos virtuales de una lexia o enlace a otro dentro del acto de lectura del lector-usuario. Esta interacción de lexias es lo que permite dar significación al poema. Tanto en el poema/proceso como en el texto hipertextual la

participación activa del lector-usuario no se trata solamente de brindarle a éste diferentes tipos de información para que descubra, sino de que ésta sea consumible, es decir que pueda ser conceptualizada dentro de la lectura del texto mismo. Sin embargo, el aspecto que quizás más influye la hipertextualidad dentro de esta tendencia poética, que permite considerarla como proto-hipertextual, es la idea misma de proceso, que se opone al inmovilismo tradicional en la estructura textual en la página y que le permite al consumidor del poema crear, a través de sus propios conocimientos y vivencias, significación(es) del texto poético, creando así sus propias versiones del mismo.

Definitivamente las experimentaciones estéticas ilustradas en los textos borgeanos y concretistas que se proyectan como elementos proto-hipertextuales representan no sólo innovaciones continuadas de las vanguardias, sino un reto al imaginario literario latinoamericano y a las tradiciones literarias al proponer nuevas estrategias narrativas y textuales. Estas diferentes textualidades y estrategias narrativas en Borges y en la poesía concreta serán posteriormente exploradas en la arquitectura y representación del hipertexto narrativo y poético, y en los próximos capítulos se verá cómo estas propuestas se unen a las nuevas tecnologías (i.e., el espacio virtual), se re-visitan y se elaboran en el contexto latinoamericano para proponer un nuevo medio para el procesamiento, almacenamiento y consumo del “artefacto literario”. Estos cambios nos hacen volver a

considerar lo que dicen Deleuze y Guattari en el epígrafe al aludir al carácter caótico del nuevo libro por haber dejado atrás su concepción como unidad totalizante y estática y haberse convertido con las nuevas tecnologías en un “ser fragmentado”, un ente cuyos componentes o lexias flotan en el espacio esperando a un lector-usuario que lo active y organice. Sin embargo, esta transición al espacio virtual no necesariamente debe entenderse como un caos en el sentido de desorden sin sentido, sino como una redefinición o ampliación del rol del autor, del texto mismo y de su lector-usuario en un nuevo medio fluido de representación y, por lo tanto, una transición hacia nuevas condiciones materiales de producción literaria y, con éstas, hacia nuevas exigencias cognitivas para el lector-usuario en su proceso de lectura. Este texto literario que ya comienza a fragmentarse con Borges y la poesía concreta, y que comienza a presentar un nuevo paradigma para la relación autor-texto-lector, por su descentralización, fragmentación y/o dispersión, implicará, a la vez, mayores demandas cognitivas para el lector-usuario con el hipertexto por sus diferentes condiciones materiales de representación textual.

Notas

¹ Para mayor referencia sobre lo que implica un acto interpretativo, véase las explicaciones que dan al respecto Iser Wolfgang en *The Range of Interpretation* (New York: Columbia UP, 2000) y William Elford Rogers en *Interpreting Interpretation: Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*. (University Park: Pennsylvania State UP, 1994).

² La no linealidad como comportamiento textual será entendido en este análisis como “the ability [de un texto] to vary, to produce different courses” [de interpretación] (Aarseth 41-42, agregados míos).

³ George Landow, por ejemplo, ha comparado al hipertexto como un “traveling Aleph” en cuanto éste es “points in space that contains all other points” (*Hypertext 2.0* 37).

⁴ Estudios del laberinto como estructura metafórica dentro de una narrativa han sido elaborados por diversos autores y críticos literarios. Entre éstos se puede considerar las afirmaciones de Umberto Eco en *Semiotics and the Philosophy of Language*, quien habla de tres estructuras laberínticas: “the linear”, “the maze” y “the net” (80). También está el estudio de Penelope Reed Doob, quien en *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages* discute las posibilidades semánticas de estructuras laberínticas tanto físicas como metafóricas distinguiendo entre dos tipos: los

“unicursal” y los “multicursal” y sus utilizaciones conceptuales desde la Antigüedad hasta la Edad Media y sus asociaciones literarias (17-38).

⁵ Intentos por elaborar más sobre esta materialidad normativa del libro impreso y su lógica en el contexto latinoamericano ya han sido logrados por teóricos y críticos como Walter Mignolo y su énfasis en el papel de lo impreso-escritura en la colonización de América; Ángel Rama y su análisis sobre la ciudad letrada en Latinoamérica y la función de los *letrados* en ella; y también Néstor García Canclini con su enfoque sociológico sobre la relación entre los medios tecnológicos en *Culturas híbridas*, en el que argumenta que éstas “will impose their particular operating logic on society regardless of the social environment” (citado por Shenassa 250).

⁶ Gale MacLachlan e Ian Reid no sólo definen a los aparatos de recuadro (“framing device”) como “a device for distinguishing or setting off a certain kind of space—esthetic space... it demarcates a perceptual field within which what is being looked at signifies differently” (23). Estos dos autores también explican cómo los textos literarios utilizan estos aparatos de recuadro dentro de su espacio ficticio, de manera explícita o implícita, para afectar su interpretación.

⁷ Norman Fairclough en *Discourse and Social Change*, denomina a este “bagage extratextual” como el “mental map of the social order” que posee todo intérprete (83).

⁸ Recuérdese que Jameson se centra en este ensayo en la “new spatial disorientation in postmodern society, where the inability of subjects to map the urban space...is a manifestation of...their inability to position themselves individually and collectively within the new decentered communication networks of capitalism...”. Es obvio, desligando de esta cita, que Jameson privilegia una política espacial y dentro de esta concepción propone su *cognitive mapping* postulándolo como la habilidad del individuo de “map their place within society and the World” (Best y Kellner 188). Aunque, según Steven Best y Douglas Kellner, Jameson no presenta estrategias específicas para cartografiar el espacio posmoderno, sí ofrece en “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), ejemplos sobre cómo la literatura puede ofrecer “cognitive maps” en tanto ésta “illuminate[s] the place of the individual within the society and a given set of political demands” (189).

⁹ Véase a Gérard Genette en *Narrative Discourse* (Trad. Jane E. Lewin. Nueva York: Cornell UP, 1980) para una distinción y explicación más extensa y elaborada de estos dos términos.

¹⁰ O’Dwyer identifica seis sitios de Internet como ilustración de diferentes tratamientos de “La biblioteca de Babel” como metáfora para el ciberespacio.

¹¹ Véase los siguientes poemas de Apollinaire como ejemplo: “Coeur Couronne et Mirror”, “Le Petit Auto” y “La Colombe Pognardée et le Jet

d'Eau". En 1918 se publica el libro *Calligrammes Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1918)*.

¹² En 1913 Vicente Huidobro publica *Canciones en la noche*, que según Doménico Chiappe consistía de poemas “de sólido cuerpo verbal y verso métrico donde la disposición y extensión de cada línea y la estructura total de la poesía estaban supeditadas a una forma preestablecida, un prediseño” (1).

¹³ Powell apunta que en 1914, Ezra Pound en conjunto con Wyndham Lewis fundan el “Vorticist Movement”, que por medio de la revista *Blast* le daba a artistas la oportunidad de publicar sus trabajos tipográficos experimentales y sus poemas-imágenes (18).

¹⁴ Padín menciona en su discusión sobre la poesía concreta el poema caligramático “Salle XIV” de Huidobro, “Life” y “Terra” de Decio Pignatari, “Verde Erva” de Ferreira Gullar y “Solida” y “Ave” de Wladimir Dias-Pino; sin embargo, no los analiza en detalle en relación con el hipertexto. En cada caso, Padín sólo se limita a hablar sólo de su aspecto visual.

¹⁵ En 1951 Gomringer ya había producido una colección de poemas de una sola palabra a los cuales denominó “Konstellationen”. Estos eran “encrypted texts” que estaban “visually arranged within the space of the page to compliment the poem’s narrative” y en los cuales este poeta describía el rol del lector como “‘collaborator’ whose task it [sic] was to decipher and ‘complete’ the word associations of the work” (Powell 17).

¹⁶ Según Padín, un año después del surgimiento del grupo Noigrandes aparece el manifiesto “For Concrete Poetry” en Suecia y en ese mismo año aparece “Constelaciones” de poeta de origen suizo nacido en Bolivia, Eungen Gomringer. Noigrandes estuvo compuesto como grupo por Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grunewald, Luis Angelo Ointo y otros más. En 1958 aparece el manifiesto del grupo Noigrandes bajo el título “Plan Piloto para la Poesía Concreta” (1-2).

¹⁷ Ya Jonathan Culler ha establecido en *Structuralist Poetics* que una de las características que distingue al texto poético como tal es su atemporalidad (164-5).

¹⁸ Otros de los manifiestos del poema/proceso son: *Poema/Proceso: Situación Límite* (1968), *Parada: Opción Táctica* (1972).

Hipertextualidad, subjetividad, poesía holográfica y Eduardo Kac

Texts are lazy machineries that ask someone to do part of their job.

-Umberto Eco, *The Role of the Reader*, 214

Si lo que sostiene Umberto Eco sobre los textos en general en este epígrafe es certero, entonces, el proceso de lectura de cualquier texto no sólo es una actividad cognitiva, sino también es una destreza que depende del esfuerzo de un lector-usuario que trata de dar coherencia significativa a los elementos textuales que encuentra. Por consiguiente, el mismo acto de lectura no es exclusivamente un ejercicio de consumo textual sino también una actividad de producción de significado en la que el lector-usuario es guiado por el texto, pero no completamente manipulado por él. Esta actividad textual es la que se manifiesta de una u otra manera, como se vio en el capítulo anterior, en los cuentos borgeanos con el uso del laberinto como estrategia narrativa estructuradora que propicia múltiples posibilidades interpretativas, y en la poesía concreta con la confluencia de lo visual y lo verbal, presentando una sintaxis textual no tradicional. En esta última, por su énfasis en la conjunción de la imagen con lo verbal en la arquitectura del texto poético, el lector-usuario del poema se ve obligado a emplear múltiples destrezas al hallar, igualmente, variados significados en la dislocación verbal en favor de la imagen. Esto le permite a este lector-usuario explorar

lenguajes no-verbales que sobrepasan la limitación de la construcción verbal de la poesía tradicional anclada, generalmente, en lo lingüístico.

La poesía concreta como modo de producción textual con características proto-hipertextuales trae consigo cambios importantes en el proceso de significación y estructuración del poema, mayor selección de fuentes tipográficas en formatos más libres representados en estructuras más flexibles, la síntesis de recursos plásticos con lo lingüístico y mayor exigencia cognitiva en el proceso de su interpretación, por mencionar algunos de estos avances poéticos. La poesía holográfica u holopoesía, producida en un ambiente virtual, representa una línea más de evolución estética pasando de la superficie bidimensional y estática de representación al espacio tridimensional y dinámico del texto poético hipertextual. A diferencia de la poesía visual, los hologramas no son dibujos en el espacio virtual, sino elementos ópticos que “can perform rather than bear an image, they are not extensions of photographs but a new way of recording, storing and retrieving optical information, i.e., information carried by waves” (Kac “Photonic” 2). Como tales, los mismos exigen un enfoque de lectura que crea una interpretación diferente. Según María Teresa Vilariño Picos, el holopoema “desarrolla un juego estético interactivo, móvil, no lineal, discontinuo y dinámico” (2). Como resultado de este dinamismo, la holopoesía subvierte dentro del proceso de su lectura la jerarquía tradicional entre el espacio y el tiempo como opuestos conceptuales en que el segundo

se privilegia sobre el primero, o sea, la idea del espacio estático se opone al tiempo cambiante. Esto último promovido por medio de la utilización de medios electrónicos con los que la participación del lector-usuario en la decodificación del poema es mayor debido no a su habilidad de intervenir directamente en la estructura del objeto poético que explora-observa, sino a que su percepción depende activamente de los cambios de su posición espacial y temporal con respecto al holopoema como un todo porque sus constituyentes estructurales están en constante transmutación. Propongo que en este tipo de poesía, el espacio y el tiempo se deben interpretar en términos dinámicos ya que es en este dinamismo o transmutación constante que el sujeto-lector llega a ser. Éste ocupa una serie de posiciones diferentes dentro de las posibilidades temporales de su percepción textual. Este movimiento se observa en el acto de lectura de los holopoemas “Phoenix” (1989), “Abracadabra” (1984-85), “Havoc” (1992), “Astray in Deimos” (1992) y “Maybe then, if only as” (1993) del brasileño Eduardo Kac. En estos holopoemas los elementos lingüístico-visuales, a través de sus propiedades ópticas dentro de la totalidad de su arquitectura espacio-temporal, obligan al lector-usuario a cambiar de posición constantemente en el espacio y en el tiempo del poema como un intento por lograr una significación coherente de éste. En “Phoenix”, la confluencia de los planos sintáctico-fonológico, grafémico-léxico y semántico-visual permite la multiplicidad de subjetividades lectoras; mientras en “Abracadabra”, “Havoc”,

“Astray in Deimos” y “Maybe then, if only as”, que presentan estructuras espaciales discontinuas en diferentes grados, se juega con los procesos perceptivos del lector-usuario forzándolo a ejercer mayor control cognitivo sobre su experiencia de lectura.

Jonathan Culler al referirse a la poética de la poesía tradicional sostiene que el poema es “atemporal”, “completo en sí mismo”, “debe de tener coherencia a nivel simbólico” y “expresar una actitud”, así como que a sus “arreglos tipográficos” se les puede dar interpretaciones espaciales o temporales, pero sobre todo, que son las convenciones (i.e., los finales de verso, los ritmos y los patrones fonéticos entre otros) las que gobiernan los posibles modos de significación del texto poético (*Structuralist Poetics* 162). De hecho, Culler plantea que el poema es “a structure of signifiers which absorbs and reconstitutes the signified” (*Structuralist Poetics* 164), con lo que establece la dependencia de la poesía tradicional de lo verbal como una codificación y decodificación del significante. Sin embargo, este crítico plantea dentro del proceso de lectura de este tipo de poesía, la relevancia de reconocer sus aspectos formales para hacerlos “something more than an ornament attached to communication utterances” (*Structuralist Poetics* 164). En este sentido, el poema es parte de un proceso comunicativo cuya significación dentro de su lectura depende no solamente de los elementos formales del texto, sino que, y aquí Culler acude a Genette, “the essence of poetry lies not in verbal artifice itself, though that serves as catalyst, but more

simply and profoundly in the type of reading (*attitude de lecture*) which the poem imposes on its reader" (*Structuralist Poetics* 164). Según este planteamiento, la lectura del poema tradicional se convierte en un proceso para determinar las diferentes posibilidades de darle significación e importancia al texto poético según sus elementos organizadores y una serie de expectativas convencionales.

En este tipo de poesía, el aspecto visual del poema en la página parece no tener mayor significación más que como "márgenes de silencio" ("margins of silence") y/o arreglos tipográficos a los que se les puede dar alguna interpretación (Culler 161-62). Esto, sin embargo, cambia con la poesía visual que refleja una nueva conciencia de la página impresa, en la que la dimensión visual se convierte en una parte integral del poema complementando los aspectos verbales y el diálogo entre estos dos niveles que, según Willard Bohn, aumenta "the depth and breadth of our experience" como sus lectores-usuarios (2). Esta nueva conciencia de lo visual se ve representada en las creaciones poéticas de Mallarmé, Apollinaire y los futuristas italianos, quienes con sus experimentaciones con el espacio de la superficie impresa intentaron crear "analogías visuales" e "ideogramas líricos" (Bohn 4). Si la poesía tradicional y cierta poesía visual están ancladas en el verso y otras formas sólidas en conjunto con sus relaciones lineales como sus elementos básicos, otra parte de la poesía visual (especialmente con Mallarmé) comienza a utilizar cierta discontinuidad o plasticidad de formas al

usar no versos sino frases, palabras e inclusive letras en la composición del texto. Esta estrategia obliga a una mayor participación del lector-usuario en la decodificación de estas estructuras textuales porque su lectura requiere más tiempo de procesamiento por la interacción de lo visual y lo verbal. De hecho, esta poesía visual altera tanto el concepto de lectura poética como el de su escritura puesto que “in its role as dual sign [i.e., conjunción de lo visual y verbal], it forces us to look at the text before we read it, that is, to acknowledge its physical authority” y, con este requerimiento, “reading is no longer conceived as a mechanical operation performed on a passive text, but it is seen as a series of interpretative acts designed to overcome the resistance of the written word” y “encourages us to experience the visual forms as *form*”, ofreciendo “a richer reading experience” (Bohn 67). Mientras en la poesía tradicional el signo era principalmente verbal, ya que lo visual dentro de la página, según Culler, era solamente “márgenes de silencio” y la disposición estructural del poema podía representar un modo de significación, en la poesía visual, como lo explica Bohn, el signo es dual. Como tal, este signo doble hace uso de las propiedades visuales del lenguaje escrito para reforzar lo lingüístico y viceversa. El resultado de esta conjunción son los poemas visuales como dibujos formados de palabras donde “the structure and spatial relations are determined by the physical properties of the text, by the juxtaposition of the words on the page” (Bohn 9-13). Esta dualidad del signo es la que se vio en acción en el capítulo anterior

con la poesía concreta y es la que sirve como punto de partida para la poesía holográfica, el enfoque de este capítulo.

La holografía, como una manera de organizar la luz para que produzca una representación tridimensional, fue inventada en 1948 por el húngaro Dennis Gabor. De acuerdo con María José Vega, el holograma puede describirse como un sistema para almacenar información óptica secuenciada, pero también como una ilusión o como un juego que procura una experiencia visual inmaterial, temporal y extraordinariamente vívida (55). Esta aseveración de Vega enfatiza el dinamismo del proceso de lectura del holopoema como objeto en metamorfosis constante. Este cambio constante se desliga de su representación porque los poemas holográficos son creados con rayos láser y en ellos las letras tridimensionales flotan, se mueven en el espacio y varían de color, de textura y de aspecto en el tiempo según la posición desde la que las contempla su lector-usuario (Vega 55).

Elaborando sobre lo que postula Vega, es posible argumentar que como creaciones lumínicas en persistente actualización, los holopoemas no sólo representan un salto enorme con respecto a la poesía tradicional anclada en la superficie fija del papel, sino también en lo que concierne a los hábitos de lectura. El propósito de los holopoetas es el de crear una escritura que no pueda trasponerse a otros medios ni, por supuesto, reducirse al plano estático (Vega 55). Se trata, por consiguiente, de una textualidad que propone un tipo diferente de escritura y lectura, y que, a la

vez, tiene como principio organizador estructural el movimiento constante. Es a esta inestabilidad estructural a la que el lector-usuario debe de enfrentarse si es de elaborar una posible interpretación del texto poético. Adempero, el dilema para el lector-usuario holográfico es cómo construir una posible, o posibles, significación(es) textual(es) al tener un(os) texto(s) cuyos constituyentes no dejan de moverse construyendo asociaciones y conexiones entre sí que no siempre son latentes para él. Con cada transmutación, el lector-usuario se ve obligado a cambiar de posición espacial, con un cambio temporal consiguiente, produciendo una interpretación diferente del poema y/o de sus constituyentes con cada movimiento. Este constante dinamismo extiende y convierte el proceso de lectura en un interminable continuo porque cada punto espacio-temporal en la matriz espacio-temporal de lectura del holopoema implicaría una (re)interpretación de la última posición y, probablemente, de las anteriores igualmente, como un intento por contextualizar y actualizar las diferentes lecturas poéticas. Con esta exigencia para el lector-usuario, el holopoema cuestiona la unidad del texto tradicional de un principio y un fin definido, proponiendo la posibilidad de múltiples textos con variadas combinaciones significativas que proyectan, a su vez, diversas subjetividades lectoras.

El hipertexto, por no tener una coherencia predefinida, exige que la ejecución del acto de lectura (i.e., la extracción de la información, su asociación y correlación con la información previamente obtenida) requiera

un mayor nivel de control por parte del lector-usuario. Esto sugiere que la misma decisión de cambiar de posición en el proceso de lectura holopoética conlleva una evaluación por parte del lector-usuario de sus propios procesos cognitivos y de sus resultados. Es el nuevo medio virtual el que permite manipular la experiencia perceptiva de significación del poema dentro de la matriz espacio-temporal de su lectura. El lector-usuario no sólo debe encontrar los enlaces y conexiones entre los signos verbales y los visuales, como también sucedía en los proto-hipertextos, sino que ahora debe de hacerlo en un espacio tridimensional, en el que las diferentes transformaciones de color y significados, de aparición y desaparición de los signos mismos materializa al poema en estado constante de transformación en una multiplicidad de temporalidades. El proceso de lectura holopoética no sólo es, utilizando un argumento de Stöckl Harmut sobre la temporalidad y la espacialidad, “just a matter of the physics of objects in space and time, but extends to psychological aspects, which are conditioned or effected by the acting subject’s involvement in a spatial configuration” (84). Pensando en el holopoema, su configuración espacio-temporal hace que su acto de percepción sea diferente del proceso de decodificación de la poesía convencional que enfatiza, como tendencia general, el aspecto lingüístico: los patrones métricos, rítmicos, léxicos, la longitud del verso, por ejemplo, o al de la poesía concreta, que aunque ofrece un predominio de lo visual sobre lo verbal, la misma se da, por lo general, en un espacio bidimensional que

ofrece tradicionalmente pistas estructurales: su arquitectura, la gramática dislocada y reconfigurada, la repetición de elementos, etc., que guían al lector-usuario en su proceso de lectura. Por un lado, en el hipertexto holográfico el aspecto visual-lumínico determina la experiencia de lectura del holopoema condicionando la significación del texto poético a la percepción. Por otro lado, los elementos lingüístico-visuales al estar conectados e involucrados en algún tipo de acción o proceso semántico constante también muestran una aumentada orientación temporal.

Con el movimiento persistente de constituyentes, el holopoema produce un pleonasmio de posiciones para el sujeto-lector. La legitimidad del argumento sobre la multiplicidad subjetiva en la holopoesía se puede justificar utilizando la formulación teórica del sujeto descentrado, especialmente con respecto a la temporalidad. Al carecer el sujeto de centro, el mismo se convierte en múltiple, disuelto y fragmentado, moviéndose en los bordes del texto. El hipertexto disuelve la construcción del lector-usuario como unidad, en tanto, que lo reconfigura como un sujeto-lector que tiene la habilidad de crear y recrear nuevos textos no concebidos por el autor original del texto leído-observado, principalmente por su constante transformación y fluidez, y porque pide que este lector-usuario decida cuál información textual percibir y en qué orden. En la holopoesía, por consiguiente, el lector-usuario se ve obligado a seleccionar y combinar diferentes modos y estrategias poéticas para lograr una significación coherente del texto poético. El papel

del lector-usuario en la construcción del significado textual es central en el acto de lectura holográfico y en la concretización de subjetividades fragmentadas o múltiples ya que en la hipertextualidad debe de decidir cómo entender los diferentes elementos constituyentes del texto interpretándolos y re-interpretándolos constantemente.

La interpretación textual asume por lógica derivativa la subjetividad del que interpreta. Esta afirmación representa otra de las formulaciones teóricas sobre la subjetividad, específicamente desarrollada dentro del marco del hipertexto por George Landow, quien al referirse a este tipo de texto reconoce la agencia en el papel del lector-usuario al aludir a la relación entre el receptor y el mensaje en el proceso de comunicación hipertextual. Landow sugiere que lo que caracteriza la lectura del hipertexto es un “in-process generation of meaning”, en el cual el consumo del texto virtual: “forces us to recognize that the active author-reader fabricates text and meaning from another’s text in the same way sentences and entire discourse from another’s grammar, vocabulary, and syntax” (*Hypertext* 116-17). Aquí este crítico está enfatizando la (inter/intra/extra)textualidad como un proceso de lectura que se presupone un texto proyecta en relación con otros. Las ideas de Landow no sólo plantean la subjetividad lectora como agencia en la construcción de significado textual, sino que también afirman la posibilidad de diferentes subjetividades en el proceso de lectura del hipertexto. Al fabricar un significado del texto virtual, el lector-usuario toma como base el texto creado

por otro sujeto, el autor, y de esta manera se produce una metamorfosis de subjetividades: el sujeto-lector se transforma en autor, por ejemplo. Este cambio de posiciones reafirma, por lo menos en un nivel, una dualidad subjetiva que promueve el texto virtual según Landow. Aunque esta dualidad no es exclusiva del texto virtual, ya que sucede también en el proceso convencional de lectura de un texto estático escrito, sí difiere de éste en cuanto en la poesía virtual se hace hincapié en el “in-process generation of meaning” debido a la metamorfosis del hipertexto. De hecho, al trasladar estas ideas al proceso de significación de la poesía virtual tenemos que examinar qué elementos de producción textual promueven esta multiplicidad subjetiva dentro de las diferentes experiencias de lectura que pueden existir en el hipertexto poético.

Cuando el lector-usuario realiza su acto de lectura electrónica del texto, este proceso no sólo afirma su agencia como sujeto-lector, sino que desencadena un intercambio de información donde el dispositivo electrónico mediatiza la interacción misma, y mediatiza, también, la información que recibe el actante del performance de lectura.¹ Esto crea una relación particular entre sujeto, medio y objeto. En este sentido, recordemos aquí las ideas de Deleuze, según el cual el objeto, el texto y el sujeto se conciben como “going through a continuous variation so that the variation of the object is as much determining the point of view as the point of view is determining the object” (citado por Trifonova 25). Esta continua variación, que plantea

Deleuze, implica que la perspectiva o subjetividad sólo puede ser un punto dentro de cada modulación temporal del objeto ya que “point of view or subjectivity is only a point in the continuous variation of matter” (Deleuze, citado por Trifonova 26). Por consiguiente, técnicamente, cada cambio de perspectiva espacio-temporal es en sí mismo un cambio de subjetividad. En la holopoesía, esta afirmación sugiere que cada modulación temporal (cada cambio en alguno de los elementos del poema en el espacio tridimensional) implicaría un cambio de subjetividad puesto que el sujeto-lector debe de actualizarse a sí mismo para compensar los persistentes cambios que se producen en el texto si quiere lograr una decodificación coherente del objeto poético.

Las aproximaciones al acto de lectura, generalmente de un texto escrito, son múltiples variando con la perspectiva teórica del autor que lo aborda. Por ejemplo, la teoría del acto de lectura de Michael Riffaterre, basada en la intextualidad, presenta a éste como “a process of deciphering based on the dialectics of memory between the text under consideration and other texts the reader is being referred through the mediated models of the interpretant” (citado por Wimmers 7). Wolfgang Iser define a la lectura como un evento, una experiencia donde los lectores “actually participate in the text, and this means that we [los lectores-usuarios] are caught up in the very thing we are producing” (Act 127). La teoría de Anselm Haverkamp está anclada en la idea de la “lectura participativa” (“participatory reading”), y según explica

Wimmers refiriéndose a ésta: “While the text, through its aesthetic structures, invites the reader to play a certain role, it is the reader’s disposition that actually determines what shape this role will take” (10). Por su parte, Paul Ricoeur habla del acto de lectura más allá de los bordes textuales del texto planteando el concepto de “apropiación”, según el cual “the interpretation of a text is completed in the self-interpretation of a subject who henceforth understands himself better, who understands himself” (citado por Wimmers 8). El acto de lectura holopoético combina en diferentes grados todas estas aproximaciones porque es un proceso de desciframiento de los componentes del poema que requiere de una lectura participativa del lector-usuario en la que éste interactúe con el dinamismo significativo del texto *siendo* producido, que a través de sus estructuras estéticas, ya establecidas por su autor original, requiere que el lector se convierta en su “apropiador” al ocupar diferentes posiciones espacio-temporales en su lectura.

Inevitablemente, estas múltiples posibilidades de posicionamiento y de modulaciones temporales vuelven a hacer eco a las categorías de orden y estructura textual relacionadas a la no-linealidad de la hipertextualidad.² Aunque la idea de la no-linealidad no es algo nuevo para la poesía virtual, en tanto, como establece Glazier, “electronic poetics are not tied to the linearity of the page”, lo significativo de esta afirmación para la holopoesía es que la ausencia de esta linealidad representa para esta poesía “not an end of linearity but an emergence of multiple linearities” (35). Esto quiere decir que

como pensamiento no lineal, la holopoesía ofrece un estilo cognitivo pluralístico de interpretación.³ La posibilidad de que el poema virtual ofrezca múltiples linealidades afecta la(s) presencia(s) virtual(es) porque éstas promueven que el sujeto esté en constante actualización con respecto a sus lexias. Los efectos de esta no-linealidad textual, re-conceptualizada como multilinealidad, en la subjetividad y en el proceso de lectura holopoético, se verán en acción, cuando se aborde con mayor detalle las experimentaciones sintáctico-visuales en la holopoesía de Eduardo Kac.

El hipertexto poético puede ser no-lineal por las condiciones fluidas de su producción en el espacio tridimensional virtual, o sea, no se trata de una secuencia de elementos fija y, en tanto esto, no puede leerse el mismo texto igualmente dos veces dentro de la misma temporalidad y porque el lector-usuario tiene la agencia, el poder, de escoger el orden de asimilación de la información contenida en el texto electrónico según la elección de su posición en el acto de lectura. Este poder unido a la tridimensionalidad espacial libera al sujeto del control que en la textualidad tradicional (i.e., la poesía convencional) se asocia al texto escrito por su estructura bidimensional fija. En otras palabras, el lector-usuario no tiene que comportarse dentro de los límites espacio-temporales impuestos por el autor del texto y puede *navegar* o *posicionarse* en direcciones variadas a través de los diferentes elementos discursivos del hipertexto poético como sugirió Landow; o sea que el lector-usuario maniobra interactuando con el desplazamiento no-lineal de las lexias

poéticas. La relevancia de esta paradoja linealidad/no-linealidad, en cuya base también se localiza la tensión entre los papeles del lector-usuario/autor del texto, está precisamente en que la misma saca a relucir uno de los aspectos más importantes de la hipertextualidad, la reconfiguración de la relación entre el autor del hipertexto y su consumidor, el lector-usuario—su otro autor. En el proceso de multilinealidad y de fluidez estructural, el hipertexto “imposes in the subject its own random form and discontinuity” (Trifonova 26), o sea, como propuso Deleuze, la relación entre el texto y el lector-usuario se presenta dentro de una continua variación. La poesía, según plantea McGann, se convierte en el medio ideal para estudiar el hipertexto y la subjetividad porque ésta “calls attention to itself” y porque los textos poéticos “operate to display their own practices” (McGann 10-12).

No obstante lo sugerido por McGann, la holopoesía no sólo requiere de atención a sus aspectos formales como sucede en la poesía tradicional, sino que va más allá en su proceso de significación, como argumenta Glazier al indicar que:

digital poeties are not poetry merely repositioned in the new medium. Instead, e-poetries extend the investigations of innovative practice as it occurred in print media, making possible the continuation of lines of inquiry that could not be fulfilled in that medium. (26)

La holopoesía, entonces, no es simplemente una simple traslación de medios de representación, sino verdaderos intentos experimentales en una

nueva textualidad en el contexto virtual. De hecho, históricamente, la holopoesía se inicia como parte de la vertiente experimental en la creación poética que busca relaciones maleables, fluidas y elásticas entre elementos lingüísticos. La misma ofrece la apertura de un nuevo camino en el proceso de la liberación de las palabras de la página impresa. En este sentido, los poemas holográficos se distinguen de la poesía puramente visual porque su percepción no se da ni lineal ni simultáneamente sino fragmentaria.

En este marco teórico, las experimentaciones holopoéticas del brasileño Eduardo Kac presentan un tipo diferente de escritura y de experiencia de lectura en la que la maleabilidad de los elementos sintáctico-visuales requieren de mayor carga cognitiva para su lector-usuario. El desarrollo de la holopoesía en este poeta tiene su origen a partir de 1983 como consecución lógica de su interés por el avance y manifestación de la poesía visual brasileña y por la poesía de otros líricos visuales internacionales. Previamente a este año, Kac ya había experimentado con la creación de poemas que tenían como elemento organizador la correlación de la representación del cuerpo humano con el signo lingüístico con un subtexto político motivado por la situación socio-política de Brasil en ese entonces (Kac "Media" 1). Esta asociación cuerpo humano y signo lingüístico culminó en performances públicos de textos poéticos en los que este autor creaba letras con su propio cuerpo. Entre 1982 y 1983, Kac, no satisfecho con las vías tomadas por la poesía visual hasta entonces, decide crear poemas con

la ayuda de la máquina de escribir, con técnicas de collage, de diseño gráfico y fotográfico. De esta manera, crea poemas animados, y a principios de 1983, publica *Escracho*, un libro artístico en el que divulga varios de esos poemas (Kac “Media” 1). Posteriormente, Kac decide explorar otros medios de representación poética y abandona el medio impreso que sujetaba a mucha de la poesía visual de entonces para examinar el medio holográfico como alternativa de escritura. Como resultado de sus experimentaciones, desarrolla una textualidad poética elusiva entre la bidimensionalidad del medio escrito, por lo general, estático y la tridimensionalidad del medio holográfico en constante movimiento. La holopoesía le permite a este poeta indagar no sólo en aspectos semánticos pero también sintácticos en el texto y, con ello, sondear en la fluidez de las posiciones del sujeto en el espacio virtual ante un poema estructuralmente inestable.

La poesía holográfica de Eduardo Kac representa un avance técnico con respecto a la poesía concreta no a nivel de la conexión entre lo visual y lo verbal, ya que continua esta tendencia estructural en la representación de sus poemas, sino en la manifestación dinámica de dicha conexión en el espacio virtual. Un holopoema, según Kac es “a spatio-temporal event: it evokes thought processes and not their result” (“Holopoetry” 186). Esta afirmación enfatiza que este tipo de poema promueve la inestabilidad y multiplicidad de significados, permitiendo hablar de este tipo de texto poético como un evento espacio-temporal que escapa a la lógica logocéntrica porque

sólo evoca procesos de pensamiento y no su resultado, como Kac sugiere. Al enfocarse en los procesos de pensamiento, este poeta trae a primer plano al proceso de lectura poético holográfico. Aunque la afirmación anterior del poeta no dilucida nada nuevo sobre el proceso de lectura mismo debido a que en términos generales se ha establecido a nivel cognitivo la relación directa entre el acto de lectura y el pensamiento,⁴ la misma sí aclara que el objetivo del holopoema no es la unidad del proceso de lectura sino su escisión en múltiples trayectorias interpretativas porque al ser escritura no-lineal, el mismo no implica procesos definitivos.

Si la lectura de un texto poético se puede definir como pensamiento estimulado y dirigido por el lenguaje escrito, entonces en la holopoesía, como también sucede en la poesía visual, este lenguaje lógicamente debe reinterpretarse incorporando tanto el elemento verbal como el no-verbal, pero esta vez en un medio fluido que tiende a dislocar su sintaxis tradicional—su unidad. Lo que resulta fundamental en la aseveración anterior de Kac sobre el texto poético holográfico como proceso es que el holopoema, como una textualidad virtual, está siempre en fluctuación, siempre “haciéndose”, y escribiéndose a sí mismo y, al hacer esto, obliga a su lector-usuario a actualizar su(s) proceso(s) de interpretación asiduamente para contrarrestar la constante transmutación espacial y temporal del texto poético. La premisa básica de esta transformación constante yace en la propia estructura fluida del poema (éste se mueve en un espacio tridimensional, cambia de color y

significado, desaparecen y reaparecen sus constituyentes al azar sin ningún input de su espectador, etc.) que hace tanto de los signos verbales, cuando los hay, como de los elementos visuales, objetos de su proceso de significación persistente cambiando la dinámica tradicional del proceso de lectura poética anclada en la estabilidad de su medio de producción.

En su artículo “Virtual Poetry”, Ladislao Pablo Györi propone que “Virtual Poetry forces the initiation of a new era in the general poetic creation, freeing the human imagination from any real constraint, and giving it a vast and virgin field” (163). Esta liberación de la imaginación presenta en el espacio virtual una nueva sintaxis que utiliza procedimientos no convencionales al texto escrito, como animaciones, enlaces, generación de texto en tiempo real, espacios sintéticos, por mencionar algunos medios de su expresión. Esta sintaxis diferente aleja a esta poesía del texto poético tradicional y de la poesía concreta porque no la liga a una secuencia de representación fija porque la holopoesía no está compuesta de versos en el sentido tradicional, y tampoco se trata simplemente de una poesía visual adaptada al elemento holográfico. Kac se refiere a la temporalidad del holopoema como no-lineal en el sentido de que ésta es discontinua y reversible ofreciéndole al sujeto-lector la oportunidad de moverse de arriba a abajo de derecha a izquierda, hacia adelante y atrás, a cualquier velocidad sin perder, teóricamente, su capacidad de establecer las posibles asociaciones entre los elementos poéticos dentro del campo de su

percepción en una modalidad temporal dada. Es, sin embargo, en los cambios en el movimiento espacio-temporal donde se ponen a prueba las destrezas interpretativas y asociativas de ese sujeto-lector. El holopoema, según Kac, debe leerse en forma fragmentada, “en un movimiento discontinuo irregular”, lo que hace que éste cambie conforme es visto desde diferentes perspectivas (189). En este proceso, Kac enfatiza un fenómeno cognitivo muy interesante en la lectura de estos poemas. Él lo denomina “lectura binocular”,⁵ refiriéndose al hecho de que en la holopoesía la percepción y la información recibida por cada uno de los ojos del lector-usuario—afecta la manera en que se interpreta el texto poético. En efecto, esta “lectura binocular” es importante en esta poesía porque enfatiza no la mirada como elemento nuevo en el proceso de lectura poético, sino las variadas fijaciones de los ojos en los diferentes elementos constituyentes fluidos del texto poético porque “we [los lectores-usuarios] are constantly changing the way we mentally ‘edit’ the text, based on the different inputs taken in during the fixations of each eye on the letters in space” (Kac “Holopoetry” 189). La lectura del texto holográfico no sólo es discontinua, sino que ésta es “more than receiving the wavefront of a verbal light code; it is reading it according to a changing order” (“Perceptual Syntax” 1). Estas afirmaciones del poeta confirman la aseveración que el acto de percepción e interpretación holográfico depende de la habilidad y capacidad perceptiva de

su lector-usuario, quien “escribe” su propio texto conforme observa y se mueve en relación al poema en el espacio virtual.

Este proceso de “escritura” unido a la nueva sintaxis del poema holográfico (i.e., su orden variable), también llama la atención al papel fundamental del lenguaje en la constitución de estos textos poéticos. Los holopoemas “undermine fixed states (i.e., words charged visually or images enriched verbally) and create a constant oscillation between them” (Kac “Holopoetry” 190). Esta oscilación entre el código verbal y el visual produce una práctica significativa que va más allá de la sintaxis tradicional del texto poético (i.e., las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre los elementos verbales no son convencionales) y convierte el movimiento o fluctuación en concepto clave para la significación. Al borrar las fronteras entre lo verbal y las imágenes se crea una sintaxis animada que afecta la experiencia lingüística del lector-usuario en tanto la fluctuación irregular de signos no puede ser “capturada” en una sola mirada. Kac denomina a este fenómeno “inestabilidad textual”, refiriéndose al hecho de que “a text does not preserve a single visual structure in time as it is read by the viewer, producing different and transitory verbal configurations in response to the beholder’s perceptual exploration” (“Holopoetry” 193). Esta inestabilidad textual sirve una vez más para resaltar la fluidez del signo en el texto holográfico y con ello enfatizar la relatividad perceptiva a la que se enfrenta el

lector-usuario de este tipo de poesía y la existencia de una heterogeneidad de sentidos determinadas por diferenciaciones en el sujeto perceptor.⁶

A diferencia de otros textos virtuales, en la holopoesía la experiencia de lectura no está mediatizada sólo por la no-linealidad visual en un espacio tridimensional en constante modificación, sino principalmente por su configuración lumínica. Esto significa que el holopoema se ve en el vacío, sin límites precisos de páginas, sin contornos ni recuadros fijos; no es un objeto puramente tridimensional, aunque lo represente, ni tampoco una instalación; no posee una estructura permanente; no es tangible ni material, sino móvil y flexible. El espacio se convierte en un elemento esencial de la representación, producción y existencia de este tipo de textualidad. Por consiguiente, es necesario analizarlo más en detalle, especialmente, para tratar de discernir cómo el lector-usuario decodifica el holopoema como configuración lumínica. El tropo del espacio ha sido utilizado anteriormente para explicar textos poéticos y, especialmente, yace a la base de planteamientos crítico-teóricos sobre la subjetividad desde diferentes aproximaciones (e.g., Deleuze y Guattari con el cuerpo sin órganos, Jameson con el “cognitive mapping” posmodernista y Derrida con los trazos textuales). En el hipertexto, la dimensión espacial en la derivación de significado ha sido investigada a nivel de arquitectura y función del texto por Rosello y Liestøl para establecer su importancia en la relación entre el lector-usuario y el texto virtual.

La asociación entre el espacio y la subjetividad se da no sólo porque el primero ofrece la posibilidad de conjugar lo material y lo abstracto, sino también porque, según lo propone Kathleen Kirby, “space has the capacity to figure many of the different aspects of identity—the psyche as volume, the body as container, discourse as spatial network, groups as closed circles, and the aloof expanses of geography and nation” (174). El espacio se convierte en el *locus* para articular diferentes facetas o perspectivas sobre la subjetividad, de acuerdo a lo que sugiere Kirby. Por su maleabilidad y, por ende, plasticidad estructural, el espacio otorga también plasticidad al sujeto-lector, especialmente si éste se entiende como “a collection of widely scattered points” (Mohanty 39) o, en términos espaciales, como posiciones dispersas y, en términos temporales, como una discontinuidad de un momento a otro. Al respecto, la misma Kirby plantea que “A space persists only as long as the coordinates holding it open are deliberately maintained, and the shapes and boundaries modeling space are, at least ideally, open to continual negotiation” (175). Dos elementos, según esta aportación de Kirby, que son fundamentales para un concepto del espacio y que están en directa correlación con el sujeto-lector, en los términos descritos por Mohanty, son su apertura y, por ende, falta de bordes, y su aspecto de proceso o “continua negociación”. La posición en el espacio es un elemento crucial para la subjetividad en la poesía holográfica debido a que los elementos constituyentes del texto poético y, por consecuencia, del poema como

totalidad, interactúan por su(s) dinámica(s) textual(es) con la(s) posición(es) desde la(s) cual(es) es interpretado por un lector-usuario. Así, el sujeto poético existe en el espacio virtual del holopoema como una colección de posiciones y discontinuidades dispersas de un momento a otro atado a la transmutación de la arquitectura textual concebida por su autor. El sujeto-lector existe en una continua negociación de la significación de esas discontinuidades y posiciones en el acto de decodificación. Esto por cuanto el proceso de significación del holopoema no está determinado solamente por el juego entre las estructuras verbo-visuales o la carencia de éstas, sino que principalmente por el juego entre el texto poético y las reacciones del lector-usuario hacia éste en su experiencia de lectura. La forma en que los elementos verbo-visuales se mueven y cambian determina la(s) interpretación(es) que el lector-usuario desarrolla. En este sentido, el acto interpretativo poético depende del entendimiento de esta(s) posición(es) del texto por su sujeto-lector, así como de la interpretación de las posiciones que el mismo (puede) ocupa(r). El espacio se configura, entonces, en un sistema textual desde y en el cual hablar de (la(s)) subjetividad(es) y donde las relaciones entre el texto poético y su lector-usuario se (re)construyen incesantemente.

El espacio se configura, siguiendo la idea de Derrida y Landow, como multilínea, en uno que está constantemente siendo construido tanto por el texto como por la posición del sujeto-lector (citado por Punday 24)—lo que

posibilita hablar de múltiples espacios, múltiples temporalidades y múltiples sujetos-lectores (i.e. el poético, el lector, el autor). En este respecto, aquí la idea derridana del “gramme” o trazo como concretización del movimiento temporal del holopoema y su lector puede ayudar a discernir el interjuego entre el texto poético, los sujetos y la experiencia(s) de significación del lector-usuario de manera objetiva. El trazo, como lo sugiere Daniel Punday, partiendo de las ideas del mismo Derrida, “is the accumulation of moments or points taken as 'in act'—that is, moving towards some end and thus referring to a telos of their whole movement” (9). Esta idea de acumulación de momentos espacio-temporales tiene eco en la definición del sujeto de Mohanty y, hasta cierto grado, en la explicación anterior de Kac del holopoema como procesos de pensamiento. Sin embargo, no se trata de puntos desconectados o definidos, ya que “The space of the temporal gramme is not separable into distinct points, but constantly renegotiates different limits and boundaries that are not simple arbitrary but dependent on the possible ‘paths’ of movement that the text opens up” (Punday 10). Esta noción de espacio dinámico disuelve la concepción tradicional del espacio geométrico y con ello las maneras convencionales de pensar en la subjetividad ya que su dinamismo evita la posibilidad de pensar en el sujeto-lector como una irreductibilidad estática, según la concepción derridana. Este espacio dinámico, también, referencia el interjuego entre el texto y las posiciones del sujeto-lector con respecto a éste, convirtiéndolo en el *locus* de

articulación textual—la topografía textual del poema holográfico—y las múltiples subjetividades. Siguiendo esta línea de pensamiento, Elspeth Probyn, al referirse al espacio y a las representaciones que en él se dan y a la función del sujeto (i.e., el “bricoleur”), en el mismo, dice que: “the bricoleur actively pieces together different signs and produces new (and sometimes unsanctioned) meanings; the bricoleur is always in the process of fashioning her various locales” (182).⁷ Aunque Probyn no se refiere al holopoema, su concepción del sujeto como bricoleur describe también la función del lector-usuario en la decodificación de los elementos textuales en el espacio virtual. Probyn hace la conexión entre el lector-usuario y el proceso de interpretación textual dentro del ‘locale’ de decodificación que es realizado por un intérprete externo al texto, pero en relación dinámica con éste a través de sus reacciones a los elementos constituyentes del texto que es lo que requiere la holopoesía.

Las diferentes posiciones del sujeto-lector frente al texto poético holográfico pueden también conceptuarse utilizando la idea del trazo derridano (Derrida *Of Grammatology* 50-51). El trazo no es un elemento arbitrario del texto, sino a “whole system of becoming” (Punday 22). En la holopoesía, y en las experimentaciones poéticas de Kac, este sistema continuo de llegar a ser está concretizado en el movimiento de los constituyentes textuales ya sea visuales o lingüísticos. En el holopoema de Kac, el trazo está definido por cada transmutación lumínica de los elementos

del poema mismo, o sea, en el momento intermedio en que estos dejan de representar algo real y se convierten en un punto liminal antes de retomar su forma. El trazo, según Derrida, es algo que no puede ser descrito en términos solamente de espacio o de tiempo en un sentido tradicional por su estatismo, sino que para el filósofo, el trazo siempre está marcado por una ausencia discontinua dando lugar a un dinamismo temporal que depende para su significación de una subjetividad interpretadora (*Of Grammatology* 46-47, 68-69 y *Writing and Difference* 221-31),y, de hecho:

Time, finally becomes known by the differences established between discontinuous moments, experienced by a central self which yet finds 'definition' in that very experience. Even the self, then, must be understood as a 'trace,' a 'ghost' that must always be marked over once again, that dissolves and is created in the process of generating its own history. (Jackson 313)

Elaborando sobre la base de esta formulación que Richard Jackson deriva de las ideas derridanas, es posible afirmar que en la holopoesía, y específicamente en los poemas de Kac que se analizan en este capítulo, cada cambio espacio-temporal por parte del lector-usuario se proyecta en un trazo, el lector-usuario deja un trazo cada vez que cambia de posición espacio-temporal en su acto de lectura del poema a la vez que los elementos del poema mismo también dejan su trazo con cada transmutación. Tanto sujeto como objeto forman "a whole system of becoming" en el espacio

virtual. Propongo que la idea de trazo es fundamental en la estructura espacio-temporal de la holopoesía de Kac porque el tiempo en ésta es frecuentemente relativo. Éste no es necesariamente geométrico-teleológico, la configuración de tiempo que mucha de la filosofía occidental ha impuesto en las estructuras de pensamiento. De aquí que Kac plantee al holopoema como procesos de pensamiento enfatizando su movimiento discontinuo irregular (“Holopoetry” 189). En este dinamismo holopoético, como se ha indicado antes, el sujeto-lector llega a ser por las posiciones que ocupa dentro de las posibilidades temporales de su percepción--de su negociación continua con los elementos constituyentes del poema que también llegan a ser en su fluidez continua.

A este respecto, recordemos por ejemplo, lo que sostiene de Certeau cuando argumenta que “space is composed of intersections of mobile elements” (*Practice* 117). de Certeau también se refiere a un espacio abstracto en el cual se enfatiza la relevancia del lector-usuario en la construcción de los objetos de conocimiento. Se trata de un espacio que no puede ser habitado permanentemente porque es un espacio de práctica, en el holopoema esta práctica espacial surge de la interacción entre las posiciones del lector-usuario y las manifestaciones del poema virtual. El holopoema tiene una estructura polilineal ambigua determinada por las interacciones posibles entre sus elementos constituyentes y las modificaciones de éstas debido a que las relaciones temporales entre estos

elementos están determinadas por las constantes mutaciones y por el lector-usuario mismo. Con las mutaciones constantes, el lector-usuario experimenta una especie de desplazamiento visual sintagmático y paradigmático en el cual la linealidad convencional está fragmentada de tal manera que le es difícil determinar las relaciones existentes entre los elementos constituyentes del poema debido a que éste se convierte más en un fenómeno espacial.

La idea del espacio también está anclada a uno de los elementos estructurales claves de un hipertexto, la lexia, según lo ha expuesto Landow. Por definición, la lexia es espacial y cada lexia es un texto. El lector-usuario controla la cantidad de tiempo que pasa en una posición y a la vez esta temporalidad está sujeta a los cambios espacio-temporales de los constituyentes textuales del poema. Como se afirmó anteriormente, al carecer el holopoema de un centro fijo, sus diferentes manifestaciones espacio-temporales entran en una serie de múltiples relaciones evitando una unidad. Estas relaciones son el resultado no sólo del diseño del poema, sino también de la expresión del sujeto-lector, sus posiciones donde cada una de éstas representa una percepción, o sea, una posibilidad de significación del texto poético. En este sentido, como se ha afirmado ya, el sujeto-lector en la holopoesía opera en diferentes espacios y planos temporales por lo que este tipo de texto sugiere una multiplicidad de sujetos-lectores manifestados en

variados puntos de la matriz espacio-temporal del proceso de lectura holopoético.

Asociada a la idea de múltiples planos espacio-temporales está la idea de mayor carga cognitiva del proceso de lectura holográfica promovida por la variabilidad dentro de una matriz espacio-temporal poética fluida. Esta carga cognitiva se puede ver en acción en la transmutación sintáctico-visual en varios poemas de Kac.⁸ En la fluctuación textual de estos poemas holográficos es posible discernir el papel activo que debe tener el lector-usuario del texto poético dentro de la experiencia lingüística-cognitiva que los mismos plantean.



Fig. 2. Vista estática de "Phoenix" (1989), 30 X 40 cm. Laser transmission hologram with flame.
(<http://www.ekac.org/allholopoems.html>)

“Phoenix” (1989) representa un ejemplo de la inestabilidad textual del signo poético de la que se habló anteriormente. Se trata de un holopoema configurado sólo por la letra W, en color rojo, traspasada por una llama en constante movimiento (fig. 2). En cuanto a las posibles posiciones que el lector-usuario tendría que asumir en relación a estos elementos poéticos, este texto es menos complejo que otros estructuralmente porque el elemento sólido, la W, no se mueve. En este poema, sólo la llama es un signo fluido y, esto, por su reacción al movimiento del aire. El lector-usuario podría ocupar diferentes puntos espacio-temporales en su proceso decodificador no por la transmutación del único signo lingüístico del poema (la W no se mueve), sino para obtener diferentes perspectivas de este grafema, especialmente para el esclarecimiento de la asociación de la W con el elemento no-lingüístico: la llama. Este poema plantea también cierta ambigüedad. Por un lado el título sirve como borde textual semántico: una referencia al fénix mitológico que permite que la W pueda ser percibida como un pájaro en pleno vuelo, especialmente por la relación simbólica con la llama misma. Esta llama que atraviesa la letra W y que se mueve con libertad obedeciendo las corrientes de aire, puede interpretarse como el grafema “i”. En este sentido, esta “i” puede ser leída no como vocal, sino, dentro del sistema paradigmático pronominal del inglés, como el pronombre de primera persona singular “I”.⁹ Como tal, este pronombre concretizaría el sujeto poético de este texto cuya conjunción con la W crearía el lexema “Wi” cuya concatenación sintagmática

entre consonante y vocal crea, a nivel fonológico [wi] correspondiente al pronombre de primera persona plural “We” del inglés. Esta confluencia de planos sintáctico-fonológico, grafémico-lexémico y semántico-visual permite concebir el paso de una individualidad, “i”, a una multiplicidad de subjetividades, “we”, especialmente, porque la “i”, la llama, es el elemento fluido.

Otra posibilidad de interpretación de esta secuencia grafémica sería que el lector-usuario en lugar de ver la transición del pronombre de primera persona a su equivalente plural, vea la relación de manera invertida, o sea, el paso de “we” a “i”. Esta segunda opción interpretativa no parece ser tan viable como la primera por la misma estructura de los constituyentes textuales. La llama se presenta como el elemento más fluido que por su transmutación constante, siguiendo las corrientes de aire, es más inestable como signo en contraste con la solidez y estatismo de la W. Además, al tocar la llama azul la letra roja se percibe un color magenta que se establece como punto liminal entre las dos letras-imágenes. Este punto liminal puede ser interpretado como un trazo y como tal, representa el punto en el que se crea la unión semántica significativa entre estos dos signos. Esta zona intermedia de color representaría también, en la ejecución del proceso de lectura holográfica, el momento de mayor carga cognitiva para el lector-usuario porque su percepción afectaría la representación mental del contenido del holopoema debido a que las fronteras entre las letras y las

imágenes desaparecen produciendo inestabilidad semántica. Es este punto intermedio el momento en que se produce un cambio de identidad entre los signos. El resultado final es que la ambigüedad de este poema tendrá que ser deshecha por este lector-usuario en el acto de percepción de esta sintaxis fluida en la que las fronteras entre el signo verbal y la imagen al interceptarse ofrecen a éste la posibilidad de configurar diferentes subjetividades asociadas al movimiento a través de la (re)construcción de las relaciones de los signos en el texto poético.

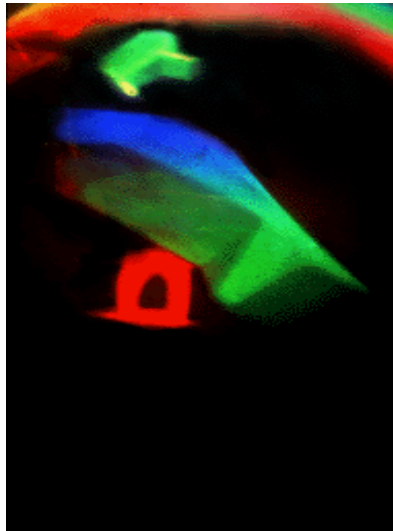


Fig. 3. Vista estática de “Abracadabra” (1984-1985), 25 X 40 cm. Multicolor hologram (WL transmission).
(<http://www.ekac.org/allholopoems.html>)

Si “Phoenix” representa un ejemplo de la sintaxis fluida de la holopoesía de Kac, el siguiente holopoema, “Abracadabra” (1984-1985), ejemplifica la posibilidad del concepto de discontinuidad espacial (fig. 3). En este poema, Kac juega con el concepto de secuencia sintáctica tradicional

dislocándola. En “Abracadabra” se puede observar la sintaxis perceptiva en juego y la puesta en práctica con mayor dinamismo de la idea del trazo, mencionada anteriormente, en el movimiento constante de las letras que forman el poema. Es un texto que intenta crear “verbal patterns with disturbances that magnify small changes in meaning according to the perceptual inquiry of the reader” (Kac “Recent” 7). Su configuración obliga al lector-usuario a una lectura fragmentaria del texto debido a la imposibilidad de capturar simultáneamente todas las letras, que forman la palabra abracadabra, no sólo por la discontinuidad espacial—su no-linealidad, sino por la fluctuación de cada letra en diferentes intervalos. Dependiendo de dónde se ubique el lector-usuario, las letras que componen el poema se manifiestan como puntos transitorios, en un “hacerse” letra, en un trazo “en proceso”, utilizando la idea de Punday. Al igual que en “Phoenix”, donde el elemento verbal (la W) y el visual (la llama) confluyen para que el sujeto-lector cree la imagen de dicho pájaro en pleno vuelo, en este poema el título afecta, como dispositivo de recuadro semántico, el proceso de percepción fragmentario por cuanto al dársenos y al extrapolar la discontinuidad espacial de las letras se condiciona la participación activa del lector-usuario del texto en la decodificación lingüística. Si el lector-usuario se deja guiar sólo por el aspecto lingüístico, no tiene que cambiar su posición relativa con respecto a los ángulos en que aparecen las letras para interpretar su discontinuidad porque ya sabe de antemano cuál es la referencia lingüística de las mismas.

A diferencia de “Phoenix”, sin embargo, donde la secuencia Wi o iW parece tener mayor relevancia como juego visual o espacio de negociación semántica, “Abracadabra” sigue una sintaxis verbal claramente establecida que si bien se presenta fragmentada por la estrategia de manifestación de las letras en fluctuación constante y en discontinuidad, ofrece una estructuración espacial estable (una linealidad) hasta cierto grado. Esto parece sugerir que el juego lingüístico-visual con la palabra abracadabra metonímicamente representa el significado semántico de la palabra misma con la aparición y desaparición de los diferentes significantes en su movimiento. Lo anterior, también, sugiere que es esta constante fluctuación la que implica mayor carga cognitiva, o dificultad de decodificación, para el lector-usuario en su acto de percepción, por cuanto éste debe de actualizar constantemente su proceso de lectura conforme al ángulo de concretización de cada letra del holopoema para interpretar su significación. Esto, si este lector-usuario decide no dejarse guiar por la información lingüístico-semántica que le da el título del poema.

Veamos cómo funciona la estructuración espacial discontinua en este poema. Los grafemas aparecen flotando en el espacio virtual, con cierto grado de linealidad, pero alejándonos de la posibilidad de una estructura textual absoluta por su constante movimiento y porque no permanecen constantes visualmente. La letra A forma el corazón de la configuración de dicha palabra, ubicándose en el centro del espacio virtual del texto como se

observa en la imagen anterior (fig. 3). Sin embargo, conforme se mueva el lector-usuario, éste puede continuamente cambiar su foco, centro o principio organizador de la experiencia de lectura concentrándose en diferentes zonas de percepción, tal y como sucede con la percepción de cualquier imagen. Sin embargo, al igual que con “Phoenix”, el espacio virtual es de gran importancia para este poema porque como medio tridimensional permite el movimiento constante de los componentes grafémicos y facilita la percepción de su movimiento. Las otras letras son mucho más difíciles de percibir según su intervalo de rotación ya que algunas, como la B y la C, aparecen como imágenes reales en el sentido de que se asemejan a la estructura visual de estas letras, pero las otras consonantes aparecen como imágenes virtuales en un proceso de transición o “haciéndose” letras según el punto determinado de la matriz espacio-temporal de su realización. Para el lector-usuario, esto implica dos enfoques no excluyentes. Por un lado, puede permanecer ubicado en un determinado punto espacial de percepción y esperar a que las letras completen su proceso de “hacerse” para poder tener una imagen completa, aunque no estática, del objeto referente. Por otro lado, tendrá que hallarles sentido en el proceso de lectura tomando decisiones sobre la dirección, el ángulo y la distancia que decida ocupar físicamente en relación con estas letras en constante dinamismo. Si la segunda ruta de navegación es la optada, el lector-usuario se ve ante una heterogeneidad de sentidos determinados por las diferenciaciones en las

posiciones de las letras y por las diferenciaciones de su posición espacial como sujeto perceptor ante éstas. Es este continuo “hacerse” letras o “en proceso” de los significantes lo que diferencia a este holopoema del anterior, en el cual sólo uno de sus signos es fluido. Cada movimiento de forma y color de estos significantes fuerza una re-interpretación semántica de las relaciones que pueden ser establecidas por el sujeto-lector entre los segmentos lingüístico-visuales del poema. Por ejemplo, si el sujeto-lector al ubicar cierto punto espacial coincide con el momento en el que la letra se convierte en un trazo lumínico o sea está dejando su estructura visual real, como se puede observar en la vista estática anterior del poema con el grafema “b” (fig. 3), ésta se convierte en una significación “en proceso”, liminal entre el grafema y una imagen de éste. Esta fluidez del signo crea, utilizando la idea de Kac, “a new kind of verbal unit, in which a sign is not either one thing or another thing”, sino relativo (“Recent” 7). Si el sujeto-lector coincide en su posición con la manifestación de uno de estos puntos transitorios en el devenir de las letras, es muy difícil que pueda interpretar el contenido semántico de la zona transitoria puesto que la misma se manifiesta como un trazo lumínico cuya configuración lingüística no ha sido lograda todavía en ese punto espacio-temporal. A este respecto, Kac explica que:

The meanings of in-between configurations can not be substituted by a verbal description, like the word AIRPLANE can be substituted in the proper context by its definition (i.e., ‘the vehicle that transports people

and objects by air'). Neither can it be replaced by a specific word, as grey suggests a specific intermediary position or meaning between black and white. In holopoetry transient clusters of letters or ephemeral shapes that lay between a word and an image aim to dynamically stretch the poetic imagination and suggest meanings, ideas and feelings that are not possible to convey by traditional means. ("Recent" 7)

En "Abracadabra", las significaciones "en proceso" o estados lumínicos intermedios carecen también de las descripciones verbales que apunta Kac arriba. El lector-usuario se ve ante una heterogeneidad de significaciones, como se mencionó anteriormente, porque no sólo percibe las imágenes reales de los grafemas, sino también las imágenes virtuales de su "hacerse" letras.

El lector-usuario se enfrenta al mismo dilema que se manifiesta en "Phoenix" con la zona intermedia de color magenta. ¿Tratan las zonas transitorias en el llegar a ser letra de espacios de vacuidad semántica o, por el contrario, son éstas espacios donde la conjugación de lo verbal con lo visual obliga a una re-interpretación semántica del elemento lingüístico debido a sus propiedades ópticas? O, elaborando sobre lo que sostenía Hartmut al hablar de la temporalidad y la espacialidad, ¿es éste el momento en el cual la experiencia de lectura deja de ser un factor de las propiedades físicas de los constituyentes del holopoema en el espacio y el tiempo para

extenderse a aspectos psicológicos (i.e., metacognitivos) condicionados y afectados por el grado de involucramiento del lector-usuario en la configuración espacial del poema? Es difícil de determinar cuál de las dos interrogantes sería la más acertada puesto que son las decisiones personales del lector-usuario términos de dirección, distancia, velocidad, orden, ángulo así como la misma programación de las letras, las que determinarían múltiples y diferenciadas experiencias de lectura. Es posible que la zona transitoria en el convertirse en letra carezca de contenido semántico para el lector-usuario, y sólo lo fuerce a cambiar de punto de observación, o es posible que sea el momento en el que el observador evalúe sus procesos cognitivos y el resultado de los mismos afectando su representación mental del holopoema y afectando su habilidad de navegar por el mismo.

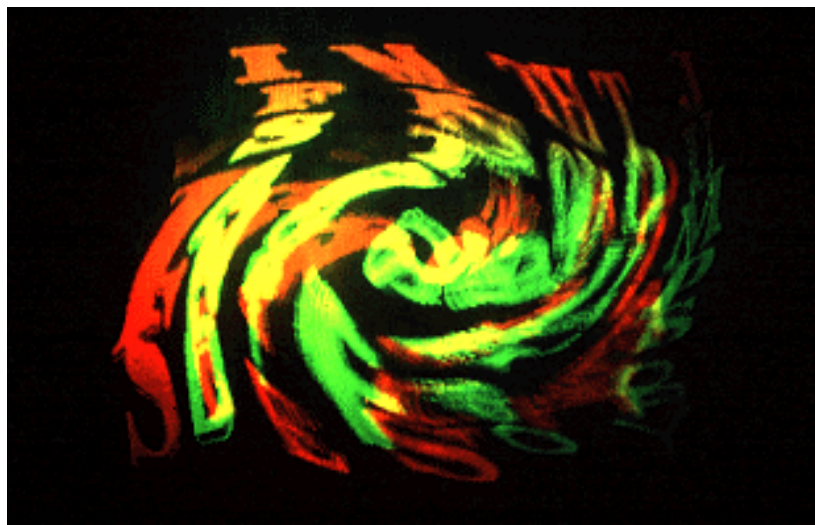




Fig. 4. "Havoc" (1992), 30 X 120 cm (triptych). Multicolor computer holographic stereogram (WL transmission). Dos vistas estáticas del mismo poema. (<http://www.ekac.org/allholopoems.html>)

"Havoc" (1992) es otro poema que ilustra la maleabilidad del signo en el espacio virtual holopoético. El texto de este holopoema está compuesto por treinta y nueve palabras distribuidas en tres paneles que permiten la posibilidad de una lectura multidireccional. Dieciséis palabras configuran el panel izquierdo ("now", "is", "ifs", "and", "airs", "mist", "but", "pens", "are", "thoughts", "if", "jazz", "touch", "splash", "jumps", "dry"), mientras que el panel central, la zona intermedia, está formado sólo por la palabra "when". El panel derecho está compuesto por diecinueve palabras ("she", "is", "he", "if", "faces", "erase", "smiles", "but", "thens", "say", "are", "memories", "airports", "like", "drops", "Ander", "moons", "of", "maze") (Kac "Holopoetry" 4). Lo interesante de este texto poético no sólo es la selección de estas palabras inglesas, sino la disposición estructural de este material verbal. Las palabras

en los paneles derecho e izquierdo están organizadas vertical y tridimensionalmente. Hay dos tipos de letra de tal forma que cuando, en el plano horizontal, una fila tiene dos palabras, una de éstas está escrita en el tipo de letra serif y la otra en sans serif, creando de esta forma un ritmo alterno en el texto poético. El color también difiere de tal manera que las palabras en una fila poseen un color diferente a otras palabras en una fila diferente y así sucesivamente. Tanto el color como el tipo de letra podrían considerarse como códigos convencionales que serían equivalentes al ritmo y a la métrica en un poema tradicional y que enfatizarían que la holopoesía representa simplemente una evolución dentro de la poesía como género que utiliza un medio diferente de representación. La mutabilidad de color asimismo refuerza la variabilidad rítmica establecida con el tipo de letra. El lector-usuario se verá atraído hacia estos dos paneles, que se ven uno a la vez, e inmediatamente percibe que las palabras están en constante movimiento alargándose, deformándose, contorsionándose y sobre todo, convergiendo con otras palabras haciéndose a sí mismas totalmente ilegibles debido a la constante metamorfosis. Los mismos cambios fuerzan al lector-usuario a cambiar de foco de percepción constantemente para compensar las fluctuaciones y construir alguna significación coherente del texto poético.

Para Kac, los paneles en movimiento de este poema representan “the equally opposite water vortices seen at the northern and southern hemispheres” (“Holopoetry” 208). Aunque esta alusión acuática no sea tan

aparente como sostiene Kac, esta metáfora visual sí funciona para afianzar la fluidez del signo poético. Si bien la interpretación de esta metáfora de “vórtices acuáticos” se desliga del continuo isomorfismo de este poema, es difícil que sea lograda por el lector-usuario debido a la preponderancia lingüística; lo que sí lograría percibir éste es las constantes versiones textuales que el poema crea de sí mismo y que forzarían su participación activa en el proceso de tratar de hallar sentido a las conexiones o desconexiones entre los paneles. De nuevo, al igual que con los otros dos holopoemas anteriores, el lector-usuario tendrá que tomar decisiones en su acto de percepción textual sobre la dirección de su lectura y su ubicación con respecto al poema mismo para dar sentido a su experiencia lingüística-visual. También, el lector-usuario se encuentra con una zona intermedia, pero en esta ocasión, a diferencia de los otros poemas, ésta está ocupada por un elemento lingüístico-visual concreto, la palabra “when”, y no por un color o un trazo lumínico. Sin embargo, esta zona intermedia, le ofrece al sujeto-lector, en cierto intervalo espacio-temporal, las mismas posibilidades semánticas que le ofrece la zona intermedia en “Phoenix” y en “Abracadabra”. Hay un momento en la transformación topológica del panel intermedio en el cual la palabra “when” se distorsiona a tal grado que se convierte en una figura abstracta, un trazo de la palabra real y luego vuelve a su forma visual original. En esta temporalidad, el panel intermedio pasa de tener contenido semántico a una vacuidad semántica ofreciendo el mismo paralelismo que se

da en “Phoenix” y en “Abracadabra”, en donde la zona intermedia transitoria se convierte en simple luminosidad. En este holopoema, este fenómeno del panel intermedio se ve duplicado en los paneles izquierdo y derecho porque hay momentos en la fluctuación de los significantes en que éstos se deforman de tal manera que llegan a ser completamente ilegibles. De hecho, los elementos lingüístico-visuales de todos los paneles de este holopoema están en una constante fluctuación metafísica, siendo y dejando de ser palabras, dejando en su disolución sólo trazos lumínicos de sí mismas sin ninguna similitud real. Para el lector-usuario este movimiento de distorsión implica mayor carga cognitiva porque en su campo de percepción visual tiene tres paneles que están no sólo en maleabilidad constante, sino que en ciertos intervalos dejan de tener interpretación aparente. Además, en términos de las fijaciones de los ojos, o la llamada “lectura binocular” por Kac, es imposible que el lector-usuario pueda percibir todos los cambios en los signos individuales o su combinación con otros signos. Esta imposibilidad conlleva, por lo menos, dos procesos para este lector-usuario. Por un lado, lo obliga a cambiar de posición espacio-temporal constantemente y, por otro lado, lo fuerza a evaluar cómo interpretar y en qué orden las posibles conexiones semánticas, sintácticas y fonéticas entre los elementos de los tres paneles.

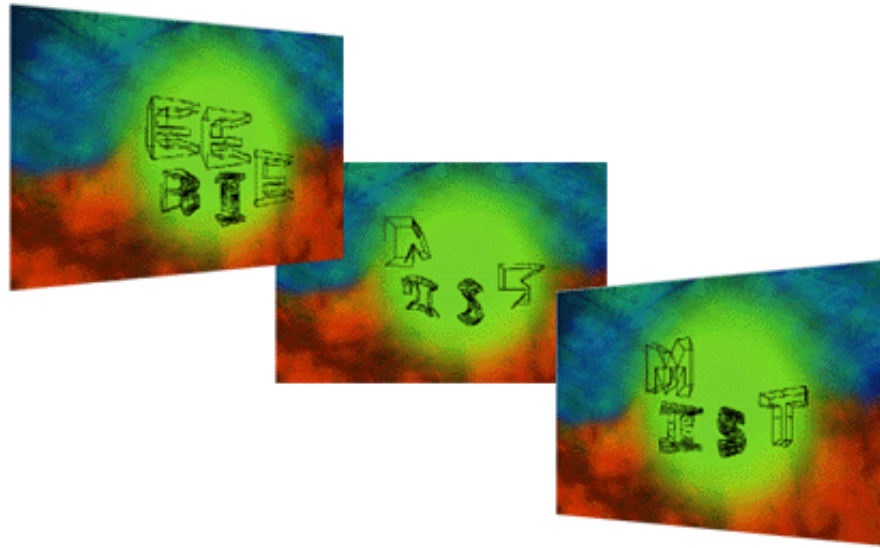


Fig. 5. "Astray in Deimos" (1992), 30 X 40 cm
Multicolor computer holographic stereogram (WL transmission)
Edition of 2. Collection of the Museum of Holography, Chicago, and collection of the autor.
(<http://www.ekac.org/allholopoems.html>)

"Astray in Deimos" (1992) es un holopoema que también utiliza la fluctuación constante como elemento sintáctico estructural. Se trata éste de un elemento que es recurrente en la obra holopoética de Kac como ya se vio en el holopoema anterior en el juego entre los tres paneles. En este texto poético, hay también tres elementos estructurales que forman su arquitectura maleable. A los extremos se encuentran las palabras inglesas "eerie" y "mist" conectadas por un tercer segmento de signos que no tiene equivalente sintáctico o semántico real (fig. 5). Kac plantea que en este poema se produce lo que denomina como una "interpolación semántica" a través de la transformación topológica de los segmentos que componen al holopoema porque cuando el lector-usuario cambia de posición con respecto a estos elementos, el adjetivo se transforma en sustantivo y el sustantivo en adjetivo.

Como explica el autor: “The shifting of grammatical forms occurs not through syntactical dislocations in a stanza, but through a typographical metamorphosis that takes place outside syntax” (“Holopoetry” 3). Kac enfatiza lo anterior porque no es a través de la reorganización de los diferentes signos lingüísticos que se produce la “interpolación semántica”, sino por medio de la fluctuación espacio-temporal de estos significantes en relación con el cambio de perspectiva del lector-usuario. El tercer segmento en este poema, el que no contiene ningún sentido semántico o sintáctico aparente porque no corresponde a ninguna secuencia lingüística real, no interviene en esta “interpolación semántica”. El mismo sirve sólo como puente de conexión estructural entre los otros segmentos, pero no les añade ningún contenido--en este sentido, cumple la misma función de las zonas intermedias que hemos visto en poemas anteriores. El lector-usuario de este holopoema debe de entender esto para no tratar de asignarle contenido semántico a estos signos y con ello añadir mayor carga cognitiva a su proceso de decodificación, ya que, como sugiere Kac, éstos sólo “operate under a specific framework provided by the words at the poles” (“Holopoetry” 4). Cognitivamente este segmento intermedio potencialmente dificulta el acto de lectura porque al tener dos secuencias sintácticas en los segmentos externos con contenido semántico concreto, el sujeto-lector esperaría que ese segmento intermedio cumpliera una función similar y, en tanto esta expectativa, trataría de otorgárselo. Sin embargo, si el sujeto-lector no es

capaz de alertar esa función o no-función, entonces, su experiencia de lectura podría entrar en un proceso, técnicamente interminable, de tratar de encontrar una posible decodificación de los signos vacíos de contenido. Al contrario de lo que sucedía en “Havoc” en donde la zona intermedia, la palabra “when”, tiene una función sintáctica concreta como adverbio, en este holopoema, el panel intermedio sólo sirve de transición entre los polos externos.

“Astray in Deimos” fuerza al sujeto-lector a enfocar su percepción en las dos zonas visuales polares ignorando la zona intermedia que está vacía de significación. En otras palabras, el sujeto-lector no sólo debe cambiar de posiciones en su experiencia de percepción de este holopoema uniendo los trazos que dejan los dos polos en su significación, sino que cognitivamente se ve forzado a segmentar su interpretación de los elementos textuales poéticos ignorando o no asignando carga semántica a uno de sus constituyentes. Kac sugiere que la función del segmento visual-lingüístico intermedio no es de completa vacuidad porque el mismo puede “evoke in nonsemantic fashion meanings that are conceivably intermediary between the two words (EERIE and MIST)” (“Holopoetry” 4). Aunque no está claro, porque el poeta no explica, cuáles serían estas significaciones no-semánticas, esta afirmación haría eco a la propuesta de Kirby sobre el espacio--en este poema, el espacio está concretizado por la conjugación del elemento lingüístico-visual del segmento intermedio--como elemento que

proyecta la apertura del texto propiciando una “continua negociación” entre el lector-usuario y su texto. Este poema también ofrece otra configuración semántica que tiene su base en la misma interpolación que produce la transformación topológica del adjetivo a sustantivo y viceversa. Esta otra configuración depende de la habilidad del lector-usuario en cambiar el orden de sus zonas visuales perceptivas enfocándose primero en “mist” y luego en “eerie” para crear el enlace fonológico de ambos segmentos en “mystery”. Kac sostiene que este enlace se lograría si en la experiencia del lector-usuario existe la información de que Deimos hace alusión a una de las lunas de Marte que se conoce sólo a través de fotografías transmitidas por las misiones orbitales de Mariner y Viking de NASA, lo que le confiere su carácter de misteriosa (“Holopoetry” 4). Sin embargo, esta afirmación es irrelevante porque es posible que el sujeto-lector logre la asociación de los dos segmentos lingüístico-visuales para formar la conexión fonológica sin saber nada sobre esta luna marciana, simplemente al cambiar de punto de percepción.





Fig. 6. "Maybe then, if only as" (1993), 30 X 40 cm
Multicolor computer holographic stereogram (WL transmission). Private collection in Kassel,
Germany. (Dos vistas estáticas del holopoema).
(<http://www.ekac.org/allholopoems.html>)

En la elusividad de la representación de los elementos sintáctico-visuales y sus múltiples posibilidades interpretativas, Eduardo Kac presenta a "Maybe then, if only as" (1993) como un holopoema que expone su percepción de la relación entre "the elusiveness of language and the unpredictable and turbulent behavior of nature", habiendo sido creado combinando e interpolando tres holopoemas (Kac "Holopoetry" 4) (fig. 6). El primero de los cuales contiene también tres palabras: "where", "are", "we?", que se disuelven visualmente en conos de nieve. El segundo holograma contiene las palabras: "here", "we", "are", "there", "ink", "instants", y "why?", que sólo se ven desde puntos específicos y están sujetas a diferentes animaciones, y el tercer holograma presenta ramas de árboles que aparecen en un fondo de formas nebulosas que parecen formar un círculo focal para el lector-usuario al estilo de lente de cámara (Kac "Holopoetry" 4). Todos estos

signos se disuelven unos en otros para formar más signos como se puede observar arriba en una de las vistas estáticas de este holopoema, donde “where”, “why?”, “are”, “we” y un segmento de “instants” parece formar tres concatenaciones sintácticas: tres preguntas. Una “where”, otra “why?” y la otra “are we ants”. “Why?” también aparece en diferentes puntos espaciales y a diferentes intervalos dejando su trazo lumínico con cada movimiento. Esta fluctuación y conexión entre los signos parece apoyar la afirmación hecha anteriormente sobre la elusividad del lenguaje y su asociación con la naturaleza en este holopoema. Este poema por su arquitectura se parece más a los dos primeros: “Phoenix” y “Abracadabra”, en cuanto presenta un único espacio de representación holográfico para el texto, pero coincide con todos los holopoemas anteriores en que en el punto transitorio de una animación a otra se produce una zona intermedia de difícil interpretación para el sujeto-lector.

A modo de conclusión, basado en el análisis de estos holopoemas, es evidente que el texto poético holográfico depende para su significación del papel interactivo, del “input” de su lector-usuario en el acto de su decodificación de los signos lingüístico-visuales. Este acto de decodificación conlleva una mayor carga cognitiva para este lector-usuario y se diferencia de diferentes grados de los procesos cognitivos de la poesía tradicional y mucha de la poesía concreta porque añade un elemento que por las características de los medios de representación de esas poesías sólo es

posible en el espacio inmaterial virtual del holopoema, la fluctuación constante del signo. Esta maleabilidad del signo en el espacio holográfico obliga un enfoque preponderante sobre la representación y concretización de los elementos lingüístico-visuales de la estructura del texto poético y, con ello, a enfocarse también en la posibilidad de múltiples subjetividades propiciadas por los cambios espacio-temporales que dicha movilidad constante obligan al sujeto-lector a ocupar dentro de su experiencia de lectura. En la holopoesía es posible, por lo menos, hablar de diferentes sujetos-lectores que se fundan en el acto de enunciación, ya que el poema holográfico requiere sujetos-lectores que constantemente modifiquen el texto poético, porque su sintaxis es discontinua y multidireccional. Aunque la holopoesía, al igual que la poesía concreta, recurre más al elemento visual, ninguna de las dos deja de lado el elemento verbal como su apoyo arquitectónico. La constante modificación del texto poético, o inestabilidad textual, de la nueva sintaxis fluida y discontinua de la holopoesía, permite mayor fluctuación del signo al borrar las fronteras entre las palabras y las imágenes creando un lenguaje poético híbrido que a su vez crea subjetividades más móviles o nomádicas en los términos de Rosi Braidotti (111-12). Además, si el holopoema hace hincapié en una lectura fragmentada de su texto, éste enfatiza a la vez una heterogeneidad de sentido otorgada por su sintaxis visual, que crea un sistema móvil de significación que es dependiente de las diferentes perspectivas desde las

cuales el sujeto-lector “escribe” su propio texto poético conforme lo percibe. La subjetividad está, por tanto, definida por la diferenciación del sujeto-lector y su capacidad cognitiva de interactuar con el texto holográfico a través de su experiencia lingüística y de las decisiones que debe de tomar en su lectura con respecto a cómo aproximarse al texto mismo.

El movimiento o fluctuación en el espacio inmaterial del holopoema se convierte en concepto clave para la significación y para la ubicación del lector-usuario dentro del lenguaje como sujeto de su enunciación. Esta fluidez del signo permite también la posibilidad de no reducir la heterogeneidad del sujeto-lector a una racionalidad trascendental y de no reducir la subjetividad a una “unidad que trasciende la totalidad de las experiencias vividas” (Violi 134), sino que las configuraciones verbales-visuales se convierten en una respuesta a la exploración perceptiva de los sujetos-lectores, creando múltiples subjetividades o por lo menos una pluralidad de posiciones ya que el holopoema, como hipertexto, es un texto múltiple.

Hay, sin embargo, que aclarar que la existencia de múltiples subjetividades en la holopoesía no se da sólo en el plano del sujeto de la enunciación, sino también en el del sujeto del enunciado, ya que es el lector-usuario el que tiene que decidir cómo se acerca al texto poético holográfico para determinar lo que ve. La relación entre el lector-usuario y el objeto observado en constante movimiento está sujeta a transformaciones y

oscilaciones que dependen de la interacción dinámica entre ese sujeto y el lenguaje poético del holopoema en su espacio tridimensional no lineal. Esta relación, además, plantea un nuevo entendimiento del proceso comunicativo. Aunque a primera vista parece no haber diferencia en el proceso comunicativo de ambas poesías, la holográfica y la impresa o estática, una observación más detallada del proceso mismo revela otra cosa. Si bien, el lector-usuario siempre tiene la responsabilidad de determinar si lee o no un texto, configurando con este acto el proceso comunicativo como uno en el que se da la transmisión de un mensaje significativo a un receptor que lo tiene que aceptar para que se de una comunicación exitosa, la holopoesía, a través de las fluctuaciones y permutaciones de sus signos, ofrece una alternativa comunicativa. En esta nueva versión, la relación entre el autor y el lector-usuario se configura de forma diferente. Eric Vos dice lo siguiente con referencia a esta relación:

In new media poetry communication becomes negotiation. It is not the text that fulfills its communicative function or fails to do so. Rather, the merging activities of poet and reader fulfill poetic communication, and in that process a poetic text is created. (Vos 227).

Por lo tanto, el texto poético holográfico no es un texto tan predeterminado, presentado al lector-usuario en una forma fija y estática como en la poesía impresa, sino que, como afirma Vos, es en la interacción dinámica entre autor y lector-usuario que surge el texto poético. Es esta interacción a través

de las características únicas del texto holográfico en el espacio virtual (flexibilidad en estructura y forma, conjugación de elementos verbo-visuales, inmaterialidad y discontinuidad), lo que permite hablar de subjetividades no sólo de enunciación, sino que también del enunciado. Estas subjetividades emergen no sólo por el medio virtual en que se da la holopoesía, sino también por el proceso perceptivo fluctuante y constante de negociación dentro del lenguaje poético no lineal de esta textualidad como evento espacio-temporal.

La sintaxis no lineal del holopoema también promueve una nueva noción de texto. Esta nueva concepción está ligada a las preferencias del lector-usuario en su acto de lectura. En el hipertexto las decisiones del lector-usuario implican decisiones cartográficas de movilización y desplazamiento, siguiendo las ideas de de Certeau y de Rosello, a través de las lexias y sus interconexiones. La idea del texto como red (“network”) es indispensable para la participación activa del lector-usuario en el proceso de significación del texto hipertextual debido a que ésta determina las posibles y múltiples decodificaciones del texto mismo. La concepción del texto como conexión de lexias o bloques textuales, para parafrasear a Barthes, permite tanto al texto narrativo como al poético trascender la estructura fija del texto tradicional limitado al plano lingüístico fijo y brindar la posibilidad de oportunidades textuales infinitas. Para el autor, el hipertexto ofrece como nuevo medio, la ventaja de poder utilizar nuevos instrumentos para dotar a su

creación literaria de mayores posibilidades expresivas, pero también implica que este autor toma una decisión consciente de ceder control textual, quizás en mayor grado en la poesía que en la narrativa, ya que esta primera, al no estar supeditada a la escritura secuencial ofrece mayor libertad de navegación al lector-usuario. Esto significa que la hipertextualidad plantea, por lo menos, tres situaciones literarias que se diferencian del libro: flexibilidad frente a la autoridad del autor *original*, cambios en la estructura del texto y un papel más activo para el lector-usuario. Por su parte, la holopoesía, en su matriz espacio-temporal tridimensional, cuestiona la estructura tradicional del lenguaje promoviendo inestabilidad y algunas veces, trabajando fuera de la sintaxis lingüística tradicional del mismo al borrar fronteras entre imágenes y signos verbales proponiendo un lenguaje híbrido de expresión. Con esto, la holopoesía se enfrenta a la poesía visual en el espacio impreso anterior, por ser, ésta última, estática y a su vez, también le cuestiona la autoridad del autor y el proceso de lectura que ella crea.

Notas

¹ Performance entendido, según lo plantea Richard Schechner, como “a time-space sequence” (191).

² Aarseth define a un texto no-lineal como aquel que “is an object of verbal communication that is not simply one fixed sequence of letters, words, and sentences but one in which the words or sequence of words may differ from reading to reading because of the shape, the conventions, or mechanisms of the text” (51). Y según Eco, en tanto “a communicational process, concrete, historical, biological, and psychic subjects are involved” (34).

³ Este concepto de estilo cognitivo pluralístico (“pluralistic cognitive style”) es tomado de la investigación de William O. Breeman et al. sobre los efectos de los hipertextos/hipermedia avanzados en la construcción de materiales instructivos para cursos de inglés y biología con el propósito de promover un proceso de pensamiento no-lineal.

⁴ Los estudios de los antropólogos Edward Sapir y Benjamin Whorf sobre la relación del lenguaje y la cognición conocidos generalmente como “La hipótesis de Sapir-Whorf” sugiere ya la conexión entre el lenguaje que uno utiliza y los patrones de pensamiento que son usados por el mismo individuo.

⁵ En “Key Concepts of Holopoetry,” Kac afirma que dicho acto de lectura es único de este tipo de poesía y que el mismo sucede cuando “we read a word

or letter with the left eye and at the same time a completely different word or letter with the right eye” (248).

⁶ “A fluid sign is essentially a verbal sign that changes its overall visual configuration in time, therefore escaping the conspiracy of meaning a printed sign would have. Fluid signs are time-reversible, which means that the transformations can flow from pole to pole as the beholder wishes, and they can also become smaller compositional units in much larger texts, where signs can also operate metamorphoses between a word and an abstract shape, or between a word and a scene or object. ... Fluid signs create a new kind of verbal unit, in which a sign is not either one thing or another thing. A fluid sign is perceptually relative. For two or more viewers reading together from distinct perspectives it can be different things at one time; for a non-stationary reader it can reverse itself and change uninterruptedly between as many poles as featured in the text” (Kac “Key Concepts” 248-49).

⁷ Probyn define un ‘locale’ como “a place that is the setting for a particular event” (178).

⁸ Debido a que se trata de poemas holográficos y por su carácter tridimensional y constante movimiento, es muy difícil que se pueda plasmar estas características en el papel estático de estas páginas, de ahí que el lector puede visitar la página Web de Eduardo Kac, donde encontrará imágenes más interesantes sobre los poemas holográficos analizados aquí.

⁹ El uso del inglés por parte de Kac puede interpretarse como un ejemplo de lo que observa Thea Pitman con respecto al debate de las implicaciones de la Internet y el hipertexto en Latinoamérica sobre el uso del inglés como *lingua franca*.

Condiciones Extremas: multi-temporalidad y procesos de lectura de un hipertexto

In the space-time world of electric technology, the older mechanical time begins to feel unacceptable, if only because it is uniform.

Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 147.

En este epígrafe, Marshall McLuhan alude a la importancia de la tecnología en el orden social y estético del ser humano. McLuhan explica que con las invenciones tecnológicas a partir de finales del siglo XIX y especialmente, luego, con la implementación de las computadoras y, con ellas, el mayor uso del medio virtual como modo de representación estética, el tiempo y el espacio, como elementos organizadores de la narrativa se interpenetran en un mayor grado. Esta interconexión obliga al lector-usuario de las nuevas y más flexibles tecnologías a enfrentarse a una multiplicidad de tiempos de uso o lectura más que a una repetición de los mismos como sucede en la página impresa. Esta espacio-temporalidad múltiple afecta las expectativas narrativas del sujeto-lector en la construcción de la trama, los personajes y sus características, sus evaluaciones subjetivas y probablemente también sus percepciones sobre otros aspectos estéticos narrativos. De hecho, la estructura del hipertexto obliga al lector-usuario a entrar en procesos de toma-de-decisiones, especialmente en lo referente a

las secuencias narrativas, que interrumpen la linealidad y que normalmente no son requeridos por textos lineales no-virtuales. Esta temporalidad en la secuencia de los procesos de decisiones describe un fenómeno muy similar a lo que ocurre en las lecturas de la holopoesía, como se vio en el capítulo anterior. En este tipo de texto poético, observamos cómo la discontinuidad temporal y espacial en conjunto con la plasticidad de las estructuras poéticas promueven la dispersión espacio-temporal del sujeto-lector y requieren que éste invierta mayor tiempo en su(s) lectura(s). Este mismo movimiento y demanda cognitiva se materializan en la novela hipertextual en términos de las exigencias para la memoria del lector-usuario que la activación de los enlaces implica para la velocidad de lectura y el tiempo necesario en la concretización de las decisiones secuenciales.

Esta multitemporalidad también cumple una función importante en la novela que se analiza en este capítulo: *Condiciones Extremas* (1998, 2000 y 2005) del colombiano Juan B. Gutiérrez. Este texto es una hipernovela que presenta una organización narrativa temporal desfamiliarizadora anclada, como se explicará adelante, en las tendencias temáticas y estrategias textuales generales de las obras de ciencia ficción.¹ La dispersión de la subjetividad de los personajes se observa en la narrativa y en la representación del texto como un hipermedia adaptable en donde la manipulación del elemento temporal es un aspecto esencial en la interpretación de la narrativa digital. En la presentación y estructuración de

su narrativa, *Condiciones Extremas* utiliza Literatrónica en su última versión.² Éste es un motor de inteligencia artificial que preselecciona vínculos para que el lector-usuario siga en la construcción de la(s) historia(s) de la obra. Literatrónica trata de evitar la posible dispersión del sujeto-lector que se asocia con las múltiples alternativas de navegación de un hipertexto, proporcionándole a su lector-usuario una narrativa coherente, al estilo de las narrativas no-virtuales, presente desde el principio. De tal forma que cualquiera que sea la exploración o ruta de navegación por la que el lector-usuario opte, no se va a impedir una experiencia narrativa “completa” de la novela. En este sentido, Literatrónica funciona como dispositivo de recuadro de la narrativa, como actúan también el laberinto en Borges y los títulos de los poemas en la poesía concreta y en la holopoesía, evitando la completa difusión del sujeto-lector en el espacio virtual mientras que, a la vez, todavía le ofrece la libertad de diferentes posibilidades “controladas” de navegación textual. Si en un hipertexto, como lo indica Silvio Gaggi, por tendencia general, “there is no primary axis, no clear road in or out, no coordinates that have priority over any other coordinates except as the reader determines” (103), entonces, en la última versión de *Condiciones Extremas*, Literatrónica en su interacción con el lector-usuario intenta dotar a esta hiperficción de un eje primario tratando de influenciar por medio de la preselección de los vínculos narrativos y de una escala de porcentaje de material leído la(s)

dirección(es) que el sujeto-lector debe escoger para decodificar la narrativa de esta obra.

Este capítulo hace la transición de la proto-hipertextualidad y la holopoesía a la hiperficción más reciente analizando el universo de *Condiciones Extremas* en sus diferentes versiones hipertextuales. El enfoque estará en la última representación, en la cual el lector-usuario debe de interactuar deliberadamente con el motor de inteligencia artificial, Literatrónica, para construir la narrativa sin dejar de lado completamente sus expectativas sobre los variados elementos narrativos (trama, personajes, focalización, etc.) y sus experiencias de vida. Para analizar la(s) experiencia(s) de lectura de esta obra como ficción y estructura hipertextual, se utilizará un enfoque en la temporalidad considerando a ésta no sólo como elemento narrativo en la CF, sino también como aspecto notable en la interpretación de la estructura de la narrativa digital debido a los procesos de continuidad ofrecidos con los enlaces. Este acercamiento permitirá ofrecer una explicación de cómo esta hipernovela negocia con las capacidades narrativas del sujeto-lector y cómo Literatrónica, su maquinaria hipertextual, intenta modificar estas capacidades. Finalmente, se analizarán los efectos que se producen en los procesos de sus lecturas.

El análisis de las cuatro versiones de *Condiciones Extremas* es necesario para ver, especialmente en los hipertextos, cómo se trata de organizar las experiencias de lectura considerando que la trama en las

diferentes versiones se mantiene técnicamente igual y lo que cambia, en cada representación, es cómo se estructura el texto en el espacio virtual. La primera versión fue la impresa en 1998 que contó con un tiraje de 500 ejemplares y cuya organización contenía una sección de texto y una de historieta;³ una segunda adaptación, esta vez virtual, también en 1998, fue un hipertexto rudimentario; una tercera representación hipertextual creada en el 2000, mejora la interfase del usuario y facilita la navegación mediante múltiples puntos de entrada agrupados por tiempo, espacio y personajes. Si bien estas adaptaciones de 1998 y del 2000 siguen los principios de organización y estructuración de los hipertextos ofreciéndole a los lectores-usuarios libertades de navegación y consumo textual a través de los hiperenlaces, es la versión más reciente de la novela la que con el sistema narrativo adaptable pre-estructura y organiza la experiencia de lectura. En esta última versión del 2005 el sistema de información tiene como objetivo el optimizar el proceso de lectura. Ésta utiliza Literatrónica, que diseña un libro de ficción específico para cada lector-usuario basado en la interacción que éste haya tenido con las posibilidades de navegación que el sistema le ofrece. Todas las versiones de *Condiciones Extremas* ofrecen múltiples manifestaciones estructurales de la narrativa. El texto impreso constituía, por lo menos, dos posibilidades de lectura: sólo como texto o como historieta, así como cualquier posibilidad derivada de estas dos. Cada una de las versiones hipertextuales posteriores representa, como mínimo, tres

permutaciones estructurales de la novela combinando texto, historieta y enlaces. Esto significa que cualquier lector-usuario que quiera experimentar la totalidad de *Condiciones Extremas* se enfrenta a once posibles versiones estructurales de la novela. Este número se proyecta como mayor si consideramos las posibles combinaciones de estas manifestaciones.

Dentro de todas estas posibles representaciones para esta novela, y considerando las múltiples posibilidades de navegación que ofrece un hipertexto, se ofrece en las dos primeras versiones hipertextuales de *Condiciones Extremas* un argumento a manera de guía para el lector-usuario. Este argumento no necesariamente debe de considerarse el mismo que puede derivar cada lector que realiza una experiencia de lectura de cualquiera de estas versiones porque en cada caso la trama estaría determinada por las escogencias individuales de navegación de cada lector-usuario.⁴ Considerando esto, este resumen argumental dado puede interpretarse como un intento por parte del autor de la novela por ofrecerle al lector un “eje primario”, usando el término de Gaggi, o un instrumento de recuadro para controlar o guiar los procesos de lectura de la narrativa. El propósito de este “eje primario” es evitar que, dentro de todas las alternativas de lectura, el sujeto-lector se disperse totalmente en la multiplicidad de espacio-temporalidades narrativas que le ofrece el hipertexto. Al contar con este resumen argumental propuesto, el sujeto-lector tiene una guía que potencialmente centraliza las interpretaciones que ofrecen las diferentes

estructuras de la novela. Este argumento sugerido presenta el juego temporal que forma parte de las situaciones conflictivas derivadas de la fundación y el control de una corporación colombiana, las Industrias Cavalera,⁵ y el surgimiento de una raza mutante a causa de un desastre químico-ecológico. Esta contaminación es producida por un descuido en la seguridad de estas industrias y produce una raza mutante humanoide que es física y genéticamente distinta a los seres humanos. Estos mutantes son rápidamente incorporados a la fuerza laboral de la sociedad existente controlada por los humanos y pasan a ocupar, por su cualidad biológica superior, los trabajos despreciados o que no pueden ser realizados por los seres humanos. El antagonismo entre las dos razas es latente porque la supervivencia de una especie depende de la abolición de la otra.

Las primeras escenas suceden en el año 2090, 50 años después del descubrimiento de los mutantes, alrededor de las Industrias Cavalera, la corporación más poderosa del mundo, presentando a Índigo Cavalera como su presidente y a la Dra. Miranda Macedonia como la investigadora en jefe del proyecto de una máquina del tiempo. Índigo es el causante directo de la aparición de los mutantes, y es el principal promotor de la creación de la máquina del tiempo, cuyo objetivo es producir la contaminación ambiental que en el año 2090 pone en peligro a la raza humana. Como parte de su complot para asegurarse de que los eventos históricos que propician su supremacía se realicen, Índigo envía a Equinoccio Deunamor, uno de los

mutantes, al año 1998, con el objetivo de que éste se asegure que el Índigo joven cree las Industrias Cavalera de tal forma que se produzca el proceso de contaminación que originó a la especie mutante. Al tomar conciencia de los planes de su jefe para la máquina del tiempo, la Dra. Miranda Macedonia decide utilizar esta máquina, su creación, para ir al año 1998 e impedir que se creen la Industrias Cavalera. La versión joven de Índigo, un estudiante de ingeniería en este año, conoce a Equinocio, a quien llega a admirar por su osadía y mentalidad, y también conoce a Miranda, de quien se enamora por su belleza y misterio. La trama se complica cuando el mutante descubre la relación entre la Dra. Macedonia e Índigo y decide eliminar a Miranda. Ante esta situación, ella le dice a Índigo quién es en realidad (la versión futura de una Miranda que no ha nacido) y cuál es su objetivo, y viaja con él al año 2090, dejando atrás en 1998 a Equinocio, quien en ese año sin darse realmente cuenta se convierte en el elemento desconocido, el eslabón perdido, que produce la raza mutante de la cual formará parte en el futuro.

Del año 2090, después de ver el estado de la contaminación mundial, Índigo joven y Miranda vuelven en el tiempo al año 2040 (origen de la contaminación y los mutantes). Índigo joven luego viaja solo al año 1998. Cuando parte, la Dra. Macedonia es capturada por el Índigo viejo, quién es consciente de todos estos viajes temporales porque él los hizo de joven. El joven Índigo al volver al año 1998 cree que la única opción para él de volver a encontrarse con Miranda es construir sus industrias. En el año 2040,

Índigo mayor captura a Miranda porque sabe que en el futuro ella construirá la máquina del tiempo que facilita los saltos temporales que cumplen sus planes. Al tener conocimiento de estos saltos temporales, el Índigo viejo manipula el nacimiento de Miranda en el futuro y decide cuidarla para crear su máquina temporal. Esta versión de Índigo es la que pone en acción toda la trama. Él sabe que Equinocio viajará al año 1998 y sabe que Miranda debe de ir tras él si los eventos se van a reproducir. Para asegurarse de ello, propicia todo para que la cautiva y vieja Miranda incite a su versión joven a hacer el viaje al contarle de los planes del viejo Índigo. Equinoccio logra su objetivo al patentar sus descubrimientos científico-tecnológicos para que el joven Índigo los utilice a través del carácter global de su corporación. La figura de abajo ilustra la primera imagen que aparece en el texto de la hiperficción, en la que se representa al mutante Equinoccio Deunamor (fig. 1).⁶



Fig 1. El mutante Equinoccio Deunamor. Esta imagen se presenta al inicio de las tres versiones hipertextuales

Como se desliga de este resumen argumental, las estrategias textuales en esta obra (i.e., el manejo del tiempo y los temas) la inscriben dentro de la tradición de la literatura de CF que, de acuerdo con Pablo Capanna, en el contexto hispanoamericano comenzó a difundirse a mediados de la década de los cincuenta. Su expansión se hizo principalmente a través de libros y no tanto por medio de revistas como había sucedido en el contexto estadounidense. Esta expansión permitió que el lector hispanohablante tuviera acceso a obras de CF que variaban desde las aventuras espaciales dirigidas a un público adolescente hasta textos que tenían “real valor literario” por su presentación editorial “más sobria” (Capanna 25). Al hablar sobre la aparición y la expansión de este género en Hispanoamérica, Capanna plantea que hubo intentos incipientes en España y en México por crear una literatura de este tipo hasta que apareció *Más Allá*, la primera revista argentina que contenía aportaciones locales del género (25). Diferentes aspectos de la CF se dieron a conocer posteriormente con las ediciones *Nebulae* de España y de *Minotauro* en Argentina. Después de *Más Allá* surge la revista española *Nueva Dimensión* y la argentina *El Péndulo*, y se destacan autores como el brasileño André Carneiro y el chileno Hugo Herrera, entre otros (Capanna 90).

En el caso específico de Colombia, de donde es Juan B. Gutiérrez, el autor de *Condiciones Extremas* y cuya geografía enmarca esta novela, el sociólogo Dixon Moya sostiene que este género no se ha consolidado en

este país a pesar de existir intentos desde el principio del siglo XX como el relato *Bogotá en el año 2000* (1905) de Soledad Acosta, la novela *Una triste aventura de catorce sabios* (1928) de José Félix Fuenmayor, considerada por algunos críticos como la primera de su género en este país, y *La tejedora de coronas* (1986) de Germán Espinosa Alfaguara, sugerida como la novela clave de CF del siglo XX en Colombia.⁷ Aunque la producción de obras novelescas de este género en el país no ha sido enorme desde la aparición de aquéllas,⁸ sí ha habido ejemplos en otros géneros de CF. Por ejemplo, en el año 2000 aparece una antología de cuentos titulada *Contemporáneos del porvenir*, compilada por René Rebetez. Moya establece que los escritores colombianos de CF han optado en general por “la parte especulativa” del género, dejando de lado lo científico o simplemente no explicando lógicamente los avances tecnológicos, escribiendo de esta manera una CF más en la línea humanista que técnica (2). Dentro de estos escritores, este crítico menciona a Juan B. Gutiérrez como excepción a la tendencia de no realizar explicaciones científicas en las obras de este género. Esta última aseveración es certera para el caso de *Condiciones Extremas*, en la que los avances tecnológicos, especialmente la máquina del tiempo y sus consecuencias, son esenciales para la causalidad de los eventos narrativos.

La CF suele ser considerada como literatura popular por dos razones: a) debido a su apogeo por medio de los medios de comunicación masiva y b) por su tratamiento de temas. Como literatura popular, se le tiende a

diferenciar de la “cultura” o de “mainstream” de varias maneras. De acuerdo con John Campbell, la diferencia fundamental entre estos dos tipos literarios es que:

the mainstream serious novel tries to show the effect of experiences on the individual who is the central character. Science-fiction tries to explore the effect of experiences on the group-entity—culture, race, or confederation of races—which is, in fact, the central character. ...man is the central character. (177)

Campbell destaca en esta distinción su perspectiva sociológica enfatizando la vertiente realista de este tipo de literatura. En esta misma línea social, pero añadiendo un elemento más, James Gunn sostiene que la CF es:

literature that deals with the effect of change on people in the real world as it can be projected into the past, the future, or distant places. It often concerns itself with scientific or technological change and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community; often civilization or the race itself is in danger. (67)

Gunn añade al componente social del que habla Campbell, la conjunción espacio-temporal como estrategia narrativa donde se articula el trío: sociedad, ciencia y ficción. Este nexo socio-espacio-temporal se ve presente en la trama de la hiperficción *Condiciones Extremas*, en tanto, el argumento básico, como se indicó anteriormente, sigue a los tres personajes principales:

el empresario Índigo Cavalera, la doctora Miranda Macedonia y el mutante Equinoccio Deunamor, a través de tres periodos temporales concretos, 1998, 2050 y 2090, en sus intentos por asegurar o alterar el carácter cíclico de los eventos futuros que ellos mismos experimentan. Como parte de la dinámica de los viajes temporales, en la narrativa se pone de manifiesto la temática social en la que interactúan argumentos sobre el poder, la tecnología, el racismo y la contaminación ambiental entre otros. Juan B. Gutiérrez argumenta, sin embargo, que *Condiciones Extremas* no es una novela determinista ya que ofrece un “arreglo circular de eventos que enfatizan la normalmente conexión causal entre los momentos” (Literatrónica, “Inicio”). Esta “circularidad” es la que pone en evidencia la importancia del juego temporal a nivel de narrativa y estructura la obra facilitando la multiplicidad de arreglos temporales en ella. Esta importancia queda enfatizada en el resumen del argumento ofrecido en las versiones hipertextuales. En éste se le acentúa y aclara al lector-usuario la relevancia del tiempo en *Condiciones Extremas*, indicándosele que su narrativa no tiene ni comienzo ni fin específico, pero que se ha decidido [el autor de la novela] empezar la historia en el año 2040,⁹ por ser éste el periodo en dónde se conoce la existencia de una raza mutante importante para el desarrollo de los eventos. No obstante esta mención temporal concreta en el resumen dado por el autor de la hiperficción, no aparecen otras indicaciones del mismo tipo dentro de los segmentos textuales de la narrativa. Por otra parte, esta aclaración

igualmente le advierte al lector-usuario sobre la estructura hipertextual de la novela, enfatizando que la experiencia de lectura de la misma es diferente de la propuesta por un texto impreso. La significación del tiempo también se ve marcada en tanto los personajes principales utilizan una máquina de tiempo para hacer saltos temporales entre el pasado y el futuro con el objetivo doble de cambiar los eventos ya ocurridos y alterar los posibles futuros.

Como historia multiforme cuyo principio organizador es el tiempo, la dinámica temporal que se pone en juego en el tratamiento de la temática del poder, la tecnología, el racismo y la contaminación ambiental en esta novela ilustran también las características textuales que Edward James ha delineado para este género. Según James, la narrativa de CF se caracteriza por: 1) estar más interesada en “the world or environment that has been created in the fiction and with the interactions of people with that environment”; 2) especular sobre “the potentialities and possibilities of the human species and its place in the universe, either with serious explorative intent or playfully”; 3) alterar “the world of our experience in minor or major ways”; 4) ocuparse del futuro; y 5) preocuparse por “the individual as representative of humanity as a whole...” (96-97). Estas diferenciaciones esquemáticamente representan lo que a nivel más general establecieron Campbell y Gunn anteriormente en sus definiciones. En *Condiciones Extremas*, la catástrofe ambiental es el dispositivo que mueve las interacciones entre los personajes quienes al exponer las relaciones de poder y raza representan el conjunto de la

humanidad especulando sobre el futuro de la especie. A estas estrategias textuales, se les pueden agregar las que propone Gerard Prince para comprender mejor cómo se configura el mundo ficticio en una obra de CF. Este crítico apunta que las narrativas de este género contienen o ilustran dos tipos dominantes de elementos. Por un lado, uno de los mundos posibles que se representan en la narrativa no debe conformarse a “our real World (or to a real World having existed in another time or place)”, o sea, no debe de ser familiar; y, por otro lado, la configuración de este mundo debe darse como “natural”, o sea que este mundo no se debe representar como el producto de leyes, entidades o condiciones supernaturales (Prince 280). En el universo ficticio de *Condiciones Extremas*, el “mundo real” (“real World”) que se desfamiliariza está representado por el mundo industrial y tecnológico de las Industrias Cavalera. Este mundo “real” se presenta como “natural” porque es el producto de las relaciones socio-político-económicas existentes en el periodo “histórico-ficticio” narrativo de 1998 presentado en la novela, en el que interactúan humanos y mutantes.

Para el sujeto-lector, la configuración del mundo ficticio de la obra: el de las Industrias Cavalera, la contaminación y los mutantes como raza competidora con la humana, implica mayor carga cognitiva de procesamiento de los eventos de la historia y de sus secuencias, debido no sólo a la disociación entre este mundo ficticio y las experiencias de vida del lector-usuario, sino también a que este mundo representa la interacción entre el

extrañamiento y la cognición, dos elementos que Darko Suvin, indica como condición de la CF (7-8). Suvin no sólo plantea que la CF presenta a su lector-usuario con un proceso de desfamiliarización o extrañamiento, sino que también con un mundo ficticio muy diferente de sus experiencias. La raza mutante capaz de subsistir en un ambiente contaminado y apta para realizar los trabajos que los seres humanos no pueden hacer debido a la contaminación representa este elemento desfamiliarizador para el sujeto-lector; así como también lo son la posibilidad y facilidad con que se realizan los viajes temporales. En general, la disparidad entre las experiencias del sujeto-lector y del mundo imaginado en esta obra es lo que produce la desfamiliarización para el lector-usuario de esta literatura. A pesar de esta disociación de mundos entre lector-usuario y narrativa, este extrañamiento, como sugiere James, es una estrategia que pretende incitar “the interest of readers by presenting them with something jarringly different from their experience” (108).

Este desface de mundos (el ficticio y el del lector-usuario) también conduce a la cognición, el otro elemento conectado al extrañamiento. La cognición es “the process of acquiring knowledge” (James 108). James sugiere, al equiparar este último elemento con el conocimiento, que la cognición es elemental en la percepción semántica textual ya que ésta yace a la base de las operaciones que configuran a un texto dentro del proceso de significación que parte de su representación lingüístico-visual. Dicha

conexión es muy importante para un enfoque temporal porque es en este vínculo entre la cognición y la percepción que se localiza la temporalidad, según Liestøl. Este crítico, aludiendo a Kant, sustenta que “time is a transcendental form of perception” y en tanto esto, la temporalidad “thus presupposes all representations and objects in time (and space)” (107). En este sentido, la percepción, como lo apunta Yellowlees Douglas, es un elemento también esencial en el reconocimiento del sujeto-lector de una narrativa ya que ésta está ligada a “conectividad, secuencia y orden” que son cualidades que están “inextricably linked to the way we view the world around us” (*End of Books* 64). Por consiguiente, la percepción también es esencial en la decodificación de la conectividad, secuencia y orden de las alexias en el hipertexto porque ésta depende de los enlaces para determinar la temporalidad de navegación en un proceso de lectura. Douglas además afirma que las narrativas representan también la tendencia del sujeto-lector a percibir el mundo en términos de estados intencionales y causales, produciendo, por consiguiente, “an orderly, predictable, and complete world within a static structure” (*End of Books* 64). En este sentido, en términos generales, es la percepción del sujeto-lector la que determina la continuidad, la secuencia y la causalidad en una narrativa, no sólo en una estructura estática, sino también en una estructura fluida como lo es el hipertexto, para añadir a lo que sugiere Douglas.

Considerando esta conexión entre cognición, percepción y temporalidad, es posible plantear que en el mundo narrativo de *Condiciones Extremas*, el elemento desfamiliarizador es introducido por el mundo cohabitado por la raza humana y la mutante en el que las condiciones ambientales extremas producen la tensión entre ambos grupos de individuos. La cognición para el sujeto-lector entra en juego cuando trata de hallar sentido a este mundo producido por la codicia de Índigo Cavallera en el que la creación de su máquina del tiempo le permite a él, al mutante Equinoccio y a la doctora Macedonia navegar sin dificultad por diferentes espacios temporales borrando sus fronteras hasta el punto de que diferentes versiones de estos personajes coexisten en el mismo punto temporal. Por consiguiente, el sujeto-lector tiene que considerar todas estas características del género en su(s) proceso(s) de lectura así como las fluctuaciones espacio-temporales y, además, interactuar, en el caso de la última versión, con Literatrónica para elaborar una interpretación coherente de la hipernovela.

Teniendo lo anterior en consideración, es posible sostener que al leer *Condiciones Extremas* (versión del 2005) con este juego temporal que disuelve los límites cronológicos entre el pasado, el presente y el futuro, se desensibiliza al sujeto-lector con respecto a la fijeza temporal. Consecuentemente, hasta cierto grado, se borra la propia significación de la "Historia" creándose un presente permanente como punto de partida de la narrativa. El carácter cíclico del tiempo, o sea, la posibilidad que tienen los

diferentes personajes de poder volver continuamente del futuro (el presente narrativo) al pasado y al futuro para cambiar los acontecimientos, produce no sólo una multiplicidad de narrativas por la infinita posibilidad de viajes temporales, sino que, a su misma vez, implica que la “History has literally disappeared into the proximity of its own simulacra” (Smith, M. 78). Esto quiere decir que los años como puntos temporales concretos en la narrativa no establecen un tiempo común y neutral para los protagonistas en la obra (Índigo, Equinoccio, Miranda), y las diversas versiones de ellos mismos, sino que representan diferentes significados para cada uno de ellos ya que sus experiencias narrativas se establecen en la disolución de estos límites temporales que marcan el espacio narrativo del mundo ficticio de la hipernovela. Como argumenta Michael W. Smith, la “Hypertextualization” o “the montage of self-referential signification that has hastily developed during the latter twentieth century, has brought the regime of the sign (and the postmodern subject) to an ahistorical pass, into the often-silenced, always multiple spaces of cultural schizophrenia” (78). Esta esquizofrenia producida por la multiplicidad de espacios temporales narrativos, o sea, la superabundancia de posibilidades, que suceden en *Condiciones Extremas*, produce un continuo flujo de diversos y anacrónicos eventos que son difíciles de conectar en una cadena de significación coherente para el sujeto-lector porque la fijeza de los puntos espacio-temporales de la narrativa desaparece. En otras palabras, en esta hiperficción se dispersan los límites temporales de

la narrativa y la única historicidad que resulta es la que se deriva del mismo proceso de lectura que se ve reforzado por el sistema adaptable que en el último hipertexto estructura la linealidad de la novela para el sujeto-lector. La cronología tradicional, para el sujeto-lector, se ve ignorada no sólo en la narrativa a través de los saltos y coexistencias temporales, sino también en los posibles procesos de lectura. Los permisibles saltos temporales elegidos por los sujetos-lectores y prefigurados por el autor y el sistema narrativo adaptable, funcionarían como posibles analepsias y prolepsis dentro de la ficción cuyas fronteras son difíciles de determinar por el carácter cíclico temporal,¹⁰ o sea, la posibilidad de los diferentes personajes de volver al pasado un infinito número de veces hasta lograr el resultado deseado.

La disolución de la especificidad de los puntos temporales se ve afectada directamente por la temática de la obra. Como lo apuntaron anteriormente Campbell, Gunn y James, la realidad narrativa que ofrece la CF como género, generalmente, trata metafóricamente de problemas reales de la humanidad como la sobrepoblación, el desempleo, la posibilidad de guerras nucleares, el sexismo, la contaminación, la pobreza y el papel de la humanidad en estos conflictos, entre otros. En la representación de estos temas, este tipo de literatura necesita un tipo particular de lectura diferente del que se requiere en la literatura de “mainstream”. James sostiene que los lectores-usuarios de CF deben “keep their eyes open all the time for significant clues; they have to act the Poirot, deducing the world from the

hints and clues left by the author” (116). En esta constante vigilancia que debe de mantener el sujeto-lector, es donde entra en juego la cognición unida a la percepción y la temporalidad en el intento del sujeto-lector por dar continuidad, secuencia y causalidad a la narrativa que lee. Para tratar de hallar “an orderly, predictable and complete world” dentro de esta narrativa, como apuntó Douglas, los lectores-usuarios de la CF, según James, deben “evaluate these clues [las dejadas por el autor], and, to do it properly, even have to do it historically” (James 116). Al realizar este proceso de decodificación, estos sujetos-lectores no pueden nunca “relax the overdrive of the imagination; they must try to evaluate the clues in context, in the knowledge that they may otherwise never find out what is happening”; de esta forma, este tipo de literatura conlleva mayor carga cognitiva para el sujeto-lector porque es “much more information-dense than other forms of fiction, because it is constructing a world that does not necessarily have any relationship to the world which we [el sujeto-lector] have experienced; so every word may count” (James 118). En *Condiciones Extremas* este mundo está construido sobre la base de los viajes temporales necesarios para la construcción de la trama y, también, por la existencia de la raza mutante como elemento esencial en la causalidad de los eventos.

La diferencia en el tratamiento de temas que se hace en la CF crea un papel más activo para el sujeto-lector-usuario, lo que hace a este género literario un tipo de narrativa óptima para ser creada en el ciberespacio como

hipertexto literario. La idea que los lectores no pueden *nunca* “relax the overdrive of the imagination” enfatiza la mayor carga cognitiva en actos de lectura de la CF en relación con otros tipos de ficción, especialmente la no-virtual. Si a este hecho se le adjunta la estructura fluida de diferentes y variadas posibilidades con la que se organiza el hipertexto, se configura un proceso de lectura que requiere no sólo otro enfoque, sino que implica mayor dificultad de procesamiento textual porque el lector-usuario no sólo tiene que utilizar un tipo de decodificación diferente por la naturaleza del género, como sugiere James, sino que además debe de encontrar secuencias y órdenes en una ficción llena de pistas que le presenta un mundo diferente a su experiencia. Como se observó también con la holopoesía, el lector-usuario debe de leer “against an unstable textual order of a very different kind than do printed texts” donde “the meaning and understanding of the message lies in the relationship of what is consumed and knowledge of the general structure” (Liestøl 117). Esta estructura general, a la que alude Liestøl, está determinada, en el hipertexto y en el hipermedia, por la temporalidad que otorgan, en los procesos de lectura, los enlaces que definen la(s) conectividad(es) que existen o pueden existir, dependiendo de qué haga el lector-usuario, entre los diferentes segmentos o lexias en el sistema textual en el espacio tridimensional.



"... en una noche tan breve que dos hombres hubieran podido darse la mano, estando uno en el martes y el otro en el miércoles." *Diccionario Jázaro*, Milorad Pavić.

[Sólo historieta](#)

[Sólo texto](#)

[Texto + gráficos](#)



Fig. 2. Propuesta página de inicio

La primera versión hipertextual de 1998 ilustra la dinámica temporal narrativa de esta novela al presentar un juego temporal en el que diferentes versiones de los personajes pueden ubicar un mismo punto espacio-temporal, y ejemplifica, también, variados intentos organizativos de la estructura de este hipertexto para configurar el proceso de lectura del lector-usuario. Esta versión está diseñada en dos "frames" o marcos de navegación de tal forma que el lector-usuario, en el marco principal, la página de inicio, puede seleccionar leer la obra en tres diferentes formatos: sólo el texto, sólo la historieta o ambos, texto y gráficos (fig. 2).¹¹ El marco izquierdo presenta un menú de selección que ofrece información sobre el autor y los

creadores de la obra narrativa. Tanto esta versión como las subsiguientes comienzan con la siguiente cita textual, a modo de epígrafe, del *Diccionario Jázaro* de Mirolad Pavic: "...en una noche tan breve que dos hombres hubieran podido darse la mano, estando uno en el martes y el otro en el miércoles".¹² Esta cita es importante por dos razones. Primero porque el *Diccionario Jázaro* es una novela de novelas. En este sentido, este epígrafe le indica al sujeto-lector, si éste es capaz de entender y ubicar esta obra, que la configuración estructural de *Condiciones Extremas* como hipertexto también le ofrece la posibilidad de tener múltiples novelas dependiendo del formato que elija y de las decisiones que tome en su navegación. Segundo, desde esta cita, se empieza a llamar la atención del sujeto-lector al juego temporal que utiliza la narrativa de esta novela, proponiendo que las fronteras temporales del "martes" y el "miércoles" pueden ser borradas o espacialmente ocupadas por dos hombres que técnicamente ubican dos puntos diferentes en la matriz espacio-temporal: el pasado y el futuro. Es en este juego de tiempos donde la tarea decodificadora para el sujeto-lector es mayor por cuanto desde la perspectiva cognitiva, la narrativa de *Condiciones Extremas* requiere que él entienda la fusión en el espacio textual de la oscilación temporal instantánea en la que tanto "siendo" como "ser" se transponen simultáneamente en un aquí y allá. O sea, en esta novela se requiere que el sujeto-lector comprenda que hay diferentes versiones de un mismo personaje que ubican el mismo punto espacio-temporal (e.g., la

confluencia de la Dra. Macedonia joven y vieja en el año 2090). El continuo flujo de eventos dentro del proceso de lectura de este hipertexto, obligan a su lector a tratar de conectarlos en una cadena de significación coherente donde las continuidades espacio-temporales tradicionales de la narrativa se disuelven.

La temporalidad no es únicamente un elemento narratológico muy importante en *Condiciones Extremas* como CF e hipertexto, sino que lo es generalmente en la narrativa impresa. Ejemplo de esto se encuentra en obras canónicas de la literatura latinoamericana como *La muerte de Artemio Cruz* (1960) por Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* (1962) por Alejo Carpentier y *Cien años de soledad* (1967) por Gabriel García Márquez. En estas obras, como lo apunta Janina Montero, “la historia intenta abarcar la totalidad de la experiencia humana a través del tiempo” (506). Con respecto a la función de la temporalidad en la narrativa de textos escritos en general, Gerard Genette en *Narrative Discourse* plantea una doble temporalidad utilizando al semiótico de cine Christian Metz para sostener que:

Narrative is a...doubly temporal sequence...: There is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier). This duality not only renders possible all of the temporal distortions that are commonplace in narratives.... More basically, it invites us to consider that one of the functions of narrative is to invent one time in terms of another time scheme. (Genette 33)

Genette hace esta observación para textos lineales siguiendo una matriz comparativa para el análisis del orden que siguen los eventos o secciones temporales dentro del discurso narrativo y el orden cronológico que esos mismos eventos o segmentos temporales tienen dentro de la historia. Esta misma anotación es identificable en la narrativa hipertextual de *Condiciones Extremas*, dentro de una matriz de tiempo y espacio que se desliga de los tiempos de la lectura del hipertexto y de los órdenes o espacios en que los eventos en él existen almacenados e independientes de dicha lectura que se materializan en tres diferentes formatos de representación de la narrativa, sólo el texto, sólo la historieta o ambos (fig. 2). Con estos tres formatos, el sujeto-lector tiene la oportunidad de organizar los eventos narrativos en por lo menos tres posibles temporalidades mayores. En cada una de estas temporalidades hay diferentes posibilidades de continuidad de la historia debido a la inclusión de enlaces hipertextuales que soportan la estructura del texto virtual y que no favorecen una trayectoria de lectura definida o particular sino una multiplicidad de contingencias que ofrecen tramas alternativas dentro de cada uno de los formatos.

[Cuide sus ojos](#)

[Cómo leer esta novela hipertextual](#)

[Derechos de autor](#)

Esperamos, muy sinceramente, que usted disfrute la lectura de *Condiciones Extremas*.
Fig. 3. Sección de “Ayuda”

Esta primera versión hipertextual también trata de influenciar y negociar las estrategias de lectura incluyendo una barra de navegación al principio de la propuesta página de inicio en la que aparece un enlace para “ayuda”, que contiene tres secciones (fig. 3). La sección “Cuide sus ojos” le indica al sujeto-lector sugerencias sobre cómo mantener la salud de sus ojos mientras lee este texto en la pantalla de la computadora. El apartado “Cómo leer esta novela hipertextual” hace referencia al proceso de lectura de esta hipernovela, proponiéndosele al sujeto-lector no sólo que hay diferentes posibilidades de hacerla, sino que si considera que ha visitado todos los capítulos, puede usar los enlaces para el “Argumento” y el “Mapa” en la barra de navegación para tener acceso a otras opciones. Esta sugerencia refuerza lo que se indicó antes sobre entender el “Argumento” y el “Mapa” como instrumentos de recuadro o ejes primarios para guiar la experiencia de lectura del lector-usuario. En tanto, los lectores siempre pueden comparar sus versiones de la narrativa con la “oficial” propuesta por el autor de la obra.

Además, se le indica al lector-usuario que ajuste la resolución de su monitor, que disponga de una hora para navegar y que lea completamente cada página o lexia antes de decidir el salto siguiente. Esta última indicación trata de imponer un orden de lectura lineal más al estilo de la página impresa a pesar de tratarse de un hipertexto que contiene enlaces que al ser activados por el lector-usuario lo llevan a otros espacios textuales y así sucesivamente creando una red potencialmente infinita de conexión de lexias, donde las secuencias narrativas no siempre son lineales. Esta última sugerencia al lector-usuario, la de leer cada segmento textual completamente antes de seguir con otros, contradice una de las premisas fundamentales de la estructura del hipertexto, la libertad de navegación sin estructura fija. Igualmente, la misma representa un conflicto entre conciliar la estructura y el proceso de lectura de un hipertexto literario. Este intento de control por parte del autor de la obra manifiesta su resistencia por otorgarle mayor libertad al lector-usuario. Es quizás por esta lucha conciliatoria que el autor de la novela se refiera a esta primera versión virtual como un “hipertexto primitivo” (Literatrónica, “Acerca de”). La tercera sección ofrece información sobre los derechos del autor. En la misma barra de navegación, el enlace para el “Argumento” ofrece un resumen de la trama de la novela incluyendo también vínculos hipertextuales que llevan de este espacio a otros y así sucesivamente (fig. 4). La sección de “Mapa”, también incluida en esta misma barra de navegación, presenta los tres periodos temporales en los

que se desarrolla la novela: 2090, 1998 y 2040, en este orden. Cada espacio temporal en este "Mapa" incluye una lista de enlaces que corresponden a oraciones descriptivas de diferentes eventos o acciones en la narrativa de la novela que puede utilizar el sujeto-lector y, a su vez, en cada una de estas lexias hay otros enlaces que llevan a otros espacios narrativos y así repetidamente (fig. 5). Esos enlaces también están conectados y corresponden en muchos casos a los incluidos en el apartado de "Argumento".



El espacio de narración de la historia es Santafé de Bogotá. El tiempo narrativo se divide en tres: 1998, 2050 y 2090. Sus personajes: [Índigo Cavallera](#); la doctora [Miranda Macedonia](#); el mutante [Equinoccio Deunamor](#); la raza humana y la raza mutante. La historia no tiene comienzo, como no tiene fin, así que podemos iniciar en el año 2040, cuando se conoció la existencia de la raza mutante.

Las industrias químicas de Santafé de Bogotá, en un total descuido de seguridad industrial, facilitaron [la ocurrencia de un accidente](#) que, junto con un elemento desconocido equivalente al eslabón perdido para el género humano, dieron origen a la raza mutante, genética y físicamente diferente a la humana. A pesar de la conmoción científica inicial, con rapidez se le absorbió en el sistema productivo gracias a su comprobada resistencia a ambientes adversos. Desde este año se constituyó en la principal fuerza laboral, encargada de [los oficios despreciados](#) y/o imposibles de ejercer por los seres humanos. Mérito y a la vez desprestigio, causantes de la marginación y desprecio de gran parte de la sociedad natural y legalmente constituida, es decir, la de los humanos.

Fig. 4. El "Argumento"

AÑO 2090

[Introducción](#)

[Miranda sale temprano](#)

[El lujoso auto de Índigo Cavallera se detuviera en el barrio de Miranda](#)

[Cuando él se bajó y trató de alcanzarla, ella empezó a gritar](#)

Fig. 5. El "Mapa"

La última sección en la barra de navegación en la página de inicio de este hipertexto es el “Correo” que sirve como un tipo de encuesta de mercadeo, en la que los autores les comunican a los lectores-usuarios que están experimentando con la estructura del hipertexto y les piden sugerencias con respecto a la apariencia del texto, su extensión en cada espacio textual, lo que les gustaría ver en una novela de este tipo, si la lectura es fluida, si leerían otra novela como ésta o cualquier otro tipo de comentario. En esta primera tentativa en la configuración y organización de los constituyentes de este hipertexto literario, es aparente la contradicción entre la estructura hipertextual, sus posibilidades exploratorias de navegación y la estrategia de lectura que se quiere imponer al lector-usuario. Se trata, esta contradicción, de un problema conciliatorio entre el nuevo medio que requiere un enfoque diferente de lectura y el proceso más rígido de la lectura del texto impreso sujeto a la fisicalidad de la página. Sin embargo, es este mismo problema el que obliga al lector-usuario a prestar mayor atención no sólo a la nueva estructura de esta novela, sino también a sus procesos de lectura.

Susana Pajares Tosca ha analizado las dos primeras versiones virtuales de esta hipernovela en sus artículos: “Condiciones extremas”, para la primera versión hipertextual de 1998, y “Condiciones extremas: Digital Science Fiction from Colombia”, para la versión del 2000. Su primer análisis de la novela es más una reseña en la cual la crítica describe la estructura de este hipertexto haciendo énfasis en el juego con el tiempo. La autora indica

que en esta hipernovela se da una superposición y enlace de las variadas épocas en ella representadas, lo que imposibilita una lectura simplemente lineal de la obra ya que "la secuencia temporal lógica es desplazada por otro tipo de asociaciones (temáticas, connotativas, evocadoras, etc.)" que desconciertan al sujeto-lector, pero a la vez, lo obligan a prestar mayor atención a su experiencia de lectura ("Condiciones extremas" 2-3).

En su reseña, Pajares Tosca trata de conciliar los elementos técnicamente no hipertextuales con las tendencias organizativas de un hipertexto. De esta manera, plantea, acertadamente que aunque en esta primera versión hipertextual de la novela se brinda un resumen de la trama, éste no "estropea" el proceso de su lectura porque no ofrece todas las claves de decodificación de los eventos en la novela. Este argumento, sin embargo, es útil para el lector como guía porque al haber tres periodos temporales en los cuales se mueven simultáneamente diferentes versiones de los tres personajes principales, "puede llegarse a perderse en el texto principal pues no se señala en qué año sucede cada espacio de texto" (Pajares Tosca "Condiciones extremas" 1). Esta afirmación de la autora concuerda con la aseveración anterior de que en esta novela, se desensibiliza al sujeto-lector con respecto a los límites temporales de la narrativa porque es difícil para éste encadenar cada espacio textual con un punto temporal concreto.

Al referirse al enlace de "Mapa", Pajares Tosca alude indirectamente a la cualidad de recuadro que este tiene para que el usuario, que si así lo

desea, pueda localizar en él temporalmente cada espacio narrativo. Como tal, este mapa puede usarse para linealizar la trama aunque ella no lo recomienda debido a que “el sentido de la novela está precisamente en los saltos y juegos con el tiempo que el [sujeto-]lector experimenta en carne propia cuando se pierde entre las lexias” (“Condiciones extremas” 2). Este movimiento de lexia en lexia en la construcción de la narrativa, al que alude la reseñista, requiere que el sujeto-lector trate de dar coherencia a la trama interpretando y re-interpretando las constantes relaciones sintagmático-semánticas en cada lexia visitada. Esta constante re-ubicación espacio-temporal puede resultar en confusión y frustración para el sujeto-lector debido a la aparente falta de coherencia y estructura narrativa que puede opacar el posible resultado interpretativo de su lectura. Es por esto, quizás, que para evitar esta posible confusión se insista en la sección "Cómo leer esta novela hipertextual" en que el lector-usuario lea primero completamente cada espacio textual antes de activar los enlaces contenidos en él. A esto no hace referencia Pajares Tosca.

condiciones
extremas
Hipernovela

Inicio
Acerca de
Argumento
Autores
Ayuda
Correo
Génesis
Mapa

"... en una noche tan breve que dos hombres hubieran podido darse la mano, estando uno en el martes y el otro en el miércoles." *Diccionario Jázaro, Milorad Pavic.*

condiciones
extremas

Esta es la versión de 1998. La versión de 2006, que usa inteligencia artificial, está disponible en el siguiente vínculo:

<http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=1&pagina=1&nuntius=&artifex=3>

[¿El inicio?](#)

[Personajes](#)



[Tiempos](#)



[Sólo historieta...](#)

Fig. 6. Página inicial



Fig. 7. Sólo historieta



El descubrimiento de una [raza mutante](#) desprendida del género humano no fue el único incidente que removió una de las historias de la segunda mitad del siglo XXI. [Un hecho más se produjo](#). De éste, sin embargo, pocos tuvieron noticia, y cada uno de los involucrados fue una pieza de un peliagudo rompecabezas, con todo lo que implica ser un segmento de la realidad: tener conocimiento de la propia forma y contenido, pero no conocer la encajancia ni el paisaje final. [Miranda Macedonia era consciente de ello](#).

Fig. 8. Introducción a la novela

Como continuación, un poco más avanzada, de la primera representación de *Condiciones Extremas*, esta segunda versión del 2000 resalta, a través de las diferentes posibilidades temporales que ofrecen los puntos iniciales de entrada a la narrativa, la estructura fluida del hipertexto literario y, con ella, la libertad potencial que tiene el lector-usuario para navegarlo. Esta segunda manifestación hipertextual; sin embargo, no contiene mayores cambios significativos con respecto a la narrativa en relación a la anterior, pero sí se hacen algunas modificaciones en la presentación arquitectónica general del hipertexto que la afectan. Mientras se mantiene la estructura de los dos marcos para la organización de los enlaces propuestos, el menú izquierdo se modificó para incluir la barra de navegación que en la primera versión se encontraba en el marco principal. Ahora, éste incluye los siguientes enlaces: "información sobre la novela", "el argumento", "los autores", "ayuda para el lector", "correo", "génesis" y "mapa". La página inicial todavía contiene la cita-epígrafe de Milorad Pavic., pero ahora incluye cuatro posibles inicios de lectura: "¿El inicio?", "Personajes", "Tiempos" y "Sólo historieta..." (fig. 6, 7 y 8). Así como los tres

primeros inicios en el hipertexto previo, estos posibles principios no representan un mapa jerárquico de la narrativa, o sea, sólo le indican al lector-usuario un anticipo de lo que va a explorar en la narrativa y no el orden en que la va a experimentar. Cada palabra o frase ("¿El inicio?", "Personajes", "Tiempos", "Historieta") sirve como punto de contacto inicial de la narrativa para el lector-usuario y como tales, representan solamente algunas de las múltiples trayectorias de navegación por el texto.



Fig. 9. Los personajes



Fig. 10. Los tiempos

En este hipertexto, el enlace de “¿El inicio?”, que presenta el sugerido principio narrativo de la novela, contiene los signos de interrogación cuya inclusión no se justifica en ninguna parte y tampoco aparece en la primera versión. Estos signos de interrogación parecen sugerir cierto titubeo en que se empiece el proceso de lectura activando este enlace, o quizás, simplemente indique como se le plantea al lector-usuario en el resumen argumental que la novela no tiene ni comienzo ni fin, pero que ese “¿inicio?” representa arbitrariamente el punto temporal por el cual el autor quiere que se empiece la experiencia de lectura. En este sentido, este enlace todavía representa cierta vacilación por parte del autor por abandonar su control de la obra. La sección de “Personajes” es nueva e incluye a Índigo, Miranda, Equinoccio y Urbano, este último un nuevo agregado (fig. 9). Para cada uno de estos sujetos se proporciona una fotografía y tres enlaces, exceptuando Urbano, para el que sólo se dan dos, que representan diferentes facetas en el desarrollo de cada personaje en diferentes puntos temporales. Estos enlaces llevan a diferentes espacios narrativos de la novela en los que se puede inferir características de estos individuos. Al igual que con la versión anterior, se insiste en la relevancia de la temporalidad no sólo a través de los años, sino en el desarrollo de los personajes que dentro de la narrativa co-existen en diferentes versiones de sí mismos dentro de una misma temporalidad (e.g., Miranda vieja y joven en el año 2090). El enlace de “Tiempos”, que no se incluyó en la primera versión virtual, ahora presenta

cuatro periodos temporales: 1998, 2040, 2065 y 2090 (fig. 10). De éstos, el año 2065 es una nueva adición. Cada año incluye una imagen que ilustra un evento significativo de ese periodo y tres enlaces que llevan a espacios narrativos específicos a ese punto temporal. Si se lee el orden de presentación de estos periodos linealmente, el mismo está presentado cronológicamente, empezando por 1998 y terminando en el año 2090. Como también se experimenta en el hipertexto anterior, este enlace de “Tiempos” es la única mención específica de puntos temporales concretos ya que dentro de los espacios textuales no la hay. Si se compara esta sección con la del “Mapa”, que es idéntica en organización y presentación a la que se incluyó en la primera versión hipertextual, se nota que el año 2065 no está incluido. Resulta difícil discernir si simplemente se trata de una falla organizativa o si, en efecto, es una omisión adrede. Pero si esto último es el caso, no parece tener ningún sentido más que como una contradicción narrativa equiparada al aparente error que aparece en la sección de “Argumento”, donde se mencionan los años 1998, 2050 y 2090 como los ejes temporales de la novela. Nótese que el año 2040 que aparece tanto en la sección de “Tiempos” como en la de “Mapa”, ahora ha sido reemplazado por el año 2050. Todas estas parecen contradicciones de consistencia en la organización de este hipertexto y elementos que influyen en el procesamiento del texto y la construcción de la trama para el sujeto-lector porque son detalles que afectan la coherencia de la narrativa, por lo menos a

nivel superficial; no obstante, si volvemos aquí a la idea de que esta hipernovela juega con el tiempo, entonces podríamos asumir que estas discrepancias tratan de enfatizar este juego temporal donde la especificidad de los puntos temporales no es relevante. A su vez, estas aparentes inconsistencias implican que esta hiperficción requiere de un lector-usuario que sea capaz de decodificar esta asociación y que la entienda en el marco general narrativo de la obra. Es probable que la misma represente el “otro tipo de asociaciones” que indicó Pajares Tosca, pero que no explica o desarrolla.

El enlace para el “Argumento” es idéntico en organización y contenido al incluido en la primera versión; sin embargo, la sección de “Ayuda” ahora incluye no sólo la petición de que el lector-usuario lea completamente cada espacio textual o lea antes de continuar con la siguiente, sino que, también, la insistencia a que preste atención a la estructura hipertextual de la obra y cómo ésta requiere un proceso de lectura diferente. En esta sección se le indica al lector-usuario que:

Una novela hipertextual se lee de forma un poco distinta a una novela tradicional. Cada despliegue en pantalla se puede considerar una escena, y desde allí se puede saltar a otras escenas. Los puntos de salto son las frases subrayadas. Elija la que más le llame la atención después de leer la escena completa. (Literatrónica, “Ayuda”, versión del 2000)

Se enfatiza con esta información la diferencia entre *Condiciones Extremas*, como novela virtual y las novelas tradicionales no virtuales. Se le pide al lector-usuario mayor conciencia sobre la estructura más flexible del hipertexto y la libertad que tiene de elegir los enlaces que “Más le llamen la atención”, aunque todavía se le pide que antes de ejercer esa libertad de lectura, lea “la escena completa”. Como sucede en el hipertexto anterior, con esta recomendación, el procesamiento de información textual, el acto de lectura, es condicionado al contradecirse la libertad asumida en la estructura del hipertexto mismo, demostrando todavía en esta segunda manifestación de la obra, la resistencia del autor por abandonar un poco su rol como tal. Por último, el enlace “Génesis” corresponde al de “La obra” en la versión anterior. Esta sección describe cómo surgió el proyecto de *Condiciones Extremas*.

En “Condiciones extremas: Digital Science Fiction from Colombia”, Pajares Tosca explora esta versión del 2000 ahondando más sobre su estructura hipertextual, específicamente sobre los efectos del juego temporal, y en las temáticas sociales que se exploran en su narrativa. La autora se refiere a la multiformidad de esta novela, siguiendo la definición de Janet Murray,¹³ debido a que como muchos otros hipertextos, explora múltiples versiones de una narrativa o inclusive de la Historia misma al proponer el viaje temporal acronológico entre el pasado, el presente y el futuro para ofrecer versiones alternativas de la realidad ficticia (270-71). Esta

acronología promovida por la estructura del hipertexto, como se ha caracterizado ya, promueve un medio donde los diferentes espacios textuales se conectan produciendo variadas trayectorias de lectura y de organización de sus lexias constituyentes. Durante las diferentes permutaciones temporales, los objetivos y motivaciones de los distintos personajes cambian y, de hecho, según afirma Pajares Tosca, “there are even times when two selves of the same character get together, something usually avoided by time-travel stories because it raises unsurmountable philosophical paradoxes” (“Digital Science Fiction” 272). La autora deriva esta afirmación del hecho de que hay momentos en la narrativa donde en un mismo punto espacio-temporal se encuentran, por lo menos, dos versiones de un mismo personaje, usualmente una vieja y una joven, como es el caso de Índigo joven y el viejo en el año 2090 y de Miranda vieja y la joven también en el mismo periodo, como se ha indicado anteriormente.

Para esta autora, los cambios motivacionales que experimentan los personajes representan literalmente “different worlds within the same person” (“Digital Science Fiction” 272). Esto se ve en la complicada trama en tanto que Índigo funda las Industrias Cavalera para poder quedar reunido con la aún no-nacida Dra. Macedonia, mientras que el viejo Índigo sólo se interesa por la raza mutante, su creación; y la Dra. Macedonia, cuyo objetivo es evitar la tragedia ecológica, inadvertidamente incita la creación de las Industrias Cavalera, que produce el incidente ecológico y la raza mutante, porque es la

única forma en que Índigo joven cree poder estar de nuevo con Miranda. El mutante Equinoccio Deunamor, al ayudar al joven Índigo, queda atrapado en el pasado. Como con cualquier máquina del tiempo, los personajes tienen la oportunidad de volver al pasado innumerables veces y cambiar los eventos sucedidos también en múltiples ocasiones. Todo esto crea la posibilidad de una infinidad de trayectorias narrativas y finales textuales debido al carácter cíclico temporal. La propuesta de Pajares Tosca sobre la existencia de diferentes mundos dentro de cada personaje en la narrativa tiene eco en el planteamiento inicialmente establecido en este capítulo que ligaba el desarrollo psicológico de los personajes con la temporalidad narrativa. Éste argumenta que los años como puntos temporales concretos en la narrativa no establecen un tiempo común y neutral para los protagonistas en la obra (Índigo, Equinoccio, Miranda) y las diversas versiones de ellos mismos, sino que representan diferentes significados para cada uno, cuya experiencia se establece en la disolución de estos límites temporales que marcan el espacio narrativo del mundo ficticio de la hipernovela. Cada motivación representa una temporalidad diferente y todas ellas se cruzan para formar la trama. El sujeto-lector al seguir los distintos enlaces se ve incluido en esta red de temporalidades que debe de diferenciar de alguna manera para saber y entender lo que sucede y entender cómo están conectados todos los eventos y personajes que encuentra en sus recorridos.¹⁴

En la estructura de esta segunda versión hipertextual, su autor ofrece un resumen de la trama en un apartado cuyo propósito es, de nuevo, el de orientar al sujeto-lector. Este resumen es idéntico al que apareció en la primera versión virtual. Después de esta orientación, el sujeto-lector lee sobre los sucesos del año 2090 cuando la máquina del tiempo ya ha sido construida. En el movimiento temporal de este hipertexto, especialmente con el seguimiento de los personajes a través de los diferentes tiempos, el sujeto-lector se inscribe en un papel doble que alterna entre ser “testigo inocente de los eventos o cómplice silencioso”, como lo sugiere Pajares Tosca (“Digital Science Fiction” 274). La experiencia de lectura está en directa relación con la estructura hipertextual. El sujeto-lector ensambla los fragmentos narrativos siendo consciente de que el presente, el pasado y el futuro están conectados de múltiples maneras, no siempre con fronteras específicas entre uno y los otros, y experimentando que las conexiones no son generalmente lineales. En el ensamblaje de cualquier trayectoria de lectura que elija, el sujeto-lector se ve obligado a construir su propia narrativa lineal en su mente con el movimiento de lexia a lexia.

En este hipertexto, como en el anterior, sólo el tiempo del acto de lectura es lineal puesto que la realidad temporal narrativa es múltiple debido a la posibilidad del viaje a través del tiempo al pasado, presente o futuro y a la convergencia de éstos en un mismo punto temporal y a través de la coexistencia de varias versiones de los personajes. Los enlaces son oraciones

con “associative weight” (término de Pajares Tosca), que pueden llevar al lector a tiempos diferentes dándole a éste mayor información sobre una persona, un evento, un espacio o la posibilidad de adentrarse más profundamente en los pensamientos de algún personaje (Pajares Tosca “Digital Science Fiction” 274). Lo nuevo de esta versión en términos de la configuración de una nueva experiencia de lectura no es que cada sujeto-lector deba, teóricamente, de construir su narrativa a través de la fragmentación o el enlace de diferentes lexias, ni que los sujetos-lectores sean a la vez productores y productos de su narrativa porque se desdoblán en enunciación y enunciados al tener que construir su narrativa asumiendo un rol, ser testigo inocente de los eventos o cómplice silencioso de los mismos, como lo sugiere Pajares Tosca, sino que ahora se le ofrece al lector-usuario la posibilidad de múltiples puntos de entrada a la narrativa, agrupados por tiempo, espacio y/o personajes. Ninguno de estos puntos iniciales se privilegia sobre los otros por lo que ninguna lectura o marco interpretativo se ofrece como predominante. Los mismos sólo funcionan como puntos de contacto iniciales dentro de las múltiples posibilidades de iniciar una lectura de la novela enfatizando la característica polisecuencial del hipertexto. Lo que éstos representan en términos de procesos de lectura es que, como con los tres formatos en la primera versión, los lectores-usuarios deben desde el inicio tomar decisiones sobre la(s) trayectoria(s) que desean navegar probablemente persiguiendo sus intereses. En este sentido, el

lector-usuario “is exposed to multiples narratives in its surrounding world” y se convierte en “the nexus of varied, continual, floating discourses, yet it is not controlled by any one paradigmatic discourse” (Lambert 148). Las diferentes posibilidades temporales que ofrecen estos puntos de entrada a la narrativa producen un continuo movimiento temporal que no sólo cumple con el objetivo de hacer al lector-usuario consciente de los múltiples enlaces entre los diferentes tiempos, sino que también resalta la estructura fluida del hipertexto y la libertad de exploración que éste brinda. Además, estos cuatro puntos de partida de lectura representan voces alternativas o perspectivas diferentes en la narrativa de *Condiciones Extremas*. Técnicamente, cada uno de estos inicios ilustra un cambio en la perspectiva de la narrativa que se ha separado y hecho discreto en el espacio virtual de este hipertexto para mejorar la interfase con el lector-usuario.¹⁵

Continuando con estas mejoras en la interfase de *Condiciones Extremas* para facilitar su lectura como hipertexto, su versión del 2005 se diferencia de las anteriores porque usa el motor de inteligencia artificial: Literatrónica, con el cual se transforma la experiencia de lectura para el lector-usuario.¹⁶ Literatrónica significa “letra que no puede ser sin el medio digital (electrónico)”, como tal no puede ser reproducida en un medio impreso, excepto como una temporalidad única, o sea, como “una ruta de lectura en un momento dado”, o como una temporalidad dentro de las muchas posibles. Este sistema de narrativa digital adaptable intenta

optimizar el proceso de lectura a través de la creación dinámica de tres enlaces en cada pantalla, en oposición a los enlaces estáticos de los otros hipertextos, dependiendo de las escogencias hechas por el lector-usuario del hipertexto. Como sucede con las versiones precedentes, los enlaces y sus conexiones han sido seleccionados previamente por el autor de la obra, pero en esta versión, éste ha asignado a estos vínculos una distancia numérica que indica la conectividad narrativa entre las lexias. El sistema utiliza esta distancia por medio de un algoritmo para seleccionar para el sujeto-lector la distancia más corta entre dos espacios narrativos, por ende, seleccionando la mejor continuidad narrativa para la lexia que lee. Esto es lo que da dinamismo a los enlaces. Esta adaptabilidad del sistema, ofreciendo rutas de lectura pre-establecidas por el autor y el sistema, es lo innovador de este hipertexto para el proceso de lectura. Sin embargo, es, a su vez, esta adaptabilidad narrativa la que hace a este hipertexto más similar al texto impreso que las versiones anteriores: al establecer un eje primario de lectura, promueve una jerarquía narrativa por medio del uso de la distancia numérica con la que se seleccionan los vínculos narrativos y el porcentaje de continuidad narrativa que se le indica al sujeto-lector. Con estos porcentajes se privilegia un orden definido de lectura (el vínculo de mayor porcentaje) sobre los otros posibles (los vínculos de menor continuidad) que existen paralelos a éste. Además, si uno de los principios del hipertexto es que el sujeto-lector al activar los enlaces no tiene forma de saber completamente

dónde irá la narrativa, o dónde lo llevarán los enlaces o cuánto tiempo le llevará leer el texto, esto no sucede en esta versión. Con la inclusión de una escala de material narrativo leído, la eliminación de enlaces dentro del espacio textual y la indicación en los vínculos narrativos de la “mejor” lexia para continuar así como un mini resumen de ésta, el lector-usuario sabe hacia dónde va y cuándo terminará su consumo de la narrativa.

En cuanto a los tres vínculos, el sujeto-lector se verá tentado a escoger el que contiene mayor continuidad narrativa, el mayor porcentaje, pues es la ruta más lógica de acuerdo a sus experiencias de lectura con textos no virtuales. Por otro lado, aunque el sujeto-lector intente buscar mayor apertura al texto y escoja el vínculo de menor continuidad narrativa, aún así, sus posibles selecciones ya han sido reducidas a sólo tres enlaces. Los vínculos dados forman un mapa establecido por el autor de la obra en conjunción con su co-autor, el sistema artificial, y no representan necesariamente el que el sujeto-lector puede establecer si no estuvieran estos enlaces pre-establecidos. Este mapa se puede considerar como el “guión” cuidadosamente establecido por el autor-sistema para asegurarse que el sujeto-lector llegue desde un principio definido a un final, también, definido siguiendo los parámetros que el autor-sistema ha diseñado para este fin. Con este sistema adaptable, Gutiérrez intenta resolver una de las críticas que se le ha asignado al hipertexto, la desorientación del sujeto-lector al tener múltiples posibilidades de navegación para escoger y no saber hacia

dónde va o hacia dónde lo llevará la activación de un enlace cualquiera. Pero, al realizar esto, Gutiérrez acerca a esta versión hipertextual más a la estructura impresa porque no sólo son los vínculos el esquema narrativo presentado al sujeto-lector por el autor-sistema, sino que su conexión ha sido establecida por el mismo autor-sistema también ofreciendo un principio y un final definidos. El porcentaje de continuidad narrativa entre las lexias no ha sido determinado por el sujeto-lector. Lo único que éste puede hacer es escoger el porcentaje que le parezca, que probablemente será el más alto, y avanzar la construcción de la narrativa en una única dirección, hacia adelante.

La página de inicio de acceso a Literatrónica le pide al lector-usuario que se registre primero para poder utilizar todas las posibilidades que ofrece el sistema adaptable y empezar el proceso de lectura de *Condiciones Extremas*. Este primer requerimiento para el lector-usuario establece su identidad dentro del sistema y dentro de las posibilidades de construcción de la trama de la novela. Si el lector-usuario no quiere registrarse, tendrá un acceso limitado a la funcionalidad del sistema narrativo. Para resolver esta limitación, se le ofrece la oportunidad de realizar el proceso de lectura usando un nombre de usuario y una contraseña genéricos, “invitado/clave”. Si el lector-usuario decide optar por esta última opción, se le advierte que el hacerlo podría dar como resultado “rutas extrañas de lectura” debido a que múltiples lectores-usuarios pueden estar utilizando el mismo nombre de

usuario y contraseña genéricos simultáneamente (Literatrónica, “Inicio”). Esto es relevante para el proceso de lectura de *Condiciones Extremas* puesto que no sólo es posible ver en la narrativa de esta hipernovela la posibilidad de tener varias versiones de los personajes en un mismo punto temporal, sino que el mismo proceso se puede replicar en el “real time” de lectura al existir la oportunidad de que varios lectores-usuarios ocupen la misma temporalidad al usar el nombre de usuario y contraseña genéricos. La escisión del sujeto no sólo en la narrativa, pero también en el acto de lectura mismo se presenta como algo probable en este hipertexto.¹⁷

La estructura organizativa de esta página inicial está dada de la siguiente manera. Al principio de la página se dan cuatro etiquetas de navegación: “Inicio”, “Libros”, “Mi Perfil” (ésta sólo cuando el usuario se ha registrado), “Foros” y “Acerca de...” La etiqueta de “Inicio” le indica al lector-usuario qué es Literatrónica, diciéndole que se trata de “una entidad artificialmente inteligente”, “un ser autónomo” que crea una narrativa específica para cada lector. De esta manera, se presentan al autor y al sistema como entidades independientes aunque de su interacción depende la selección y articulación de los enlaces narrativos. Dos enlaces se incluyen en este sistema. Uno le permiten al lector-usuario ir al índice de las obras hipertextuales (la etiqueta de “Libros”), donde puede encontrar una breve explicación del contenido temático y trama de la obra y tres enlaces correspondientes a un mapa, una sección sobre “Acerca de...” y el enlace a

la obra misma. El “Mapa” enlista lo que en una narrativa escrita, más o menos, vendría a ser un índice de episodios narrativos. En esta versión, a estos episodios narrativos se les categoriza como “décadas”, con el propósito de enfatizar la organización de la ficción basada en el tiempo. “Acerca de...” indica, en el caso de las novelas de Juan B. Gutiérrez *Condiciones Extremas* y *El primer vuelo de los Hermanos Wright* (ambas disponibles tanto en inglés como en español), los procesos de re-escritura que ha sufrido la narrativa original, sus escritores y los programadores del sistema, y se enlistan enlaces a las versiones anteriores. El segundo enlace incluido en la etiqueta de “Inicio” es un “Video-chat”, en el cual el “guía del sitio” está disponible para hablar con el lector-usuario. Este guía es el autor mismo de Literatrónica: Juan. B. Gutiérrez. Este video-chat permite hacer preguntas sobre el sistema y las obras en él; sin embargo, no se trata de un video-chat en “real time”. Esto quiere decir que el lector-usuario no está hablando en el momento preciso con Juan B. Gutiérrez, puesto que las respuestas a las posibles preguntas que se formulen son muy limitadas y sugieren que han sido pre-establecidas. La misma imagen de video que aparece del autor es pre-grabada, lo que se puede observar en los movimientos repetitivos de la imagen, se trata de una imagen simulada del mismo (fig. 11). Para el lector-usuario, este video-chat no es significativo en el proceso de lectura puesto que no añade ningún material o información relevante al mismo. Además, es muy probable que después de algunos intentos para interactuar con el autor,

el lector-usuario se dé cuenta de que se trata de un simulacro del mismo y abandone completamente la incursión puesto que, como elemento externo a la narrativa, no le ayuda en nada a entenderla. Caso diferente fuese, si se tratase del autor mismo conversando con el lector-usuario en tiempo real, lo que propiciaría un posible espacio para comentar y aclarar aspectos de la narrativa de la obra.

[Inicio](#) [Libros](#) [Foros](#) [Acerca de...](#)

Una charla con el autor (JOSE*)

Respuesta del autor:
HOLA. SOY EL AUTOR. CUÁL ES SU NOMBRE?

Su diálogo:



Si usted no es quien yo creo que es, o si desea iniciar una nueva sesión, pulse el siguiente botón:

* Junto a Otros Sistemas Eliza.

Fig. 11. "Video-chat". Video imagen del autor de *Condiciones Extremas*.

La etiqueta de "Inicio" también incluye una sección titulada "Lectura Sugerida", que recomienda la lectura de una de las obras en el sistema. Esta sugerencia cambia constantemente ya sea al refrescar o cada vez que se accede a la página. Hay además una sección de "Introducción", donde se

incluyen enlaces a una explicación sobre lo que es la narrativa digital adaptativa enfatizándose en ésta la capacidad del sistema de interactuar con el lector-usuario, a lo que la lectura hace por la mente, a los tipos de libros incluidos en Literatrónica, cómo usar el mapa de lectura, una cronología que explica la evolución del sistema, enlaces a sitios sobre narrativa digital y un mensaje ecológico en el que se menciona que Literatrónica fomenta la lectura en línea eliminando la utilización del papel. El último apartado (esto depende de cómo se mire y procese la información en esta página) corresponde a indicar la “Última Página Visitada” por el lector-usuario. La etiqueta de libros proporciona la misma información que se mencionó arriba cuando el lector activa el enlace del “Índice de libros”. La etiqueta para los “Foros” le permite al lector-usuario expresar su opinión sobre el sistema, hacer preguntas específicas sobre su funcionamiento o sobre las obras incluidas en él. Finalmente, la etiqueta sobre “Acerca de...” permite saber la historia de Literatrónica y cómo ésta surgió (fig. 12).



Buscar

Usuario:

(Salir)

English

Inicio

Libros

Mi Perfil

Foros

Acerca de...

¿Qué es este sitio?

Usted está interactuando con un ser autónomo. Literatrónica es una entidad artificialmente inteligente que diseña un libro de ficción específico para cada lector basado en la interacción que éste haya tenido con el sistema.

► [Ir al índice de libros](#)

► [Video-chat: El guía del sitio está disponible para conversar](#)

Introducción

- [¿Qué es narrativa digital adaptativa?](#)
- [Lo que la lectura hace por la mente](#)
- [¿Qué tipos de libros hay en Literatrónica?](#)
- [¿Cómo usar el mapa de lectura?](#)
- [Cronología \(actualizado 24/Mar/2007\)](#)
- [Enlaces](#)
- [Responsabilidad de Carbono](#)

Lectura Sugerida

Libro: [Condiciones Extremas](#)

1%
Leído

[Mapa](#) | [Acerca de...](#)



Por Juan B. Gutiérrez.
«*Condiciones Extremas* es una hiperficción que inaugura el género en español, siguiendo una larga tradición de ciencia

ficción pesimista. La novela integra texto e imágenes en un hipertexto cuyo principio de organización es el tiempo. Tiene una marcada dimensión social, con temas como poder y tecnología, racismo y polución...

Los viajes en el tiempo son espinosos, así como los intentos de cambiar el curso de la historia. Pero Gutiérrez no es determinista. Él ofrece un arreglo circular de eventos que enfatizan la normalmente casual conexión entre los momentos».

Condiciones Extremas: Digital Science Fiction from Colombia, por Susana Pajares Tosca en *Latin American Literature and the Mass Media*. Castillo, Paz-Soldan eds. Garland Publishing, New York, 2001. [Más...](#)

Última Página Visitada

Libro: [Condiciones Extremas](#)

1%
Leído

[Mapa](#) | [Acerca de...](#)

[Décima Década](#): El descubrimiento de una anomalía desprendida del género humano no fue el único incidente que removió la historia de la segunda mitad del siglo. Un hecho más se produjo; de éste, sin embargo, pocos tuvieron noticia... [Más...](#)

Fig. 12. Página inicial de Literatrónica.



Libro: **Condiciones Extremas**

1% Leído Mapa | [Acerca de...](#)

Página: **Décima Década**

*«En una noche tan breve
que dos hombres hubieran podido darse la mano,
estando uno en el martes y el otro en el miércoles».*
Diccionario Jázaro, por Milorad Pavić



El descubrimiento de una anomalía desprendida del género humano no fue el único incidente que removi6 la historia de la segunda mitad del siglo. Un hecho más se produjo; de éste, sin embargo, pocos tuvieron noticia. Cada uno de los involucrados fue una pieza de un inextricable rompecabezas, con todo lo que implica ser un segmento de la realidad: conocimiento de la propia forma y contenido, pero ignorancia sobre el acoplamiento y el paisaje final. Miranda Macedonia era consciente de ello.

A pesar de que ella debía llegar a su trabajo ese día a la hora acostumbrada, había salido con dos horas de anticipación. Se encaminó hacia el centro de la ciudad desde su casa en las afueras, en el sector occidental, pero tan pronto inició el viaje decidió desviar el rumbo para entrar por el norte. Las nubes marrones, menos espesas que de costumbre, le dieron la esperanza que la luz mortecina de ese día soleado le mejorara el ánimo. Cuando viajaba en línea recta desde su casa en el Desierto del Trigo tenía permanentemente sobre ella una nube marrón. Entonces, los potentes faros de su automóvil se activaban, aunque no era necesario porque el piloto automático no necesitaba luz para conducir, sino como una atención al pasajero. Pero debajo de ella no veía el suelo, ni encima el cielo. Sólo una mancha marrón herida por los haces de luz en rotación.

La ciudad presentaba un aspecto sucio. El término había evolucionado para conjugar en una sola palabra su carácter urbano y de porquería: *Suidad*. En el terreno y en la cúpula de los edificios, cientos de metros sobre él, la contaminación gaseosa era la misma; pero más cerca del suelo las partículas se pegaban a la superficie exterior de los edificios como a una costra marrón de constante crecimiento.

Vínculos Adaptativos (Mayor porcentaje indica mayor continuidad narrativa)

90% [Décima Década](#)

Miranda detuvo su automóvil cerca a una estación de servicio. Tenía aún combustible para cientos de kilómetros, pero le interesaba ganar tiempo antes de llegar al Centro de Investigaciones...

85% [Finales de la Novena Década](#)

Laboratorio Central. Miranda a sus 22 años entra por primera vez al templo más admirado del Centro de Investigaciones. Afuera dicen que allí Índigo inventa algo para revertir el proceso de mierdificación del planeta, pero en aquel sitio...

85% [Octava Década](#)

Los niños avatares salieron en tropel de la escuela. La vida era simple para ellos. Libre. Todas las tardes prometían una aventura en los domos que estaban construyendo los avatares adultos...

Fig. 13. Página inicial de *Condiciones Extremas*.

Cuando se accede a la página inicial (fig. 13), el sistema siempre empieza el proceso de lectura de esta novela en la “Décima Década”. Ésta

es el único punto de entrada a la narrativa de la novela. Este periodo corresponde al año 2090 como espacio de partida de los viajes temporales de la narrativa. También se inicia con el epígrafe del *Diccionario Jázaro*, que como se indicó no sólo advierte sobre el juego temporal en la narrativa, sino también a que *Condiciones Extremas* es una novela con múltiples permutaciones. El sujeto-lector no tiene la posibilidad de saber que se trata del año 2090 ya que no existe en esta versión una sección de resumen argumental que se lo indique, ni tampoco se menciona en el espacio textual de esta década. Por consiguiente, el sujeto-lector no puede ubicarse ni situar los eventos de la narrativa en ningún punto temporal específico más que en el continuo de diez años sin especificidad que sugiere la década. A diferencia de las versiones anteriores, los puntos temporales concretos han sido substituidos por estos bloques de diez años. Esto hace más evidente la disolución de las fronteras temporales en la narrativa. Cada “Década” contiene mayor información textual que los espacios textuales o páginas en las otras dos versiones dándosele mayor información al lector y haciendo el viaje de lectura un poco menos segmentado. De hecho, cada “Década” está constituida por varios de los espacios narrativos más pequeños que aparecen en los hipertextos anteriores. Además, hay múltiples enlaces o páginas con el mismo nombre (e.g., hay más de diez “Décimas Décadas”). El sujeto-lector puede diferenciar esta repetición de nombres porque cada década está acompañada, a modo de prolepsis narrativa, de las primeras

dos líneas con las que inicia la siguiente lexía sugerida. Los enlaces de “Mapa” y “Acerca de...” vuelven a aparecer, así como una línea de progreso de lectura en la que se detalla el porcentaje narrativo leído. Esta escala de porcentaje de material narrativo leído es una de las maneras como el autor de la obra y el sistema adaptable le otorgan linealidad a la experiencia de lectura puesto que le indica al sujeto-lector cuánto ha leído y cuán cerca está de lograr llegar a un “final”. En esta versión no se incluye un resumen de la trama por el autor textual como sucede en los hipertextos previos. Propuse que en estas versiones anteriores se daba este argumento como: a) eje primario que guiar al sujeto-lector proporcionándole una interpretación “oficial” del autor sobre la trama de la obra en caso de que éste estuviera completamente desorientado en sus trayectorias, o b) como dispositivo de control para evitar que cualquier interpretación de la narrativa que pudiera derivar el sujeto-lector fuera posible. Además, en esta tercera versión, el argumento no hace falta porque el eje primario de lectura está establecido por el autor-sistema por medio de los vínculos narrativos, los que evitan la dispersión completa del sujeto-lector.

Vínculos Adaptativos (Mayor porcentaje indica mayor continuidad narrativa)

90% [Décima Década](#)

Miranda detuvo su automóvil cerca a una estación de servicio. Tenía aún combustible para cientos de kilómetros, pero le interesaba ganar tiempo antes de llegar al Centro de Investigaciones...

85% [Finales de la Novena Década](#)

Laboratorio Central. Miranda a sus 22 años entra por primera vez al templo más admirado del Centro de Investigaciones. Afuera dicen que allí Índigo inventa algo para revertir el proceso de mierdificación del planeta, pero en aquel sitio...

85% [Octava Década](#)

Los niños avatares salieron en tropel de la escuela. La vida era simple para ellos. Libre. Todas las tardes prometían una aventura en los domos que estaban construyendo los avatares adultos...

Fig. 14. Vínculos adaptables que indican la continuidad narrativa después de cada página/década.

La continuidad narrativa que proporciona Literatrónica, se observa en los “vínculos adaptables” al final de cada página o década de lectura (fig. 13 y 14). Estos vínculos reemplazan a los enlaces insertados en los espacios textuales en las versiones anteriores. Esto condiciona y diferencia el proceso de lectura con respecto a estas versiones porque en ellas el lector-usuario podía activar los enlaces insertados en el texto en cualquier momento de su lectura y dirigirse a otros espacios narrativos y de éstos a otros y así sucesivamente, sin tener que regresar al espacio inicial, a menos de que algún enlace lo regresara a éste. El lector-usuario tenía esta libertad de navegación, aunque se le sugería como parte de los consejos de lectura, que leyera completamente todo el espacio textual antes de activar los diferentes enlaces dados. En esta versión, la libertad de navegación del lector-usuario se ve limitada estructuralmente porque es sólo al final del espacio narrativo dado que el autor-Literatrónica le ofrece a este lector-usuario vínculos para seguir. Si en las versiones anteriores era más difícil controlar que el lector-usuario no activara los enlaces en el texto antes de terminar el episodio narrativo que le ocupaba, con esta versión al eliminar estructuralmente los enlaces insertados en el texto y sólo proponer enlaces al final del segmento textual, este control queda ejercido porque, en principio, fuerza al lector-usuario a leer completamente el segmento antes de acceder a los vínculos adaptables.

Como en la primera versión hipertextual, el punto de entrada, o sea, la primera selección, siempre es otorgada. Los vínculos tampoco siempre van al principio de una “Década”; pueden dirigir al sujeto-lector a finales de una de éstas como se puede ver en la fig. 13. Siempre, sin embargo, se trata de enlaces que mantienen la coherencia de la trama para el sujeto-lector, en contraste con los enlaces de los primeros hipertextos. Por ejemplo, en estos dos primeros hipertextos, que comparten la misma organización para los segmentos textuales, si un lector-usuario decide seguir siempre el primer enlace que se ofrece dentro de los espacios textuales, obtendrá una trama que no es totalmente coherente. Empezará, en la primera página dada, con la introducción de la existencia de una raza mutante en el siglo XXI y del conocimiento de ésta por parte de Miranda Macedonia. De ahí, activando el primer enlace dado, irá a una digresión donde se describe el primer encuentro de Miranda niña con un niño mutante. Luego, el sujeto-lector pasará a un episodio donde se introduce a Equinoccio. El sujeto-lector no sabe quién es este personaje en este punto aunque por la descripción narrativa sabe que no es exactamente humano. Otro primer enlace, lleva al sujeto-lector a observar a este mutante en la “ciudad”, mirándose en una holo-cámara.¹⁸ Otra lexia, presenta a Equinoccio huyendo de un perseguidor a la vez que se dirige a una reunión con Urbano, de quién no se menciona nada por lo que el sujeto-lector no puede conectarlo a los espacios narrativos anteriores de ninguna forma aunque, por el contenido del material narrativo

en este segmento, es evidente que no es la primera vez que se menciona a este personaje. Otro primer enlace, dirige al sujeto-lector a la continuación del esfuerzo del mutante por llegar a la reunión con Urbano. La activación del primer enlace dentro de esta lexia, establece la diferencia entre los mutantes y los humanos, y de esta descripción, se pasa a otro segmento textual donde en un servicio de mantenimiento de la “ciudad”, Miranda se encuentra con un mutante. Como resultado de este encuentro, el primer enlace en este nodo textual, devuelve al sujeto-lector a la primera lexia que leyó. Como se puede observar en este ejemplo, la coherencia narrativa no siempre existe entre las lexias, lo que no es una estrategia totalmente extraña de estos hipertextos, sino que se ajusta, por el contrario, a su estructura. Los nodos o lexias en los hipertextos deben de ser más “abiertos” narrativamente para acomodar la posibilidad de más de una secuencia u orden de activación o lectura establecido por el sujeto-lector, de ahí que en la conexión de estos nodos parezca haber mayores “vacíos” (“gaps”) de información o material narrativo para este sujeto-lector. El efecto de esta configuración es que los textos se vuelven muy laberínticos en su(s) lectura(s) por la misma multiplicidad navegadora. Para resolver este problema, Literatrónica es capaz de presentarle al lector-usuario la “mejor articulación posible” de la trama para que el lector tenga la oportunidad de explorar todo el espacio literario de la obra, sin crear complejidades de lectura laberínticas de navegación que disuadan de este fin.

En Literatrónica, los tres enlaces que siempre se presentan al final de cada espacio textual para guiar la lectura representan individualmente tres rutas de navegación que llevan a tres finales de la novela diferentes. En esta última versión hipertextual la trama se mantiene, en términos generales, idéntica a las representaciones previas. El narrador omnisciente todavía presenta la voz que cuenta los eventos. Igualmente, los personajes permanecen los mismos con la excepción de Equinoccio Deunamor, quien en esta permutación de la novela ha cambiado de nombre a Rashid Bagda, profesor de química, pero todavía presentado como el mentor del joven Índigo e instrumento de manipulación del Índigo viejo. Otro cambio está relacionado a la raza mutante que deja de denominarse de esa manera para pasar a referirse a ella como “avatares”. Un avatar, en las comunidades de usuarios de la Internet, alude a una representación pictórica (un icono) del usuario que generalmente se asocia a la personalidad afiliada a un nombre de usuario. Este no es el caso en esta versión de *Condiciones Extremas*, en la cual el término parece referirse a la filosofía hindú en la que un avatar representa una encarnación de un ser superior, usualmente un dios. En sánscrito esta palabra connota a un “deliberate descent into lower realms of existence for special purposes” (*Wikipedia*). Esta connotación tiene más sentido en el contexto de la novela porque los avatares son los descendientes de los seres humanos producidos deliberadamente por Índigo Cavallera a través de un incidente químico en sus industrias y relegados

social y económicamente a un estatus menor que los humanos. Igual que en las versiones anteriores, el propósito de Índigo Cavallera es propiciar la continuidad del carácter cíclico de los eventos narrativos. La temporalidad narrativa está sujeta a esta característica cíclica de eventos que se concretiza en el movimiento de lexia a lexia o década a década, que incita al lector-usuario con cada selección de vínculo narrativo. La especificidad de esta temporalidad se disuelve en estas trayectorias de lectura porque las décadas mismas no especifican puntos temporales concretos para el sujeto-lector en la(s) secuencia(s) de los eventos.

Sólo cuando el sujeto-lector ha iniciado su lectura del primer segmento textual podrá entender, si hace la asociación, que las décadas se refieren a la segmentación del siglo XXI que enmarca la temporalidad de la novela. No hay nada en este hipertexto que facilite esta conexión semántica ya que la única indicación al siglo está en el primer espacio textual en el que se refiere a una “anomalía”—la raza mutante—que fue removida de la historia de la segunda mitad del siglo. No hay indicación a cuál siglo se alude, enfatizándose la no especificidad temporal, como ya se ha indicado. Si el lector-usuario no ha visitado las versiones anteriores no sabrá como interpretar la segmentación temporal en décadas porque a pesar de que ésta es una novela cuyo principio organizador es el tiempo, no hay referencias específicas a puntos temporales específicos en su narrativa. En este sentido, las ideas de Pajares Tosca sobre el tiempo en las otras versiones

hipertextuales hallan eco en ésta, porque la secuencia temporal es vaciada de significación para ser reemplazada por otras “asociaciones” (temáticas, connotativas, evocadoras, etc.), no necesariamente temporales, que afectan las experiencias de lectura porque el sujeto-lector puede perder su ubicación en la narrativa. Esto se comprueba al activar los enlaces al final de cada página. Por ejemplo, si el lector-usuario decide seguir siempre el vínculo de mayor continuidad narrativa encontrará que los eventos de la trama oscilan entre la décima y la primera década alternadamente, con una única desviación temporal a la quinta, en la que sucede el incidente que produce la raza de mutantes.

En esta secuencia temporal se describen los eventos que relacionan a Miranda vieja y joven, a Índigo joven y viejo, y a Rashid, que se describieron en el argumento de la novela anteriormente. Cuando el lector-usuario ha leído el 77% de la novela siguiendo el vínculo de mayor continuidad narrativa, la secuencia temporal cambia a la oscilación entre la décima y la octava décadas, que mezclan la narración de la historia presente (desde el futuro) y pasada de Rashid. Esta secuencia inicia con el mismo segmento textual que se da como el único punto de inicio de la narrativa de la novela, el que describe el descubrimiento de la raza mutante y de su omisión histórica. De ahí, sin conexión narrativa alguna, se pasa a una analepsia que narra cuando Índigo viejo conoce a Miranda niña. Luego se pasa a una prolepsis, una lexia que presenta a Miranda ya adulta caminando con Índigo por un

laboratorio a punto de iniciar el primer salto temporal con el que se envía a Rashid al pasado, o primera década que en sí misma corresponde a una analepsia porque en la secuencia temporal anterior, el sujeto-lector ya se enteró de este evento. Se pasa posteriormente a un segmento que describe la conversación de Índigo con Rashid en la cual se anuncia un suceso pasado, pero todavía no conocido por el sujeto-lector, que se presentará en los próximos vínculos, sobre la muerte de Urbano y el papel de Rashid en ésta para terminar la novela con una lexia en la que se narra el encarcelamiento de Rashid por la muerte de Urbano que, de nuevo, es una analepsia porque el sujeto-lector ya sabe que para salvarse de la sentencia de muerte por esta acusación, Rashid acepta la propuesta de Índigo viejo de ser el primer crononauta. Estas variaciones de analepsia y prolepsis en la lectura proporcionada por el seguimiento lineal de este vínculo no sólo desaparecen los límites entre los diferentes puntos temporales de la narrativa, sino que también requiere mayores demandas para la memoria del sujeto-lector en la interpretación de esta narrativa digital y le otorga la característica cíclica causal a la novela.

El juego temporal y sus implicaciones cognitivas para el sujeto-lector también se manifiestan en las imágenes que aparecen en todas las versiones hipertextuales de esta obra. Así como en la poesía concreta y en la holopoesía existe la conjunción de lo visual-lingüístico, en las diferentes versiones de *Condiciones Extremas* también prevalece el lenguaje de la

visualización. Las imágenes incluidas dentro de los textos en las diferentes versiones se asemejan a los libros de historietas, otra conexión con la literatura popular, y como tal, estas imágenes forman parte de la narrativa enfatizando la interdependencia de lo verbal con lo visual y de su efecto perceptivo. Estas imágenes dispersan temporalmente la percepción de los eventos representados en los espacios textuales de los cuales también participan. Éstas no sólo configuran una narrativa paralela que complementa la verbal, sino que marcan transiciones narrativas en la hipernovela al yuxtaponer elementos visuales temporalmente discretos. A la misma vez, estas imágenes también sirven como un intento para dislocar cualquier linealidad narrativa que el sujeto-lector intente crear en la secuencia de los diferentes espacios textuales que escoge aunque las mismas sean redundantes en la narrativa puesto que ilustran eventos que se describen en la parte verbal. Las imágenes funcionan como recapitulaciones del texto obligando al sujeto-lector a pasar más tiempo en la integración de las mismas en la trama que deriva de lo verbal. Como recapitulaciones de lo descrito en la parte verbal, estas imágenes representan una re-escritura de la historia que debe de ser procesada por el sujeto-lector antes de proseguir de nuevo con la decodificación de lo verbal. Conforme el lector procede en la secuencia de los espacios textuales se ve interrumpido por la superimposición de las imágenes en el texto. Esta interrupción temporal si bien sirve para obstruir la linealidad de lectura, también funciona para reforzar la

lógica de la narrativa por su redundancia informativa. En este sentido, la confluencia de la imagen y lo verbal forman parte de una “doble visión”, que hace eco a la “lectura bifocal” a la que aludió Kac como parte esencial de la percepción del holopoema. Esta doble visión depende de las diferentes posiciones del sujeto-lector en la construcción temporal de la causalidad de los eventos en la narrativa.

La separación de los eventos en la narrativa por la acumulación del uso de texto, enlaces e imágenes implica que estos tres elementos deben de ser conectados por el sujeto-lector dentro de su proceso de lectura si ha de obtener, por lo menos, una interpretación coherente de la novela. La inclusión de imágenes no es consistente ni en las versiones hipertextuales ni en Literatrónica porque no aparecen en todos los segmentos de texto. Esto llama la atención del sujeto-lector a los “vacíos” dentro de la estructura espacio-temporal de la narrativa, o sea, a los espacios textuales que no incorporan imágenes, a la vez que indica interrupciones en el proceso de re-escritura de los eventos narrados. Esto sugiere, como se ha indicado, que en términos de temporalidad, el sujeto-lector debe de construir una trama encadenando todos los detalles de las causalidades de los viajes a través del tiempo de los personajes principales, y, también, debe de encadenar las interrupciones temporales derivadas de la activación de los enlaces y la existencia y ausencia de las imágenes, que re-escriben el texto para el sujeto-lector como redundancia de lo descrito en las contrapartes verbales.

En este sentido, la experiencia de lectura de *Condiciones Extremas* está determinada por el movimiento del sujeto-lector por tres elementos textuales: la narrativa con sus analepsias y prolepsis, la secuencia de los espacios textuales y las imágenes-historias, que afectan su percepción cognitiva y cuya distinción no siempre es inteligible para el lector. Este movimiento del sujeto se refiere la idea de Smith, quién sugiere que en estos casos, el individuo se ve saturado por información, imágenes y simulaciones dispersándose en el espacio electrónico, teniendo que surgir simultáneamente en diferentes puntos espacio-temporales para encadenar todos los elementos en una interpretación lógica de su(s) trayectoria(s) (Smith 69).

Para concluir, todo lo anterior indica que el hipertexto demuestra que el proceso de lectura no es un fenómeno unitario o no problemático sino que puede representar procesos enteramente diferentes en distintas situaciones. Por consiguiente, en el hipertexto todavía las experiencias de lectura son “transacciones”, para usar el término de Louise Rosenblatt, ya que en las relaciones del sujeto con el objeto estético, no se puede hacer una “rigid separation of *object* (text) from *subject* (reader)”, sino que se debe entender que los dos “together... produce—or rather, are—an ‘event’” (Hunt 116-17). En este capítulo no argumento que el concepto o la concepción de múltiples posibles resultados para una narrativa es una idea completamente nueva, sino que la posibilidad que tiene el lector-usuario del hipertexto de escoger

de entre estas múltiples posibilidades sí es innovador en esta nueva textualidad. Esta innovación está garantizada en el ambiente hipertextual por la organización y arquitectura del texto virtual la cual puede hacer al proceso de decodificación textual de gran carga cognitiva. Como sostiene Phillip E. Doss:

In a series of hypertext “leaps” it is possible to change not only the reader’s focus from one document to another, but also to change *the associative rationales that link one document to another*. A reader can become lost not only by failing to follow a logical sequence, but by failing to note a sequence of logics. (219)

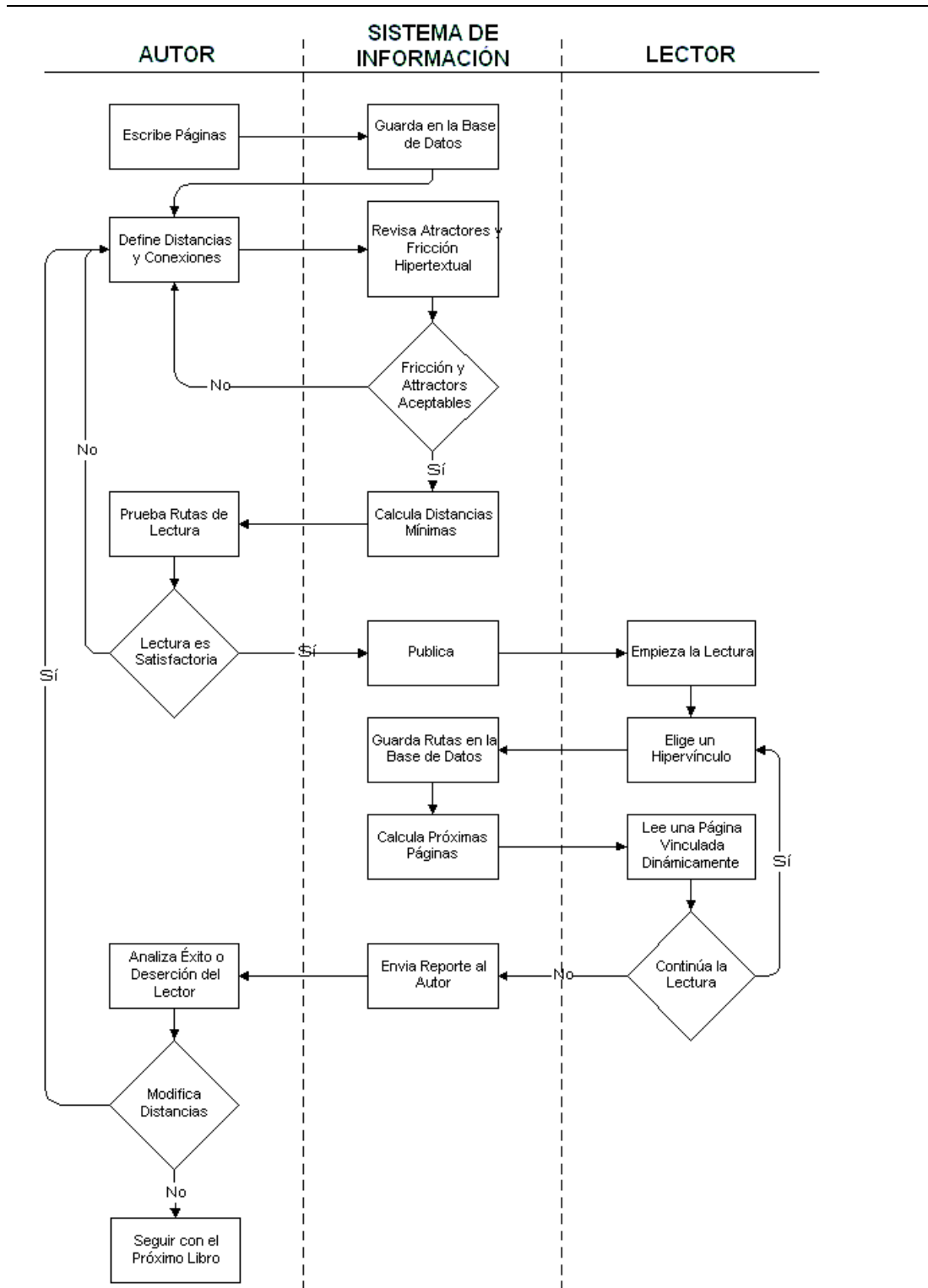
Dentro de este procesamiento textual que ofrece el ciberespacio como medio diferente de representación textual, la narrativa de un texto virtual no puede ser entendida sólo como “a finite and coherent sequence of actions, located in the spacetime of a possible world and proceeding from initial to a final state of affairs” (Suvin 202). En el texto literario virtual no siempre hay un punto inicial o final de la narrativa, más allá del que establezca el lector-usuario del hipertexto mismo. La diferente estructura de la narrativa digital, unido al hecho de que la CF es una literatura de desfamiliarización y de extrañamiento cognitivo que obliga al sujeto-lector a cartografiar sus experiencias en mundos generalmente extraños para poder entender o tratar de entenderlos en términos de sus experiencias, propone un acto de lectura más complicado que el que usualmente se encuentra en el libro impreso. Es

en este proceso de lectura hipertextual diferente y más complicado donde se localizan y configuran las relaciones fluidas entre las posiciones del lector-usuario y el sujeto-lector. La constante recontextualización de los actos de lectura que se produce en el hipertexto alcanza un nivel diferente en la última versión de esta hiperficción. En ella, con el uso de Literatrónica, los procesos de lectura se vuelven más lineales que en las versiones anteriores y se acercan más a las experiencias de los textos tradicionales con la implementación de vínculos adaptables en la ficción y sus porcentajes de continuidad narrativa. Estos enlaces narrativos fijan, hasta cierto grado, la trayectoria que el autor-sistema ha diseñado para que el sujeto-lector siga en la obtención de una posible interpretación completa de la obra desde un principio definido hasta lograr una conclusión de la misma en la terminación del acto de lectura. Ante esta aseveración, cabe mencionar, sin embargo, que los efectos de la posible escogencia del lector-usuario de los vínculos de menor continuidad narrativa todavía no son tan claros en este momento, así como no lo son los que se puedan producir con la opción de “invitado/clave” más allá de la multiplicidad de subjetividades lectoras-usuarias funcionando simultáneamente. Para esclarecer las consecuencias de estas dos posibilidades, considero que se debe pasar al plano práctico, o sea, a la lectura de este hipertexto por varios lectores-usuarios. Esto sería el siguiente paso a esta investigación.

Notas

¹ De aquí en adelante se usará la abreviación CF para referirse a la ciencia ficción.

² El siguiente diagrama ejemplifica los procesos de escritura y lecturas que estructura Literatrónica para sus lectores:



³ Esta versión impresa está fuera de circulación.

⁴ Incluyo este argumento por la naturaleza de este proyecto como disertación doctoral y siguiendo las pautas generalmente incluidas en un análisis de una obra literaria en la que primero se ofrece un pequeño resumen del texto en cuestión para proceder a su análisis consiguiente. Sin embargo, en el marco teórico de esta tesis sobre el hipertexto, el proponer un resumen argumental representa simplemente eso, una posibilidad interpretativa de las secuencias narrativas que se pueden derivar de su estructura, pero, de ninguna manera, debe verse como “el” resumen de la obra o la única posibilidad de concretización de su trama.

⁵ Parece que la palabra-apellido Cavalera forma parte de un juego semántico-sintáctico del autor derivándola de “calavera”, que acentúa el carácter decrepito de la ciudad donde se suceden los eventos, así como de la situación social en la que se vive.

⁶ Todas las imágenes de las diferentes versiones de la hiperficción *Condiciones Extremas* que se utilizan en este capítulo son usadas con el permiso del autor según se expresa en Literatrónica.com, <<http://www.condicionesextremas.com/src/index.aspx>>.

⁷ Esta novela se encuentra en forma digital en la siguiente dirección de Internet: <<http://www.conexioncolombia.com/conexioncolombia/content/page.jsp?ID=674>>.

⁸ Moya menciona que una de las causas por las cuales los escritores colombianos no se han decidido tanto por escribir ciencia ficción es debido a Gabriel García Márquez y su realismo mágico. Los escritores colombianos han preferido distanciarse de este realismo mágico optando por una “reacción realista” dentro de la cual la narrativa “se dedique desde una óptica urbana a tratar problemáticas como la violencia o el narcotráfico” en marcado contraste con la escuela garciamarquiana. Sin embargo, se empiezan a ver dentro el nuevo “mainstream colombiano” obras como *Angosta* (2004) de Héctor Abad Faciolince y *El cerco de Bogotá* (2007) de Santiago Gamboa, que experimentan con narrativas futuristas de la realidad social colombiana (Moya 3).

⁹ Tanto en la primera como en la segunda versión de esta novela, se indica en el resumen argumental que la historia se divide en tres periodos 1998, 2050 y 2090, asimismo, se le indica al lector que se empezará la narrativa en el año 2040, que no es uno de los tres periodos mencionados. Una posible explicación para esta aparente discrepancia se dará cuando se expliquen estas dos versiones hipertextuales de la novela.

¹⁰ Las analepsias y las prolepsis sirven, según lo explica Rimmon-Kenan, para los textos escritos ofreciendo las primeras información esencial para el lector y las segundas “to arouse the reader’s expectations” (119).

¹¹ Esta distribución arquitectónica hace referencia al “Tablero de dirección” incluido por Cortázar en *Rayuela* (1962), como un intento por dislocar la linealidad del texto haciendo el orden de los capítulos variable, indicando con esto que hay en esta obra diferentes maneras de leerla, aunque el tablero sólo alude específicamente a dos de ellas.

¹² *Diccionario Jázaro* es una novela léxico publicada en 1989 por Anagrama. Se trata de una novela de novelas de novelas de novelas. El libro se refiere a los Jázaros, un pueblo de origen turco que se asienta en las riberas del mar Caspio entre los siglos VII y X, aproximadamente. A modo de diccionario (de aquí el término “novela léxico”), la novela intenta reconstruir las versiones cristiana, islámica y hebrea de la conversión a su religión del pueblo Jázaro. Cada novela tiene una versión propia de la historia, con diferentes finales. En la historia se entremezcla tiempo, espacio, realidad, fantasía, erudición, magia, sueños y demás. Cada entrada del diccionario es un relato nuevo, una fantasía literaria. Como diccionario que es, el libro puede leerse del modo que se quiera; por entradas, por páginas, etc. (“Diccionario Jázaro”). Para una explicación del término “Jázaro” y de “novela léxico”, véase la aportación de Julián Meza en <<http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras21/rese1/rese1.html>>.

¹³ Janet Murray en *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* plantea que:

To be alive in the twentieth century is to be aware of the alternative possible selves, of alternative possible worlds and of limitless intersecting stories of the actual world. To capture such a constantly bifurcating plotline, however, one would need more than a thick labyrinthine novel or a sequence of films. To truly capture such cascading permutations, one would need a computer. (38)

Pajares Tosca utiliza las ideas de Murray para plantear la multiformidad de *Condiciones Extremas* y argumentar que aunque hay narrativas multiformes que funcionan en medios lineales, el hipertexto representa un medio ideal para éstas por su estructura ("Digital Science Fiction" 271).

¹⁴ En esta red de temporalidades, Danny Anderson sugiere un posible contraste con el concepto de "tiempo homogéneo vacío" que Benedict Anderson asocia con la lectura del periódico y la novela. Según mi interpretación temporal, este hipertexto busca trascender este tiempo homogéneo vacío resaltando los tiempos heterogéneos dentro de la subjetividad del personaje que viaja a través del tiempo. La interrogante que surge con esta interpretación es si este tiempo heterogéneo del personaje trasciende el texto y afecta el tiempo homogéneo del lector-usuario (Anderson). Propongo que la respuesta a esta interrogante es afirmativa, por cuanto, como se observa en el análisis de la tercera versión de *Condiciones Extremas*, la opción de que un lector-usuario pueda realizar el proceso de

lectura de la novela utilizando un nombre de usuario y una contraseña genéricos (“invitado/clave”), permite la posibilidad de la existencia de múltiples lectores-usuarios existiendo simultáneamente. Esta simultaneidad de sujetos se debe a que en el “real time” de lectura, varios lectores-usuarios pueden ocupar la misma temporalidad al usar el mismo nombre de usuario y contraseña genéricos.

¹⁵ En este cambio de perspectivas de la narrativa y su función en la interfase del hipertexto, es donde se puede encontrar un punto de convergencia en la relación entre las posiciones del lector-usuario y el sujeto-lector. Siguiendo las ideas de Danny Anderson, el lector-usuario, como sujeto pre-existente fuera de la estructura hipertextual, tiene preferencias y deseos que influyen directamente en su uso del hipertexto y, como tal, la tecnología hipertextual está subordinada a estas preferencias y deseos. Por su parte, el sujeto-lector es las posiciones creadas por los diferentes puntos de partida de lectura (i.e., “¿El inicio?”, “Personajes”, “Tiempos” y “Sólo historieta...”), que se le ofrecen al lector-usuario en la representación organizativa de *Condiciones Extremas*. Por lo tanto, dentro del proceso de lectura virtual, el lector-usuario decide si asume o no la(s) faceta(s) de sujeto-lector ofrecidas por los constituyentes del hipertexto. Consecuentemente, si el lector-usuario decide aceptar estas facetas o posiciones, entonces, asume dichas

subjetividades como sujeto-lector dentro de la(s) experiencia(s) de lectura de este hipertexto.

¹⁶ Gutiérrez utiliza el término Literatrónica porque sostiene que de acuerdo con la teoría cibernética, el nombre apropiado para el hipertexto adaptable debería ser Cibertexto, pero debido a que este término ya ha sido utilizado en otros contextos con otras connotaciones, el prefiere usar Literatrónica (Gutiérrez “Literatrónica: Hipertexto” 4).

¹⁷ Esta posibilidad paralela de tener múltiples versiones de un mismo personaje habitando un mismo punto temporal en la narrativa y variados lectores-usuarios en el “real time” de lectura hipertextual representa otro punto de convergencia entre las posiciones del lector-usuario y el sujeto-lector. Este paralelismo, también, sugiere ideas sobre la construcción de la subjetividad de los lectores-usuarios como sujetos pre-existentes fuera de la estructura hipertextual, pero articulados como múltiples dentro de una misma temporalidad por la opción “invitado/clave” en el espacio virtual.

¹⁸ Por la contaminación ambiental y el estado deteriorado de la ciudad en esta novela, se combina el término suciedad con ciudad para formar “siudad” y con éste dirigirse a Bogotá. Esta combinación también expresa la temática de la novela en correlación con las características del género de CF.

gabriella infinita: un hipermedia narrativo metamórfico y multiforme

En su discusión sobre las narrativas modernas escritas, Wallace Martin plantea que tanto las novelas como los cuentos han por “a century tended increasingly not just to deviate from traditional formulae but to deride them” (83). De tal forma, estas estructuras narrativas tienden a resistir cierta regularidad en su representación, y en este sentido, configuran narrativas abiertas u “open form”. Este tipo de obra abierta “may even reject its own intelligibility as a means of taking on existence as an object”, y como tal, ilustra lo que Roland Barthes denomina el “writable text”, en oposición a las narrativas más convencionales o “readable” (Martin 83). Este tipo de narrativa abierta disloca las concepciones tradicionales de trama en pos de una “apertura permanente” y “falta de resolución” que tienden a caracterizar su falta de unidad interpretativa (Martin 83). La novela que se analiza en este capítulo, *gabriella infinita: Memoria de una experiencia de escritura* (1995, 1998-9 y 200?) del español Jaime Alejandro Rodríguez, se ubica dentro de este tipo de narrativa porque, siguiendo la definición de Martin, la misma “precludes narrative closure and its attendant certainties about meaning” (Martin 83). Su apertura se puede ver como una innovación técnica producida “by the continuing literary impetus to secure new effects by breaking with conventions” (Martin 84). Estos nuevos efectos se ven materializados en esta hipernovela en las relaciones indeterminantes entre la

historia y la trama, y en la función que en esta indeterminación cumplen los hiperenlaces como vacíos que afectan las posibles conexiones que puede establecer el lector-usuario entre los segmentos textuales de esta obra.¹ En este capítulo, la idea de Martin sobre la apertura textual se va a explorar más a fondo en conjunción con el concepto de indeterminación textual (“indeterminacy”), para ahondar más en los efectos de la estructura hipertextual de *gabriella infinita* en el sujeto-lector y en sus procesos de lectura.

En lugar de “apertura textual”, Wolfgang Iser utiliza el concepto de indeterminación en el análisis de textos no-virtuales para referirse a la multiplicidad de posibles interpretaciones que pueden producir las conexiones entre los elementos textuales en una obra literaria. Este teórico también indaga sobre cómo el lector-usuario, dentro de la posible amalgama de significaciones resultantes en el acto de lectura, debe de realizar una escogencia de sus potenciales interpretaciones porque le es imposible seleccionar sólo una en particular.² Para Iser, la indeterminación surge de la función comunicativa del texto literario y, como tal, es “performed out of the determinacies of the text” (*Act* 182). Asimismo, Jonathan Culler explora la indeterminación de significaciones y la plantea como “the impossibility or unjustifiability of choosing one meaning over another” (*Deconstruction* 189). Con esta definición, Culler ve la indeterminación como un problema interpretativo que yace no exclusivamente en las múltiples significaciones del

texto, sino en la dificultad para el lector-usuario de escoger entre ellas (Bahti 210). Tanto Iser como Culler ven la indeterminación enraizada principalmente en el proceso de interpretación que realiza el lector-usuario en su interacción con el texto literario; sin embargo, como se ha visto en los capítulos sobre la holopoesía y *Condiciones Extremas*, y como se verá en éste, en el hipertexto dicha indeterminación no sólo se localiza en el proceso de interpretación, sino también en la estructura fragmentada en el espacio virtual del objeto literario mismo, o sea, en su representación virtual. En los capítulos anteriores se han analizado diferentes propuestas para romper con la representación tradicional de textos literarios anclados en la fijeza de la página impresa y ofrecerle al lector-usuario mayores posibilidades interpretativas. Por ejemplo, en los cuentos proto-hipertextuales de Borges se da el uso del laberinto como estrategia narrativa para abrir las posibilidades de significación del texto literario. Algo similar se observa en las diversas experimentaciones semántico-visuales de la poesía concreta brasileña y la poesía holográfica de Kac, donde la flexibilidad lingüístico-visual en la presentación y manipulación de los elementos poéticos abre las posibilidades espacio-temporales de interacción entre lector-usuario y texto. Por último, en la novela de ciencia ficción, *Condiciones Extremas*, el uso del motor de inteligencia narrativa adaptativa, Literatrónica, unido a las sugerencias que éste hace de vínculos narrativos para cada lector-usuario, materializa las posibilidades de múltiples rutas físicas de lectura y de

conexión entre los segmentos textuales de esta hipernovela. En todas estas propuestas se presentan textos más abiertos y con mayor indeterminación debido, en parte, a la confluencia en ellos de lo lingüístico con lo visual, y a la configuración virtual fragmentada del texto literario. En *gabriella infinita*, la apertura textual está ilustrada por la función indeterminante de los hiperenlaces como vacíos dentro de cada lexia. En esta hipernovela, son dichos vacíos-hiperenlaces los que inducen al lector-usuario a establecer los posibles lazos entre los diferentes segmentos textuales que son esenciales para la construcción del texto y su coherencia textual.

En *The Act of Reading* y en *The Implied Reader*, Iser presenta su teoría de recepción anclada inicialmente en el concepto del “implied reader”, ilustrando algunas de las implicaciones de esta noción al identificar cambios en la indeterminación en la ficción. John Paul Riquelme resume la propuesta de este teórico indicando que para Iser la “interaction as caused and controlled by indeterminacy is the pivot for the relationship between text and reader in the reading process” (75). De hecho, Riquelme puntualiza que la indeterminación en el modelo iserano es “the enabling factor of aesthetic communication”, en tanto, ésta da lugar a la generación de múltiples significados (82). Como tal, en la relación entre este término y el proceso de lectura, Iser dice que: “a literary object never reaches the end of its many-faceted determinacy...can never be given final definition” (“Indeterminacy” 10-11), por consiguiente, “the text is never fully constituted, and the reading

process could hypothetically go on forever (Bahti 217). En este sentido, Iser establece la presencia de la indeterminación como algo que debe de ser “llenado” (“filled in”) en las diferentes fases del proceso de interpretación en tres áreas: entre el texto y los varios sistemas extratextuales, entre el texto y sus lectores-usuarios potenciales, y dentro del texto mismo. En estas áreas, la indeterminación se manifiesta por medio de la presencia de vacíos (“gaps”, “blanks” o “vacancies”) en los segmentos textuales de la obra literaria.³

Estos vacíos son los espacios en el texto por los cuales el lector-usuario reconstituye significados y establece su coherencia textual (Iser *Act* 169). De tal forma, éstos representan el punto dónde el texto y su sujeto-lector convergen en el proceso comunicativo ya que son ellos los que abren las conexiones entre las diferentes posibles perspectivas (i.e., la del narrador(es), de los personajes, de la trama y del sujeto-lector mismo) inscritas en el texto e impulsan al sujeto-lector a definir y establecer estos vínculos.

De la naturaleza de estos vacíos es de dónde surge la interacción entre el texto y su lector-usuario por lo que se les puede atribuir varias funciones. Primero, en la experiencia del lector-usuario de los segmentos textuales, el vacío alude a la conexión suspendida o potencial codificada en el texto mismo, o sea, al posible enlace entre los diferentes segmentos textuales. Segundo, el vacío también puede referirse a la perspectiva divagante del sujeto-lector (“the reader’s wandering viewpoint” para Iser).

Esta perspectiva divagante sugiere que la totalidad del texto no puede ser percibida de una sola vez, sino que surge de diferentes y consecutivas fases de lectura. Por consiguiente, se crea un vacío que es el resultado de la transformación del tema (“theme”) en horizonte (“horizon”) en el proceso secuencial de lectura. Iser sostiene lo siguiente sobre el tema (“theme”):

As perspectives as continually interweaving and interacting, it is not possible for the reader to embrace all perspectives at once, and so the view he is involved with at any particular moment is what constitutes for him the ‘theme’. (*Act 97*)

Al horizonte (“horizon”), lo califica como “that which includes and embraces everything that is visible from one point...it is made up of all those segments which had supplied the themes of previous phases of reading” (*Act 97*). La tercera función surge al establecerse una conexión entre el primer vacío, el textual, con el segundo, el de la perspectiva divagante del sujeto-lector. Este último tipo de vacío es el que le permite al lector-usuario instaurar conexiones entre los diferentes segmentos textuales. Con la formulación del vacío y sus funciones en la indeterminación del texto, Iser desea hacer de éste “the propellant for the reader’s activity and the regulating guide for the production of the aesthetic object” (Riquelme 83). Los vacíos se convierten en guías en la producción del texto porque no pueden ser llenados por este sistema (el texto), sino que sólo pueden ser “completados” por otro sistema (el lector-usuario) (Iser *Act 169*). En un hipertexto, sin embargo, los vacíos

no pueden ser llenados por el texto mismo porque éste se encuentra fragmentado y todos sus segmentos textuales se encuentran flotando, ocupando puntos espacio-temporales simultáneos en el hiperespacio. Es al lector-usuario al que le corresponde establecer las relaciones entre las lexias textuales utilizando los hiperenlaces como guías y así establecer secuencias narrativas posibles en su proceso de interpretación de la obra.

Aunque Martin y Iser se refieren a textos impresos y no virtuales, sus propuestas sobre las narrativas abiertas e indeterminadas tienen resonancia en *gabriella infinita*, que como hipermedia narrativo en su última representación, no sólo le ofrece a su lector-usuario la posibilidad de secuencias narrativas heterogéneas, sino también la oportunidad de poder escoger entre éstas al activar los vacíos-hiperenlaces que producen las potenciales continuidades narrativas de lexia a lexia. En esta hipernovela, la indeterminación es una función que se desliga de estas determinaciones estructuradas en su texto fluido y fragmentado que ponen en movimiento la interacción que toma lugar entre el lector-usuario y el texto y, hasta cierto grado, la regulan, al requerir que el lector-usuario tome control de la(s) secuencia(s) de su lectura. Como se apuntó en capítulos anteriores, el acto de lectura, en general, es una actividad interpretativa multilineal que es guiada por el texto, el cual es procesado por el lector-usuario quien, a su vez, se ve afectado por este procesamiento. Esto es cierto también en el espacio virtual, no obstante, en el hipertexto, el acto de lectura no sólo es multilineal,

sino que está caracterizado por la inestabilidad física del texto que se hace un elemento constitutivo y diferenciador del proceso de interacción entre lector y texto. En la inestabilidad de *gabriella infinita*, el hiperenlace designa un vacío que al intentar ser llenado por el lector-usuario, pone en movimiento diferentes elementos textuales (i.e., aparentes discontinuidades cronológicas, cambios de focalizaciones, a veces indiscernibles, entre narrador y personajes, y elipsis en tiempo narrativo) que proyectan en este lector-usuario, no la necesidad de completarlos, sino de combinarlos para tratar de dar coherencia al acto de lectura de esta novela. Esta necesidad de conexión, que proyectan los hiperenlaces, produce la indeterminación en *gabriella infinita*. Su efecto para el sujeto-lector es confusión y mayor complejidad textual, por cuanto, dentro de todas las posibles alternativas combinatorias que ellos ofrecen (i.e., la posible intertextualidad entre las lexias), el sujeto-lector no sólo debe descubrir y distinguir las diferentes historias, los personajes, sus identidades y situaciones, los narradores y focalizadores en las posibles (meta)narrativas que se articulan, sino que también debe, en la permisible simultánea convergencia de estas diferentes historias, discernir las continuidades narrativas, ya en una misma historia y/o entre ellas, al activar los diferentes enlaces en las variadas lexias sin saber con precisión cuáles de estos vacíos-enlaces preservan continuidades narrativas en tiempo y espacio.

Utilizando el argumento de Iser sobre los vacíos para textos impresos como punto de partida (*Act* 182-83), propongo que los vacíos-enlaces hipertextuales en *gabriella infinita* son los que promueven la acción del lector-usuario. Éstos le sugieren que los diferentes segmentos textuales deben de ser conectados de alguna manera, aun cuando el texto mismo no establezca directamente la(s) conexión(es), porque éstas dependen de las decisiones personales de cada lector-usuario. En este proceso de conexión textual, sostengo que si la constitución de significado(s) entre texto y lector-usuario ha de surgir y ser exitosa en el espacio virtual, la actividad de este lector-usuario debe de ser guiada o “controlada” de alguna manera por el texto. Esta guía o “control” lo ofrecen los vacíos-hiperenlaces en el espacio virtual. Los enlaces son los que proporcionan la apertura de la obra permitiendo la multiplicidad de posibles significaciones textuales porque sus conexiones y/o combinaciones (i.e., sus secuencias) no están pre-condicionadas en la mente del lector-usuario ni tampoco en la estructura hipertextual para este lector-usuario. Por lo tanto, las conexiones que los diferentes vacíos-enlaces promueven son fundamentales para la construcción de la(s) narrativa(s) de esta hipernovela, así como lo son para su coherencia textual. Al ser activados, estos vacíos-enlaces le permiten al lector-usuario hacer proyecciones sobre las posibles continuidades narrativas al constantemente ayudarlo a delimitar la multiplicidad de significaciones al observar conexiones viables entre los segmentos textuales. En este sentido, el hiperenlace

representa, de cierta manera, lo “implícito” en la lexia que en determinado momento ocupa al sujeto-lector, o sea, lo que no está revelado en el segmento textual, y como tal, lo motiva a formular posibles vínculos entre lexias al tratar de relacionar lo explícito en ellas, lo que se revela, con lo implícito, o sea, lo que puede revelar el hiperenlace. A través de esta relación, el sujeto-lector va constituyendo la coherencia textual y las significaciones de la novela.

gabriella infinita se presenta como una metanarrativa metamórfica y multiforme que trata sobre los años sesenta y setenta en Colombia. Como se verá su escritura, al igual que sucedió con *Condiciones Extremas*, ha sufrido estructuralmente varias modificaciones. Cada una de estas trasmutaciones representa un intento por abandonar las limitaciones estructurales y de representación de la página impresa y por articular un texto narrativo en un medio cada vez más fluido. Primero fue un libro (1995), luego un hipertexto (1998-99) y, como fase más reciente, un hipermedia narrativo (año?).⁴ Esta obra es una metanarrativa metamórfica y multiforme porque su estructura laberíntica, al estilo de la “Biblioteca de Babel” de Borges, presenta diferentes realidades narrativas a modo de galerías interconectadas. Para seguir la analogía, estos espacios se desarrollan paralelamente y se conectan en varios puntos espacio-temporales al ser parte del proceso creativo de escritura de un mismo autor en la narrativa. Los múltiples hilos argumentativos de las historias propuestas como “predominantes” y de las

insertadas en ellas se entrelazan en una narrativa que disloca el modelo tradicional de la narración lineal proponiendo una novela que se plantea, en principio, como careciente de una historia central porque todas las historias en ella tienden a imponerse. Esta interacción entre historias representa un aspecto de la indeterminación en esta novela, entre la historia y la trama, que es intensificada para el sujeto-lector por la presencia de los vacíos-hiperenlaces, y que se explicará más adelante.

Una posible trama de la novela, según concebida por sus autores,⁵ se presenta en la sección “historia” del hipermedia y también se puede extraer del archivo en PDF que se da bajo la sección “formato libro”,⁶ igualmente ubicado bajo “historia”.⁷ Es importante aclarar que esta posible trama en estas dos secciones constituye una simplificación del proceso de lectura de este hipermedia. La misma se presenta como un esfuerzo por dotar de linealidad a este hipertexto, ofreciéndole al lector-usuario potencial una secuencia cronológica y causal, obviando las manipulaciones temporales de secuencia, duración y frecuencia que se pueden dar en esa trama como resultado de la estructura hipertextual fluida y fragmentada y de las posibilidades combinatorias múltiples que ofrecen los vacíos-enlaces.⁸ Además, esta posible trama no toma en cuenta, o advierte al lector-usuario, sobre las modificaciones hechas a nivel de estructura y narrativa en las versiones hipertextuales posteriores. Así como Literatrónica en *Condiciones Extremas* sirve como un mecanismo de control para guiar el proceso de

lectura del lector-usuario y evitar su completa dispersión, en *gabriella infinita*, esta propuesta trama cumple un propósito similar. Como tal, puede interpretarse como una forma de control de lectura ofrecida por el autor de la obra que si es aceptada por el lector-usuario potencial, le servirá como marco de referencia para guiar y modificar la activación de los vacíos-hiperenlaces en su(s) proceso(s) de lectura hipertextual.

Este argumento general propuesto que entreteje tres historias “predominantes” y otras tantas intercaladas y paralelas a éstas, trata de dos jóvenes amantes bogotanos, Gabriella Ángel y Federico Soler, en la década de los setenta, que se encuentran separados.⁹ Ella es una mujer de 22 años, embarazada y abandonada por él, que se moviliza por el espacio geográfico caótico de una ciudad destruida por los bombardeos de una guerra. Su embarazo no sólo le hace difícil moverse con presteza por la ciudad, sino que igualmente “le ha deformado el sentido de realidad” (*gabriella infinita*, “historia”). Después de divagar por este espacio, Gabriella llega a un hospedaje y entra en la habitación desordenada de Federico para recoger las pertenencias de éste, del cual no ha sabido nada por seis meses. El desarreglo del cuarto unido a la destrucción de la ciudad sirve como metáfora para representar el caos existente en la vida de la protagonista como mujer abandonada por su amante y por la sociedad (está sola y embarazada en medio de una guerra). Mientras está en la habitación recogiendo los objetos personales de Federico, Gabriella va descubriendo y

comprendiendo el misterio de su desaparición al encontrarse con ciertos objetos (casetes, videos, hojas de periódico, carpetas de archivos, etc.) que le producen recuerdos y que avanzan su historia dando pistas sobre el paradero de Federico y las posibles conexiones con las diferentes historias que se desarrollan paralelas a la suya. Cuando finalmente, después de asentar todos los variados objetos, recuerdos y pistas juntos, entiende lo que le sucedió a su amante, ella queda en un estado de desequilibrio mental y emocional al descubrir que su propia historia, la que está viviendo en ese momento, es un producto de la escritura de Federico.

Además del misterio de la desaparición de su amante, Gabriella descubre que en realidad ella es un personaje ficticio creado por éste como parte de su proyecto de escritura. Algunos días después, Gabriella es hallada por un grupo de sobrevivientes que se encuentran en un edificio adyacente a la hospedería buscando una salida y que también se encuentran atrapados por los bombardeos en la ciudad. La historia de búsqueda de una salida de estos "Atrapados" se desarrolla desde el inicio paralela a la que construye Gabriella con sus hallazgos en catorce segmentos o pantallas, que a su vez incluyen un igual número potencial de historias intercaladas paralelas correspondientes a cada uno de los sobrevivientes. En el segmento decimotercero, estos atrapados llegan, en su búsqueda, al cuarto de Federico, donde, al encontrar un escrito en la impresora de la computadora, se dan cuenta, como lo hizo Gabriella, que ellos mismos no

son más que personajes de la ficción de éste. Sin embargo, a diferencia de la historia de Gabriella, ellos son parte de una escaleta escrita por Federico para una obra dramática. Al ser “Atrapados” una obra de teatro, según así concebida por Federico-autor, cada uno de los catorce segmentos textuales contiene uno o varios párrafos al estilo de acotaciones teatrales que describen el estado físico y mental de cada uno de los sobrevivientes así como el espacio físico por y en el que “actúa” cada uno. Al sujeto-lector estas acotaciones le ofrecen una posible entrada a la psicología de cada personaje, así como a sus circunstancias específicas, que le pueden ayudar a ir componiendo las conexiones entre las historias o continuidades narrativas que se desarrollan simultáneamente. Estas acotaciones, también, le ayudan al sujeto-lector de esta escaleta a ubicar su posición dentro de estas historias al darle información sobre las situaciones de cada personaje y así diferenciar sus perspectivas y focalizaciones.

La llegada de Gabriella al cuarto de Federico y su encuentro con los diferentes objetos constituye una de las tres historias sugeridas en el resumen argumental en la sección “historia” de esta hipernovela, aunque, como se aludió antes, no las únicas permisibles ya que las posibilidades combinatorias que ofrecen los vacíos-enlaces pueden producir un número infinito de narrativas.¹⁰ Las otras dos historias corresponden una a estos “Atrapados” metaficticios y la otra a los escritos de Federico que circunscriben la historia de Gabriella y la de estos “Atrapados”. Ésta lleva

como título “Catástrofe” y está conformada por doce segmentos en los que Federico presenta su proyecto político de escritura por medio del que intenta reavivar los ideales y figuras importantes de los años sesenta y, a través del cual, crea los personajes de las otras historias que se desarrollan análogas a ésta que él construye. La intertextualidad entre estas tres historias se concretiza en los diferentes enlaces que se establecen en la narrativa a través de tres focalizaciones que tienden a predominar, la de Gabriella, la de los diferentes sobrevivientes y la de Federico. Asimismo, esa intertextualidad se manifiesta en el movimiento del narrador en primera persona en “Catástrofe” al omnisciente tanto en la historia construida por los descubrimientos de Gabriella como en “Atrapados”. Las otras historias posibles que se presentan intercaladas en las anteriores son: “Mujeres” (historia de la educación sentimental de Federico), “Guerrero” (historia de un esquizofrénico), “Dominoes” (historias de los años sesenta), “Voces” (historias de personajes de los sesenta, también) y “Semblanza” (autobiografía paródica de Federico).¹¹

En su recorrido de lectura de la primera versión hipertextual, el sujeto-lector encuentra que todas estas historias tienen el mismo peso narrativo porque todas ellas se desarrollan simultáneamente, por lo que en el proceso de combinación de los enlaces, le es más complejo distinguirlas. Esto requiere que el acto interpretativo demande mayor tiempo de procesamiento para determinar posibles continuidades narrativas entre los segmentos

textuales escogidos. Si los lectores-usuarios de narrativas impresas pueden, por lo general, guiar sus procesos de lectura al viajar por una ruta física fija de navegación de la representación narrativa (i.e., la secuencia numérica de páginas, usualmente), recibiendo información secuencial dada por pistas o enlaces inscritos en el texto (i.e., referencias anafóricas, temporales, espaciales, número de capítulos, subtítulos, etc.) que instauran secuencias espacio-temporales que les ayudan a establecer la coherencia textual de la representación, en *gabriella infinita*, en las versiones hipertextuales, aunque el sujeto-lector recibe también información secuencial narrativa en cada lexia, el paralelismo de todas las posibles historias hace más compleja su tarea de tratar de hallar la coherencia textual de los diferentes segmentos a los que viaja al activar los vacíos-hiperenlaces porque toda la información narrativa se puede producir simultáneamente. En otras palabras, las relaciones causales entre segmentos textuales son más difíciles de determinar para el sujeto-lector hipertextual de esta novela, no sólo porque las posibles secuencias narrativas dependen de cuáles eventos o situaciones éste considera relacionados (indeterminación interpretativa), sino también por la cronología de cada segmento narrativo en el espacio virtual—todas las posibles lexias se encuentran flotando en puntos espacio-temporales simultáneos.

En este paralelismo de historias, las diferentes perspectivas textuales se encuentran entremezcladas en el espacio virtual de tal manera que las

conexiones entre ellas se deben de establecer no sólo entre segmentos textuales de diferentes perspectivas (diferentes historias), sino también entre segmentos que comparten la misma perspectiva (la misma historia y sus historias insertadas). En este transcurso de dar coherencia al texto, la imaginación del sujeto-lector se ve intensificada al proveerse, a través de las diversas lexias, nuevos personajes, diferentes vertientes de la trama y focalizaciones que interactúan en el mismo punto espacio-temporal de lectura y que mueven al lector-usuario a tratar de hallar conexiones entre el segmento de la historia que le ocupa en un determinado momento y las que puedan surgir con la activación de los enlaces en ese determinado punto de lectura. En este sentido, como apunta Iser, el lector-usuario “is faced with a whole network of possibilities, and thus begins himself to formulate missing links” (*Act* 192). Al poder formular “missing links”, el lector-usuario tiene la posibilidad de nuevas secuencias narrativas. Esta interacción de narrativas, como se mencionó anteriormente, representa la indeterminación entre historia y la trama en *gabriella infinita*. Si la cronología de la historia se considera un requisito de la narrativa, entonces la indeterminación en esta hipernovela surge en la trama de la cual depende la revelación de la historia.¹² Emma Kafalenos plantea en “Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative” un enfoque que, aunque ella lo utiliza solamente para textos impresos, es útil en términos de indeterminación para la discusión de la trama en *gabriella infinita*. Kafalenos plantea la indeterminación de la

trama en términos de secuencia.¹³ La indeterminación en la trama secuencia de una narrativa está creada por las características físicas del texto como objeto, incluyendo su tipografía, las cuales “encourage readers to choose the sequence in which they read” (Kafalenos 384). Los textos que exhiben este tipo de indeterminación son aquéllos que motivan y hasta requieren que sus lectores-usuarios asuman “control of the sequence of their reading” (Kafalenos 384). Considerando esto, y como se ha argumentado antes, en el hipertexto, la estructura fragmentada y fluida de la obra unida a su tipografía, segmentos textuales con múltiples enlaces, promueve la selección del lector-usuario de las continuidades narrativas aunque no las determina. Kafalenos argumenta que en la trama secuencia, el control del lector-usuario sobre el mismo, aun cuando es absoluto, es “absolutely random” debido a que requiere que los lectores-usuarios, página a página, escojan “the next to be read, but are given no indication of the content of the pages from among which they must choose, until they read the one they have chosen” (385). Si bien esta afirmación es cierta, en general, para *gabriella infinita* en términos del contenido de las posibles narrativas que el lector-usuario puede articular, en este hipermedia, cabe mencionar que el lector-usuario no se desplaza de página a página, sino de lexia en lexia. Además, los vacíos-hiperenlaces también ofrecen al lector-usuario cierta(s) guía(s) que le permite(n) determinar ciertas secuencias particulares en las cuales explorar diferentes continuidades narrativas de acuerdo a sus preferencias o experiencias

personales de lectura. En algunas secuencias narrativas, estos elementos tipográficos y narratológicos (especialmente, el uso de epígrafes y el epílogo) representan un intento por otorgar cierta linealidad convencional a esta hipernovela, como se verá adelante.

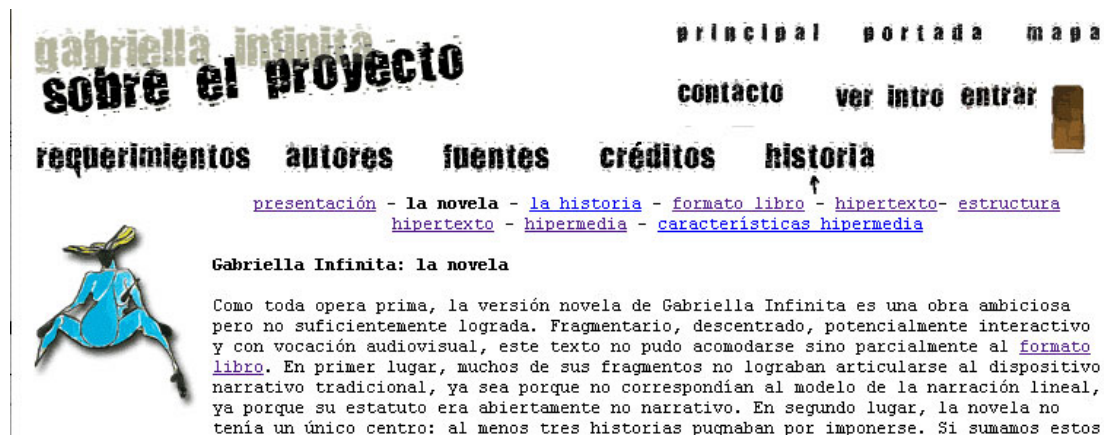


Fig. 1. Sección “sobre el proyecto” que explica el proceso de metamorfosis de la obra

Algunas observaciones iniciales sobre las interrelaciones entre la historia y la trama, y la indeterminación que éstas pueden generar en *gabriella infinita* se plantean en el enlace “sobre el proyecto”, en la página principal. Esta sección incluye información sobre la novela, la historia y sus tres versiones: la impresa, el hipertexto y el hipermedia (fig. 1). Los detalles que se proporcionan intentan establecer los aspectos estructurales y narrativos que no posibilitaron la “completa” articulación de esta obra como una narrativa convencional impresa. Debido a las limitaciones de la página de papel, se debió trasladar la novela a un medio más fluido: el hipertexto-hipermedia posterior. El apartado “la novela” informa al lector-usuario que el

texto de esta obra no pudo acomodarse completamente al formato de libro por su indeterminación y apertura. Se le explica que:

muchos de sus fragmentos no lograban articularse al dispositivo narrativo tradicional, ya sea porque no correspondían al modelo tradicional de la narración lineal, ya porque su estatuto era abiertamente no narrativo...la novela no tenía un único centro: al menos tres historias pugnaban por imponerse. Si sumamos estos cuatro factores; el carácter “prescindible” de los fragmentos no narrativos, la falta de una historia central y poderosamente articulante, la exigencia implícita para que el lector llenase estos vacíos con su participación (y que consistiría en hacer su propio trayecto, escoger el centro de la historia, “marginando” las otras dos historias, y “consumir” o no la información adicional) y las pocas opciones que ofrece el medio impreso a la interactividad, se entiende por qué la novela fue mal valorada. (*gabriella infinita*, “la novela”)

La fragmentación, los variados matices de escritura, la ausencia de sentido en ciertas historias (e.g., el “informe del Guerrero”) en la novela requería de otra estructura organizativa más flexible que la página impresa. Esta alternativa estructural más fluida la daría el hipertexto porque:

los hilos argumentales creados: los hallazgos de Gabriella en la habitación de Federico; la aventura de los hombres y mujeres atrapados en el edificio tras las explosiones; la historia misma de

Federico, ya no la recordada por Gabriella, sino la construida por él y que también nos deja en el borde de no saber hacia dónde es su huida; la historia del Guerrero (totalmente desarticulada y sin ningún enlace) y la presencia implícita del escritor, del creador de personajes, que trata de completar en algo sus nonatas criaturas con algunas explicaciones y sobre el sentido de las historias. Ah, el sentido... Tal vez desde el diálogo entre autor y personajes la novela podría rehacer y justificar sus matices de escritura... (*gabriella infinita*, "hipertexto")

Aunque el hipertexto proveía una estructura más flexible para la representación de estas posibilidades narrativas y su plurisignificación en esta hipernovela, también exhibía fallas estructurales. Uno de estos problemas es que no permitía "salvar" la lectura personal del lector-usuario lo que resultaba en una lectura parcial de la novela. Otro problema era que la multilinealidad se veía representada sólo en algunas lexias. A esta última limitación, se puede agregar la falta completa de enlaces dentro del texto de las historias lo que hacía la linealidad el recurso de navegación más percedero en esta versión. Esto último, además, hacía que las interconexiones entre las diferentes historias fueran menos perceptibles para el sujeto-lector a nivel de estructura. Por lo tanto, si el lector-usuario interpretaba estas historias paralelas con un menor peso narrativo, era posible que ni las leyera o que no siguiera los enlaces que éstas proponían,

lo que afectaba la coherencia textual de la obra al ofrecer sólo un panorama parcial de la misma.

Para ofrecer una solución a las dificultades organizativas y estructurales del primer hipertexto, se reorganiza éste en un hipermedia, su tercera versión. Un hipermedia, como un hipertexto, designa un espacio multidimensional de representación que puede incluir texto, audio, video u otros medios de expresión. Técnicamente, éste se caracteriza como una extensión de las posibilidades estructurales que ofrece el hipertexto. *gabriella infinita*, como hipermedia narrativo, requirió varias modificaciones: una reorganización de sus fragmentos narrativos y el texto, la configuración de un nuevo recorrido narrativo que fuese “más ágil y verosímil”, la mejor incorporación de los aspectos audiovisuales (i.e., la digitalización de imágenes, sonido, voces y movimiento), y que hubiera mayor interactividad de tal forma que se mejoraran los problemas de configuración y estructuración de las versiones anteriores (*gabriella infinita*, “hipermedia”). Con esta nueva estructura, también se reconfigura el papel del autor de la obra y con ello se añade una dimensión más de indeterminación a esta novela. Lo anterior por cuanto el proceso técnico en su re-construcción en esta versión, especialmente del aspecto audiovisual, requirió que la persona que coordinó y desarrolló todo lo relativo a la estructura y las soluciones audiovisuales, se convirtiera en un auténtico lector-coautor-productor de la obra (*gabriella infinita*, “hipermedia”). Como se aludió anteriormente, así

como en *Condiciones Extremas* el sistema Literatrónica se convirtió en el “autor digital”, en este hipermedia, ese rol le correspondió igualmente a un elemento externo al autor textual, aunque no electrónico o creación de éste, pero de igual forma y, hasta cierto punto, controlado por él, ya que este coautor-productor trabajó sobre el texto existente de otro autor interpretándolo y ofreciendo su perspectiva en la configuración de esta estructura hipertextual y en la organización de los audiovisuales. Esto sugiere que el lector-usuario de *gabriella infinita* no sólo se enfrenta a un texto narrativo sobre el proceso de (re)escritura de un sujeto-autor, una subjetividad en variación construida durante y por la escritura, sino que, a la misma vez, a una reinterpretación (la del coautor técnico) de otro proceso de escritura (la de su autor original) que funcionan de forma simultánea en el hipermedia. Esta escritura sobre escritura acerca de una escritura no sólo le otorga el carácter metanarrativo y multiforme a esta hipernovela, sino que también evidencia su característica indeterminante por la multiplicidad de interpretaciones posibles no únicamente en su estructura hipertextual, sino también en su proceso de creación.¹⁴

En esta última versión, al hacerse las modificaciones estructurales para el hipermedia, además se tuvo que hacer cambios al nivel de la *fábula* que distinguen a esta traslación del hipertexto anterior:

Por un lado, hubo, por razones técnicas, que sintetizar aquellos textos que se convirtieron en voz. Esto implica una "pérdida" de información

en relación con el texto original. De otro lado, la organización del texto escrito, obligó a la redacción nueva de algunos fragmentos, de modo que pudieran leerse sin conectores narrativos. Esto ocurre en función de la consolidación de una estructura no-lineal. El recorrido narrativo se redujo a la historia de Gabriella y esto asimismo obligó a estructurar la narrativa de una manera específica. Quizá se pierda por eso en esta versión el carácter descentrado de las tres historias originales.

(gabriella infinita, “Hipermedia”)

Estas modificaciones en cuanto a la sintetización de textos, la nueva representación de algunos segmentos textuales y la predominancia de la focalización de Gabriella en la narrativa de la nueva organización textual y estructural, representan para su lector-usuario varios ajustes en el proceso de lectura con respecto al de las versiones previas. En primer lugar, para consolidar la no-linealidad, las continuidades narrativas de las historias están presentes en términos de la historia, pero éstas no son condicionantes en cuanto a las posibilidades combinatorias de los segmentos para la trama secuencia. En segundo lugar, la nueva estructura textual obliga al lector-usuario a usar las imágenes-enlaces que se incluyen en los espacios textuales para establecer los vínculos entre éstos ya que ellos son las únicas posibilidades de establecer lazos entre las lexias. En tercer lugar, se le permite al lector-usuario registrar sus recorridos textuales en la construcción de la(s) trama(s) de las historias para luego re-visitarlos o utilizarlos como

punto(s) de entrada diferente(s) al texto. Además, el lector-usuario puede imprimir estos espacios narrativos y ensamblarlos según sus deseos. Por último, ahora el lector-usuario tiene la oportunidad de escribir “ampliando, corrigiendo o simplemente colaborando con la escritura de la historia misma” (*gabriella infinita*, “Hipermedia”).

Este aspecto añade otra dimensión al proceso de creación de esta hipernovela y a su indeterminación, al convertir al sujeto-lector en su tercer autor textual. Esto sugiere que así como el autor original de la novela en su(s) proceso(s) de escritura tomó decisiones sobre qué incluir en el texto de esta versión filtrando y/o seleccionando elementos dentro de las múltiples posibilidades narrativas (un proceso seguido también por el coautor técnico), el lector-autor también realiza re-selecciones o “actualizaciones” de las múltiples posibilidades combinatorias estructurales, creando de esta manera un texto del cual es a la vez lector y autor. El proceso interpretativo de la obra se ve así ampliado en la interacción entre el texto y el lector-usuario, y en este proceso, la subjetividad de este último se ve escindida en estos dos roles en el que el lector-usuario/autor recodifica para el lector-usuario-lector-usuario (sí mismo) el texto narrativo. Técnicamente el lector-usuario/autor experimenta una nueva narrativa que ha escrito.

Esta última posibilidad tiene implicaciones para la historia de esta novela porque cada lector-usuario al configurarse como autor puede añadir eventos a la narrativa original de esta hipernovela modificando

potencialmente su(s) secuencia(s) cronológica(s) y causal(es) de forma infinita. Esto sugiere que la indeterminación en este texto literario potencialmente puede surgir no sólo en la trama secuencia del cual depende la revelación de la historia, sino de la multiplicación de ésta misma. En resumen, en el formato impreso de esta novela, la interacción del sujeto-lector con las posibilidades narrativas se ve enmarcada por la presencia física de un texto en el que el lector-usuario puede encontrar un principio y final definidos (la primera y última página del texto). En esta primera versión de *gabriella infinita* la indeterminación entre la historia y la trama secuencia se establece sólo dentro del proceso interpretativo y no en la estructura fluida del texto porque éste sólo existe dentro de los límites físicos de la página impresa. Sin embargo, en las versiones virtuales, especialmente en el hipermedia, la interacción del sujeto-lector con las diferentes realidades narrativas inscritas en la obra se insinúa, pero “en ningún caso se condiciona” en la estructura del texto lo que permite su apertura enfatizando la indeterminación en su representación estructural fragmentada en el hiperespacio (*gabriella Infinita*, “Hipermedia”).

La indeterminación de la trama secuencia del hipermedia se comienza a patentizar con los primeros elementos que introducen a la hipernovela en las páginas iniciales. La primera pantalla comienza con una animación en Adobe Flash de una ciudad,¹⁵ Bogotá, en la que se pueden distinguir varios edificios y dentro de ellos surge la imagen de una mujer aparentemente

embarazada sin rostro en tres intervalos para luego desaparecer y dar lugar al título de la novela cuyas letras, al estilo de los holopoemas de Kac, aparecen segmentadas y transmutándose para formar “gabriella infinita: un hipermedia narrativo”. A diferencia de los holopoemas de Kac en el capítulo dos, el lector-usuario no puede ocupar diferentes puntos espaciales para tratar de interpretar los elementos textuales, sino que depende enteramente de la materialización de esos signos en la bidimensionalidad de la pantalla del ordenador. Sin embargo, desde esta primera animación, el dinamismo otorgado a las letras representa un intento por romper con la fijeza estructural y linealidad de la palabra escrita o impresa condicionando las circunstancias de su lectura. Este dinamismo también puede representar un primer esfuerzo por iniciar o introducir al lector-usuario a la fluidez del proyecto de escritura que va a encontrar con las historias de la novela. Las letras de esta primera animación luego desaparecen dejando una pantalla en negro con un enlace para ir a la página principal de la obra y una indicación sobre los requerimientos técnicos para ver esta animación por medio del programa Flash (fig. 2 y 3). La desaparición de las letras en un fondo negro parece sugerir, en un nivel abstracto, una posible conexión cognitiva entre la fluidez hipertextual y el proceso de pensamiento (“stream of consciousness”) mismo del acto de escritura que se representa en *gabriella infinita*, donde un sujeto (Federico) se construye a sí mismo a la vez que también construye el mundo narrativo de la novela. Como el sujeto-autor narrativo, Federico, se

encuentra en un proceso de autoconstrucción o continua variación, ocupa una doble función simultánea de productor y producto de su propia escritura y la de otros. O sea, es sujeto y objeto a la misma vez. Esto implica, para el lector-usuario, que dentro de su(s) proceso(s) de lectura debe de concebir la subjetividad de este sujeto-autor como ambos sujeto y objeto en continua fluctuación en las permutaciones y perspectivas textuales que se dan entre las historias. Lo anterior sugiere que dentro de la estructura fluida del hipertexto y el hipermedia (el movimiento de lexia a lexia) se da mayor indeterminación a dicha subjetividad porque la misma se dispersa físicamente (de una lexia a otra) en una multiplicidad de puntos espacio-temporales (la red de lexias).



Fig. 2. Animación inicial de la novela.



Fig. 3. Después de la imagen de la mujer, aparece el título de la obra

Al pasar la animación inicial, el lector-usuario llega a la página principal de *gabriella infinita*. Ésta le presenta dos formas de empezar su lectura. Estos dos posibles comienzos, lo obligan, a su vez, a realizar su primera escogencia de ingreso a la narrativa. Una de las alternativas es una entrada que está indicada por una flecha parpadeante en la animación que apunta a una puerta abierta. La otra entrada está revelada por un enlace textual que dice “entrar”, además enfatizado por una flecha vertical estática (fig. 4). Ambos puntos de entrada conducen al mismo lugar: la página de la portada en la que aparecen tres puertas para tres posibles historias indicadas, cuando el ratón de la computadora pasa por cada una, con las palabras “ruinas”, “mudanza” y “revelaciones” respectivamente (fig. 5).



Fig. 4. Página principal de la novela con los enlaces



Fig. 5. Pantalla de las tres puertas indicadoras de entrada a las tres historias de la novela

Las dos primeras posibles rutas de navegación representan para el lector-usuario una pseudo-indeterminación de la trama secuencia porque si bien le ofrecen la posibilidad de escoger la primera secuencia de lectura, la misma está predeterminada, o sea, sin apertura, porque ambas conducen al mismo punto de llegada, las tres puertas. Por otro lado, la falta de jerarquía en la presentación de estas puertas sugiere al lector-usuario que las historias que éstas representan son igualmente importantes sin establecerse ninguna predominancia entre ellas; sin embargo, es probable que la tendencia

tradicional occidental de procesamiento de información de izquierda a derecha presente a “ruinas”, la puerta que aparece primero en ese orden, como la primera opción a seguir. No obstante esta posibilidad, la opción que tiene el lector-usuario de seleccionar cualquiera de las puertas como punto de entrada a una de las tantas historias ofrece una ilustración de la indeterminación de la trama secuencia en la obra. Primero, por la opción de escoger cualquier ruta de entrada al texto. Al adoptarse este formato tipográfico (las tres puertas), el texto tiene que ser leído en varias secuencias seleccionadas y potencialmente conectadas por el lector-usuario. Esto permite su perspectiva divagante, mencionada antes en el modelo iserano, porque la totalidad del texto surge de diferentes y consecutivas fases de lectura. De hecho, con respecto a esta divagación, este crítico sostiene que “the very fact that textual perspectives are given to the reader’s wandering viewpoint in segments is already an indication that a process of combination is required” y que la coherencia textual debe de ser implementada por el lector mismo (Iser *Act* 185). Segundo, esta vez siguiendo el planteamiento de Kafalenos, porque el control del lector-usuario sobre cualquier secuencia escogida es semánticamente “absolutely random”. Lo anterior porque aparte de las palabras “ruinas”, “mudanza” y “revelaciones”, que en este punto espacio-temporal de lectura carecen de relevancia semántica para el lector-usuario, porque no le sugieren nada sobre sus conexiones con las historias de Gabriella, “Atrapados” y “Catástrofe”, tampoco éste tiene ningún indicio

concreto del contenido de los segmentos textuales inscritos dentro de cada secuencia (i.e. la puerta) que sea elegida. A su vez, la probabilidad de que el lector-usuario interprete la organización de las puertas como linealidad de izquierda a derecha no disloca tampoco esta indeterminación de la trama secuencia. Si el lector-usuario dilucida la presentación de las puertas de esa manera, organizaría, hipotéticamente, su(s) lectura(s) en una continuidad lineal partiendo de la historia de “ruinas”, siguiendo con “mudanza” y terminando con “revelaciones”. Pero esta posible linealidad no implica que el control del lector-usuario sobre estas secuencias deje de ser “absolutely random” porque aún no tiene suficientes pistas sobre cuál es el contenido de los segmentos narrativos a los que tendrá acceso con la activación de estos vacíos-hiperenlaces. Además, por la estructura fragmentada del hipertexto, es menos factible que el lector-usuario organice su lectura en esta manera. Cada una de estas puertas representa un vacío-hiperenlace que en este punto del proceso de lectura controla la apertura del texto y la interacción con su lector-usuario. Con estas primeras animaciones y diferentes posibilidades de navegación, se comienza a sensibilizar al lector-usuario sobre las fragmentaciones estructurales en la obra y se pone de manifiesto la indeterminación de la trama secuencia, en tanto, estas características físicas del texto lo obligan a escoger las secuencias de lectura y a tomar control del texto. La indeterminación de la trama secuencia (i.e., la aparición, desaparición y superimposición de letras e imágenes en estas primeras

páginas) también llama la atención a los múltiples espacios que estos elementos pueden ocupar dentro de la narrativa total de la obra, lo que afecta el entendimiento de los puntos de conjunción entre las diferentes historias que se desarrollan.

Las tres puertas son, por lo tanto, tres rutas marcadas ofrecidas al lector-usuario, pero ninguna de ellas proporciona, al momento de entrada, suficiente información para que éste escoja cuáles elementos de la *fábula* explorar con cada una. Como las puertas sólo ofrecen las palabras “ruinas”, “mudanza” y “revelaciones”, en este punto de lectura, la organización tipográfica de esta página, le otorga al lector-usuario, siguiendo las ideas de Kafalenos, “a narrator's power” con doble función. Por un lado, determinar la secuencia de concretización de la historia y, por otro lado, alterar el efecto de ésta al controlar la(s) secuencia(s) de su presentación (Kafalenos 386). Como se indicó anteriormente, probablemente por la tendencia tradicional en las culturas occidentales de leer de derecha a izquierda, en la sección de “características hipermedia” se identifica a “ruinas” como la primera puerta de acceso; no obstante, esta identificación simplemente representa una tendencia, y no el punto inicial de entrada definido para el lector-usuario. Si éste activa esta puerta, pasa a un segmento textual que es una pantalla de fondo negro evocadora de la noche con una animación de lo que parecen estrellas moviéndose en el cielo. El título de esta página es “Gabiella camina como loca por la ciudad en ruinas”. La imagen de fondo en esta

pantalla oscura es la ciudad bogotana y, en frente de ella, aparece la silueta poco distinguible de una mujer embarazada en diferentes puntos de la ciudad dando la impresión del andar que se evoca en el título de la pantalla; también una posible alusión a la fragmentación de Gabriella como sujeto dentro de la novela (fig. 9). Por el título, el lector-usuario puede inferir que esta imagen de mujer se refiere a Gabriella y probablemente que “Ruinas” presenta su historia al recorrer la ciudad bogotana bombardeada. Los títulos que se le asignan a los segmentos textuales dentro de esta historia, y que también aparecen en las otras, sirven para contrarrestar la falta de información que las puertas iniciales presentan. Estos títulos, como elementos tipográficos enmarcadores de los segmentos, ayudan al sujeto-lector a “cartografiar” su posición dentro de las posibilidades combinatorias que los vacíos-enlaces presentan en cada segmento, de tal forma, que en su viaje de lexia a lexia, pueda tener una guía de su ubicación espacio-temporal en su proceso de lectura de la(s) historia(s) que le ocupa(n) en cualquier momento dado. Asimismo, durante su proceso de lectura, con la ayuda guiadora de estos títulos, el sujeto-lector no puede obviar que el control de la trama secuencia yace en la(s) posible(s) conexión(es) que pueden establecerse entre ellos, por medio de los vacíos-enlaces, y las continuidades narrativas posibles en esta historia.



Fig. 6. “ruinas” una de las historias

Otros elementos tipográficos que hacen que *gabriella infinita*, versión hipertextual, adquiera indeterminación en la trama secuencia son los archivos de audio que se incluyen en muchos de los segmentos textuales. Estos archivos de sonido, que el lector-usuario puede desactivar en cualquier momento, añaden elementos a las posibles significaciones que se derivan de los segmentos o de las imágenes en éstos. Por ejemplo, en la página donde aparecen las tres puertas, el audio que se escucha emula las detonaciones de bombas que puede añadir carga semántica a la significación de “ruinas” o ayudar al sujeto-lector a imaginarse la divagación de Gabriella por la ciudad bogotana en caos. Otros elementos que también otorgan indeterminación a la hipernovela aparecen, en la misma página de “ruinas”, donde superpuesto al fondo de la ciudad bogotana, el lector-usuario encuentra cuatro enlaces constituidos por círculos y líneas en diferentes posiciones (fig. 6). Al pasar el

cursor sobre éstos, aparece una imagen de una mujer embarazada, dentro del círculo, que avanza y, si el lector-usuario hace clic en la imagen, aparecen espacios textuales y, al final de éstos, se dan cinco opciones: marcar la página (el segmento que le ocupa en ese momento), imprimirlo, escribir su historia, abrir la página principal de “ruinas” o cerrar la pantalla (fig. 7). Estas cinco opciones añaden a la indeterminación de la trama secuencia porque le otorgan al lector-usuario control de las secuencias en que se puede manifestar la historia. A la vez, al poder el sujeto-lector escribir su(s) propia(s) interpretación(es) de la(s) historia(s) que lee, también puede alterar la historia y controlar las secuencias de su desarrollo al tener la opción de incrementar otros elementos narrativos (i.e., diferentes perspectivas, personajes, eventos, etc.) que la pueden convertir también en indeterminante, puesto que es potencialmente posible que su secuencia cronológica sea menos distinguible para lectores posteriores.

Había pasado la noche conversando con Diana, su amiga del alma, quien no había logrado salir a tiempo para su casa y tuvo por eso que quedarse en el apartamento. A las seis de la mañana, cuando el padre de Diana pasó por ella, Gabriella pudo al fin pegar el ojo. Soñó casi de inmediato con Federico. Lo vio recostado sobre la banca de un parque, como si estuviera durmiendo, tapado con una gran manta que le cubría hasta el rostro, pero que le dejaba al descubierto los pies, calzados con unos zapatos viejos. Gabriella se acercó y le quitó la manta de encima y así descubrió su calavera, horrenda y sonriente. En un lapso no mayor a dos horas, Gabriella despertó varias veces y varias veces se durmió. Cada vez, el sueño se repitió idéntico, sólo que algunos detalles se fueron sumando, casi imperceptibles, a la escena inicial. En el último, pudo identificar el parque y las calles aledañas. Se trataba de la plaza de Lourdes, precisamente el lugar donde Diana había asegurado haberlo visto la última vez. No lo pensó más. Salió a la calle en su búsqueda.

marcar
página

imprimir

escriba su
historia

[Abrir página ruinas - cerrar](#)

Fig. 7. Pantalla del espacio textual de uno de los enlaces en “ruinas”

En la pantalla de “ruinas”, la continuidad entre enlaces está sugerida por la imagen de la mujer embarazada que “avanza” circunscrita en cada símbolo y por la narrativa de los espacios textuales que se abren cuando éstos se activan. Sin embargo, en las cuatro pantallas que componen esta historia, entre estos fragmentos narrativos no hay ningún enlace que permita su conexión física directa (e.g., ninguna flecha, letra(s) u otro tipo de posible lazo). De ahí que, como se sugirió antes, aunque se aluda su relación (la imagen de la mujer embarazada establece la conexión), la misma no está condicionada directamente en la estructura hipertextual. Los vacíos que se establecen por esta falta física de enlaces en estas lexias obligan al sujeto-lector a construir la conexión por su cuenta de acuerdo con los datos

narrativos explícitos que se dan en cada segmento. Estos vacíos son otro ejemplo de los que Iser propone como aquéllos que inducen al sujeto-lector a “perform basic operations *within the text*” (Iser *Act* 169). Al no haber ningún lazo físico concreto entre las lexias, ellos son los que abren las conexiones entre las diferentes perspectivas textuales (i.e., las pantallas) impulsando al sujeto-lector a tomar el control de las continuidades narrativas al definir y establecer posibles intertextualidades entre estas distintas lexias. Por otro lado, el hecho de que el lector-usuario debe de activar cada pantalla individualmente para acceder al texto, probablemente represente un intento por parte del autor y coautor de la obra por romper con la linealidad narrativa puesto que aunque se asume su secuencia narrativa, el lector-usuario no está obligado a seguirla.

Otro aspecto estructural de esta primera pantalla para “ruinas”, que es importante en términos del proceso multilineal de lectura e indeterminación, es que el sujeto-lector puede en cualquier momento ir a cualquiera de las otras historias (“mudanza” o “revelaciones”) simplemente haciendo clic en los enlaces que las otras puertas representan. El peso narrativo que asigne el sujeto-lector a la nueva historia (i.e., “mudanza” o “revelaciones”) provocaría mayor inestabilidad dentro de las posibilidades narrativas (historia y trama) y de las diferentes maneras de estructurarlas dentro de *gabriella infinita* porque, consecuentemente, se producen otras historias que se desarrollan paralelamente. Al suceder esto, el sujeto-lector no sólo hace conexiones

entre lexias de historias simultáneas, sino que, en este proceso combinatorio de segmentos textuales, debe de distinguir cuáles secuencias narrativas asociar con cuál historia y igualmente determinar cuáles conexiones establecen continuidades viables inter e intra historias, incrementando la indeterminación de la trama secuencia. Por ejemplo, si el lector-usuario decide entrar por la puerta que introduce la historia “revelaciones”, a la vez que todavía está en “ruinas”, el enfoque del proceso de re-escritura que sugiere el narrador en el epígrafe inicial de “ruinas” se traslada de Gabriella a Federico, convirtiendo la narrativa de su inmaterialidad, ya que él como Gabriella son fantasmas creados por el narrador, en la historia “predominante”. Como resultado de este movimiento, el sujeto-lector debe de ser consciente del cambio respectivo de focalización y narración al entrar en esta nueva historia.

Cada una de las narrativas presentadas en las tres puertas tiene la potencialidad de ser centralizada enfocándose en diferentes estadios o fases del proceso de re-escritura del narrador que dirige las tres historias. Cada una de estas puertas le da control al sujeto-lector sobre la trama secuencia, y por ende, de la(s) manifestación(es) de la historia en *gabriella infinita*. La indeterminación que se establece en la trama secuencia con las tres posibilidades de entrada en las narrativas de la novela; sin embargo, no necesariamente establece control sobre las secuencias en las que los elementos de la historia son descubiertos por el sujeto-lector. Esto, por

cuanto, éste no tiene la suficiente información en un punto espacio-temporal de lectura dado del contenido de los segmentos textuales que pueden surgir ya que su control de la trama secuencia es, como sugiere Kafalenos, “absolutely random” (385).



Fig. 8. Representación del cuarto de Federico en “mudanza”

Al hacer clic en otra de las puertas, la correspondiente a “mudanza”, se abre una pantalla representando una habitación: el cuarto de Federico al que se dirigió Gabriella. La narración, como en “ruinas”, está presentada por un narrador en tercera persona omnisciente que establece la focalización también por Gabriella. El título de esta página es: “También en el cuarto de Federico todo esa [sic] caos” (fig. 8). En este cuarto, hay ocho diferentes objetos: una puerta, una mesa, fotos, una gabardina, papeles, etc., representando vacíos-enlaces que determinan las secuencias y continuidades narrativas en esta historia. Por ejemplo, si el lector-usuario empieza activando dichos enlaces de derecha a izquierda, el primero de ellos

es la puerta al dormitorio. Al hacer clic en ésta, se abre una pantalla que contiene un fragmento narrativo titulado “Federico la mira desde la puerta” y dos flechas indicadoras de navegación (fig. 9). Una de éstas, la que se encuentra a la izquierda indicada como “ver habitación”, es un enlace a un video-animación panorámico usando QuickTime del cuarto de Federico.¹⁶ Para navegar sobre el cuarto, el lector-usuario sólo necesita arrastrar el cursor en cualquier dirección. Como sucede con “ruinas”, ninguno de estos objetos-vacíos-enlaces le ofrece al lector-usuario la suficiente información en un punto espacio-temporal determinado de lectura sobre el contenido potencial de los segmentos textuales que pueden seguir a su activación. Todavía el control de la trama secuencia sigue siendo para el lector-usuario “absolutely random” (Kafalenos 385). Sin embargo, es posible que, si éste empieza su recorrido de esta historia por el enlace de la puerta que lleva al video del cuarto de Federico, este “tour virtual” le permita establecer conexiones particulares entre la imagen y los demás objetos-vacíos-enlaces que aparecen en la página principal de “mudanza” como parte del cuarto de Federico. Las posibles asociaciones imagen-objeto pueden permitirle al lector-usuario crear una especie de mapa mental que le ayude a determinar posibles proyecciones de las rutas de navegación a seguir o le pueden ofrecer información más específica para ayudarse en la determinación de las secuencias en que activar los demás objetos presentados como enlaces. En todo caso, la(s) secuencia(s) en que se puede revelar la historia todavía

depende(n) del control que el sujeto-lector ejerce sobre la trama secuencia. Lo que es diferente en “mudanza” con respecto a “ruinas” es que las conexiones que puede establecer el sujeto-lector entre el tour virtual del cuarto de Federico y los objetos-vacíos-enlaces pueden condicionar el control que éste asuma de la trama secuencia al servir de guías que le permiten tener cierta influencia sobre la(s) secuencia(s) en que ciertos elementos de la historia son descubiertos. Por otra parte, es posible que este mapa virtual acorte el tiempo de procesamiento de esta historia porque al ayudar al sujeto-lector a edificar una imagen mental de dicha habitación y de los objetos en ella, al igual que sus posibles conexiones, es probable que la indeterminación en esta historia se vea reducida o delimitada puesto que la multiplicidad de posibles significaciones entre los objetos puede ser comprimida al sujeto-lector observar y establecer vínculos particulares en su mente entre imagen-objeto-enlace que le ayuden a construir más rápidamente continuidades narrativas entre los diferentes enlaces.

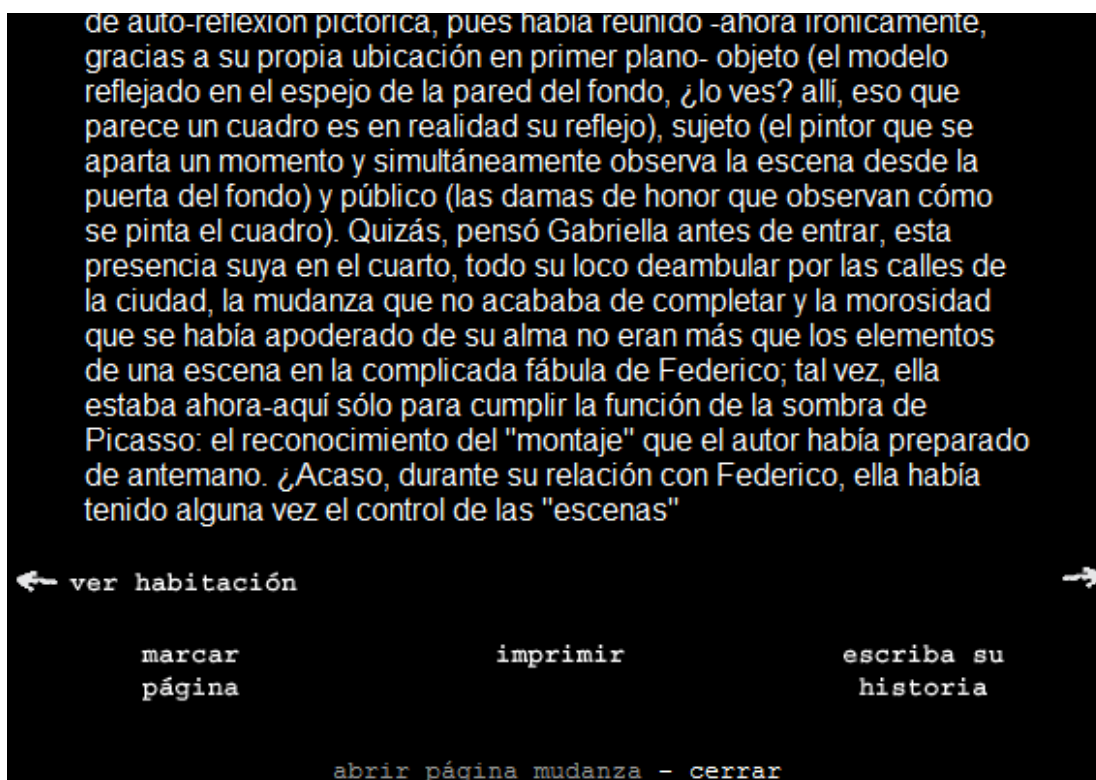


Fig. 9. Pantalla de un enlace en "mudanza"

La otra flecha que se incluye en este segmento textual, donde aparece el tour virtual del cuarto de Federico, a mano derecha, lleva a una lexia con fondo blanco con el título "Ese amor loco de los dos" (fig. 9). Este cambio de color en el fondo de los segmentos es indicador de los recuerdos de Gabriella. Es en esta transmutación monocromática donde se puede identificar otro ejemplo de indeterminación de la trama secuencia. El sujeto-lector al pasar de segmentos textuales con fondo negro a otros con fondo blanco notará la diferencia de color, pero no necesariamente se dará cuenta que estos representan recuerdos de Gabriella porque los mismos expanden algunos de los eventos presentados en las lexias con fondo negro (i.e., sus memorias de Federico, la concepción de su hijo con él, datos sobre su

pasado, etc.). La indeterminación de la trama secuencia se debe precisamente a la inhabilidad del sujeto-lector en poder identificar el cambio de historias con lo que se crea cierta ambigüedad en las conexiones entre las secuencias narrativas. El sujeto-lector de “mudanza” no tiene ninguna pista, además del color, en el paso de un segmento a otro de que se trata de dos historias desarrollándose simultáneamente. El uso del mismo tipo de narrador, el de tercera persona omnisciente, y el predominio de la focalización de Gabriella entre los segmentos de ambos colores crea la ambigüedad interpretativa para el sujeto-lector. El efecto de esta indeterminación de la trama puede ser doble. Por un lado, se puede producir en el sujeto-lector una mala-interpretación del focalizador al transponer el focalizador del segmento anterior (el de fondo negro) al nuevo segmento (el de fondo blanco). Esto implicaría una re-organización de la historia al re-interpretarse el segmento de la memoria de Gabriella como extensión del texto anterior obviándose su carácter de “recuerdo”. Por otro lado, es posible que el cambio de color obligue al sujeto-lector a replantear la conexión entre las dos lexias y a codificar la focalización como ambigua, y sin tener suficientes pistas en los segmentos textuales para interpretar el cambio, la identificación del focalizador del fondo blanco no sería siempre posible o sería parcial. En los dos casos, el resultado sería una indeterminación que afecta la historia, lo que añade mayor complejidad al proceso de lectura de esta hipernovela.

Como se puede deducir hasta ahora, cada pantalla dentro de “mudanza”, así como aparecen en “ruinas”, contiene una frase a modo de título que sirve de recuadro semántico para resumir el contenido textual de cada segmento y que le sirve al sujeto-lector como prolepsis narrativa. Como se argumentó anteriormente, estos títulos también ayudan al sujeto-lector a “cartografiar” su posición dentro de las posibilidades combinatorias entre los segmentos porque éste no puede obviar que el control de la trama secuencia yace en la(s) posible(s) conexión(es) que son viables de establecer entre estos títulos. Los otros siete enlaces en la página de “mudanza” incluyen también conexiones a secuencias de dos o tres espacios textuales que le informan al sujeto-lector de la recolección que hace Gabriella de los objetos personales de Federico y de los recuerdos (las historias intercaladas) que esta acción produce en ella, y que se ven representados en los espacios textuales con el fondo blanco. Como en el hipertexto inicial, sólo este cambio de color indica la diferencia narrativa entre la historia y las analepsias de Gabriella para el lector ya que no hay necesariamente una indicación clara de continuidad entre estos segmentos, además de una flecha que indica la posibilidad de seguir el recorrido de la narrativa. Igualmente, todas las páginas contienen el mismo enlace al video-animación de la habitación de Federico y los mismos cinco enlaces que se encuentran al final en las pantallas de “ruinas”: marcar página, imprimir, escribir su historia, abrir página mudanza y cerrar, pero como con los enlaces en “ruinas”, no hay

conexión física directa entre estos enlaces. El lector-usuario tiene que activarlos uno por uno si quiere avanzar la narrativa y establecer sus conexiones. Esta desconexión representa para estas dos historias un intento por dislocar la linealidad narrativa presente en la primera versión de la obra, pero a su vez, convierte el proceso de lectura en algo caótico porque ¿cómo ha de encontrar el sujeto-lector coherencia entre las diferentes historias?, al tener completa libertad de elegir cualquier orden posible de lectura. Esta indeterminación implica una gran tarea codificadora para el lector-usuario quien debe de encontrar o construir las diferentes conexiones o cerrar los vacíos entre los diferentes segmentos textuales para establecer alguna continuidad narrativa entre las diferentes historias. Este movimiento del sujeto-lector por el texto produce lo que Iser denomina como “the basis for the many selections which have to be made during the reading process” que lleva a las “actualizaciones” de la narrativa (*Act* 118). Estas actualizaciones se producen por el deseo o necesidad del sujeto-lector de establecer una continuidad narrativa que es lo que provee una *raison d'être* para moverse de un segmento textual a otro. Sin embargo, es viable también que estas posibilidades conviertan a esta novela en una obra que lleva al extremo la “apertura” narrativa de la que habló Martin, lo que podría causar el término del acto de lectura porque el lector-usuario puede considerar tener el control absoluto de la trama secuencia una tarea muy pesada cognitivamente porque el mismo es “absolutely random”.

La tercera puerta es para “revelaciones” y la imagen que sirve de su fondo todavía corresponde al cuarto de Federico. Como en “mudanza”, en ésta hay una serie de objetos, un carpeta azul, una verde, unos videocasetes, un audio casete titulado “Lucas”, unas hojas impresas de periódico, otras amarillas y un disco 3.5 de computadora, que sirven de vacíos-hiperenlaces que al activarse propician conexiones entre espacios textuales de narración que corresponden, en su mayoría, a historias intercaladas (i.e., “Informe Guerrero”, “Mujeres”, “Dominoes master”, etc.). A diferencia de “mudanza”, la indeterminación de la trama secuencia es más persistente aquí porque el lector-usuario no puede ver los objetos-enlaces, porque hay un mayor número de historias intercaladas en cada vacío-enlace y porque es la historia donde se concentra el material audiovisual (i.e., video, música, grabaciones de voces, etc.). La única opción que tiene el lector-usuario para ver los enlaces, y por consiguiente activarlos, es mover el cursor en diferentes direcciones para localizarlos. No hay ninguna indicación sobre dónde se encuentran exactamente estos vacío-enlaces; sin embargo, una vez que el cursor de la computadora se encuentra puesto sobre uno de estos objetos, el mismo se resalta y el lector puede hacer clic en él y empezar a construir conexiones narrativas entre ellos (fig. 10). Cuando el lector-usuario activa cualquiera de los objetos-enlaces, primero se abre una pequeña pantalla textual que describe el encuentro de Gabriella con cada uno de estos objetos, y al final de la misma, hay siempre una indicación de

secuencia que le permite iniciar las conexiones entre segmentos textuales dentro del objeto-enlace.



Fig. 10. "Revelaciones" con uno de sus objetos-enlaces seleccionado

Por ejemplo, al hacer clic en el portafolio azul, el sujeto-lector accede a un espacio textual con música de fondo donde se da información sobre el "Informe de Guerrero", una de las historias intercaladas que, según se establece en la sección "novela", es "totalmente desarticulada" con respecto a las otras historias y "sin ningún enlace" (fig. 10). El informe detalla que este anciano había previsto que dos jóvenes, como Gabriella y Federico, lo visitarían frecuentemente y se convertirían en sus aliados. Al activar este enlace, el sujeto-lector puede leer el susodicho informe y tiene la oportunidad de retroceder o avanzar en la lectura del mismo tanto como quiera. Otro vacío-enlace, el de la carpeta verde, contiene música de fondo de explosiones y un color verde con la imagen de dos personas. Esta carpeta contiene un enlace para "Mujeres" (las historias intercaladas de seis mujeres:

Matilde, Lucero, Luisa, Alcira, Claudia y Gabriella). El enlace de los videocasetes contiene “Dominoes master” y tiene once segmentos narrativos correspondientes al mismo número de jugadas en el juego de dominó. Cada jugada incluye un archivo de audio para cada una de las canciones elegidas para representar cada segmento textual. Los comentarios de Federico y las canciones producen para el lector un marco sumatorio al estilo de crónica de esta década (fig. 11).



Fig. 11. Las once jugadas de dominó que representan las reflexiones de Federico sobre los años sesenta

La representación del enlace del audio casete ilustra casetes que Gabriella encuentra. Ella toma uno de los casetes marcado con, “Lucas” y lo reproduce en una grabadora. Al principio escucha un fragmento de música clásica y, luego, la voz de Federico, entre la interferencia de sonidos

callejeros, que anuncia una entrevista con Lucas (fig. 12). Los siguientes enlaces en la página representan entrevistas con otros cuatro hombres, Fajardo, Guillermo, Eduardo y Molano. Para cada entrevista se ha incluido un archivo de audio que el sujeto-lector puede escuchar y asociar con cada nombre. El sujeto-lector no encuentra conexión física directa entre los diferentes enlaces que representan a estos cinco hombres por lo que tiene que activarlos individualmente y tratar de establecer las conexiones entre sus identidades y situaciones.

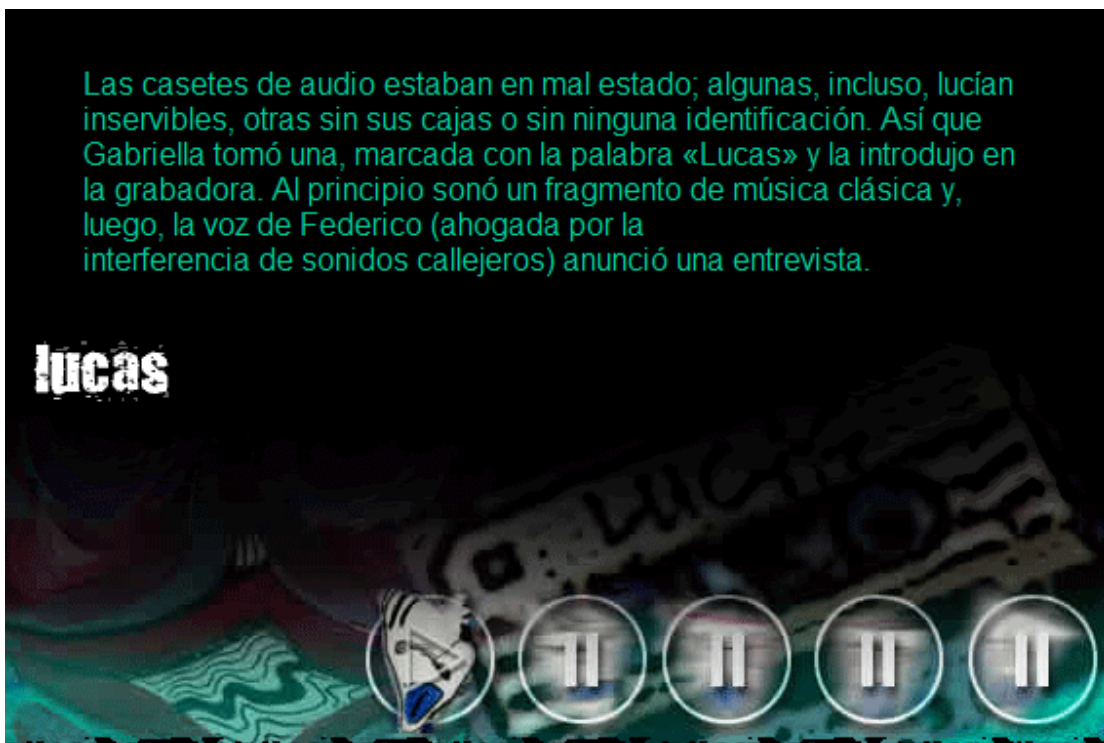


Fig. 12. Los audio casetes con las entrevistas a cinco hombres

En el enlace de las hojas impresas de periódico, el sujeto-lector se da cuenta que éstas ilustran el delicado trabajo de documentación histórica

realizado por Federico. El único enlace que se incluye en esta pantalla está representado por una imagen de una hoja de impresora. El enlace simbolizado por el disquete de computadora incluye los archivos (“Federico y la guerra sucia”, “Federico y la escritura”, etc.) con los cuales Gabriella intenta descifrar el mensaje que éste habría querido dejar. El último enlace, las hojas amarillas, igualmente, incluye música de fondo y contiene quince enlaces (fig. 13). Cada segmento representa un fragmento de la historia que ha creado Federico. En esta sección, Gabriella se da cuenta que todo ha sido una ficción y que ella es parte de la ilusión creada por su amante.

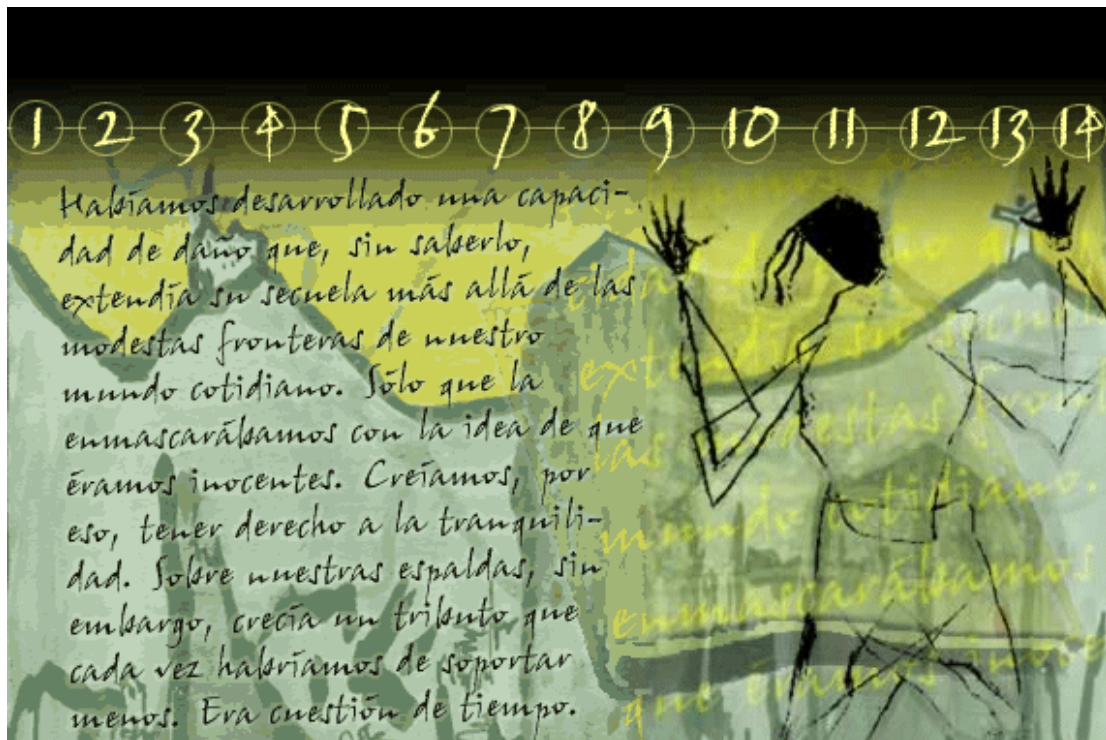


Fig. 13. Hojas amarillas de los fragmentos de la historia creada por Federico

Todos estos dispositivos narrativos en “revelaciones”, los archivos de audio para las canciones, los sonidos de fondo, las voces, etc., amplían para

el sujeto-lector las diferentes historias, incluyendo las intercaladas, ofreciéndole variadas perspectivas textuales y múltiples posibilidades para sus conexiones. La indeterminación de la trama secuencia es mayor en ésta porque, a su vez, todas estas perspectivas se entrelazan e interactúan entre los diferentes segmentos narrativos proyectando el rol del sujeto-lector dentro de este interjuego como mediador entre ellas. En todas las posibles alternativas combinatorias que se ofrecen entre los segmentos textuales de las diferentes historias que se pueden articular en “revelaciones”, el sujeto-lector se convierte en el único responsable, con la guía de los vacíos-enlaces, del control de la trama secuencia en esta historia de historias. Su control de las contingencias de la trama secuencia es el único método de que dispone para contrarrestar el posible caos de su proceso de lectura. Además, como se puede observar en la descripción anterior de los diferentes vacíos-enlaces, en esta historia es donde se ha incluido la mayoría de los efectos audiovisuales para enfatizarle en la(s) narrativa(s) al sujeto-lector que la visita de Gabriella al cuarto de Federico se ha convertido en más que una colecta de objetos y que se trata, en realidad, de una “revelación” para ella: la de su irrealidad como creación ficticia de Federico.

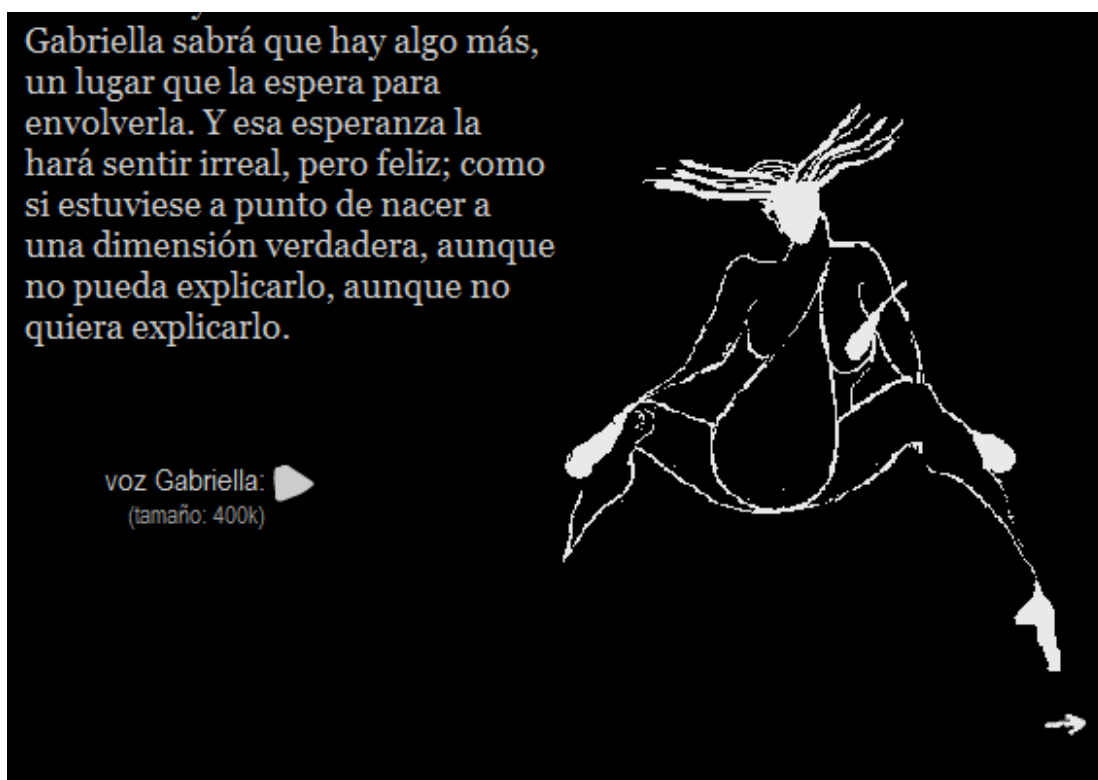


Fig. 14. Epílogo de la novela con el archivo de audio de la voz de Gabriella

En la pantalla principal para “revelaciones” también se puede observar que en el lugar del usual archivo de audio presente en las puertas para “ruinas” y “mudanza”, ahora se encuentra una cuarta puerta. Esta puerta, como se anunció anteriormente en el capítulo, constituye un elemento tipográfico que introduce el monólogo de Gabriella y el epílogo de esta hipernovela como un intento por otorgarle cierta linealidad convencional a la obra (fig. 14). Como tal, ésta, que únicamente aparece en “revelaciones” se configura como una determinación en la indeterminación interpretativa y estructural de *gabriella infinita* como hipermedia. De tal forma, la misma representa una contradicción en la estructura fluida y fragmentada de este hipermedia porque si uno de los propósitos en la creación de esta última

versión fue no condicionar las secuencias narrativas para el sujeto-lector, sino solamente sugerir posibilidades de continuidades narrativas por medio de los vacíos-enlaces, entonces esta puerta parece establecer lo opuesto. Primero, su inclusión sólo en este punto sugiere que el autor de *gabriella infinita* espera que el lector-usuario lea la novela siguiendo una secuencia de lectura que inicia con “ruinas”, siguiendo con “mudanza” y terminando con “revelaciones” para cerrar con el monólogo de Gabriella y el epílogo finales, de ahí la inclusión de la cuarta puerta únicamente en esta historia. Segundo, si el hipertexto está configurado por lexias existiendo en puntos espacio-temporales simultáneos en el espacio virtual y, por ende, sin un principio o fin establecidos, de ahí su característica de texto decentrado, entonces la inclusión de esta cuarta puerta representa una resistencia a esta configuración textual. Por último, esta puerta parece sugerir que el autor de la obra, asimismo, espera que el lector-usuario sea capaz de consumir la totalidad del hipermedia como texto. Algo, que de nuevo, considerando las características del hipertexto como potencialmente infinito debido a las interminables conexiones que se pueden establecer entre sus lexias, se presenta como una contradicción. Aunque, aun teniendo todo lo anterior en cuenta, sin embargo, considero que esta cuarta puerta no tendría ningún efecto en el control del sujeto-lector sobre la trama secuencia porque el usuario no tiene forma de saber que estos dos propuestos “últimos”

segmentos representan el monólogo y el epílogo de la novela porque no hay ningún enlace, título o marcación especial que los designe como tales.



Fig. 15. Mapa de enlaces y organización textual de la novela

En esta explicación de la configuración narrativa y estructural de las diferentes versiones de la novela, es evidente que la versión hipermedia representa los mayores retos interpretativos para el sujeto-lector no sólo porque en ella se han incorporado elementos audiovisuales que expanden

las narrativas de las historias propuestas, sino también porque en la estructura de los enlaces entre estas historias y las historias intercaladas en ellas, las conexiones narrativas entre las mismas pueden ser menos claras para el sujeto-lector por la diversidad en las posibilidades de la trama secuencial que puede controlar. La tarea interpretativa para sujeto-lector dentro de la indeterminación de esta novela es conectar las diferentes narrativas en, por lo menos, una posible cadena coherente de significación. Sin embargo, debido a la propuesta multilineal, que estructura la representación de los diferentes segmentos textuales y la organización laberíntica de la narrativa con una representación de historias de historias, es posible que esta hipernovela sea demasiado abierta para lograr una determinada significación para alguna de las rutas de navegación seleccionadas por él. Probablemente, por esta razón es que en la página principal de este hipermedia narrativo (fig. 3), presenta a modo de elemento orientador de la experiencia de lectura, un mapa que indica los enlaces y la organización textual de la novela (fig. 15), o que este hipermedia, asimismo, permite que el lector-usuario pueda participar en la narrativa de dos maneras específicas. Primero, puede salvar cualquiera de las rutas de navegación textual que haya seguido en su lectura. Esto implica que técnicamente éste puede “escribir” su versión personal de la novela. Segundo, puede “completar” la(s) historia(s) que ha decodificado enviando relatos o crónicas personales con el tema de la narración. Estos relatos pueden incluir datos o

ensayos sobre el ambiente que se describe en la novela: los años sesenta y setenta en Colombia. Estas contribuciones personales se registran en el “Libro de visitantes”, un foro en la red en el que el lector-usuario se inscribe para escribir sus aportaciones o para leer las de otros lectores (*gabriella infinita*, “características hipermedia”) (fig. 16).

The screenshot displays the 'gabriella infinita' blog interface. At the top, there are navigation links: '<< Volver a Sistema multiblogs', 'Cómo Publicar Comentarios', and 'Cómo Administrar el Blog'. The main header features a banner with the text 'gabriella infinita' over a dark, abstract image.

The main content area shows three posts:

- Bogotá, una ciudad para narrar** (Mayo 24th, 2007): The text discusses the image of Bogotá in Gabriella as 'apocalíptica'. It mentions that the image might be a product of desperation or, alternatively, of the city's beauty and dark history. A small image of a cityscape at night is included. Below the text is a '1 comentario' link.
- Esos años...** (Mayo 24th, 2007): The text talks about the topic of Gabriella Infiesta being the 1960s. It mentions Federico's tangential experience and his obsession with 'locas ideas' and 'proyectos'. A small image of papers and a pen is included. Below the text is a 'Hacer comentario' link.
- Federico: un enigma** (Mayo 24th, 2007): The text describes Federico's traces in Gabriella's room, including his 'historia sentimental', 'materiales de investigación', 'registro de sus proyectos', and 'autobiografía'. A small image of a stylized face is included. Below the text is an 'Ensayar a escribir sobre él' link.

The right sidebar contains several sections:

- Categorías**: Includes links for 'Todas', 'Escriba sobre el hipermedia (1)', 'Escriba sobre Federico (1)', 'Escriba sobre los años 60 (1)', and 'Escriba sobre una Bogotá apocalíptica (1)'. There are also links for 'Últimos comentarios' and 'Algunas estadísticas'.
- Buscar**: A search box with radio buttons for 'Todas las palabras', 'Alguna palabra', and 'Frase entera', and a 'Buscar' button.
- Archivos**: Includes a link for 'Mayo 2007 (4)' and 'más...'.
- Linkblog**: Includes a link for 'Otros' and 'Acceso...'.
- Publicar Post**: Includes a link for 'Sindicar esta bitácora XML' and several RSS feed links (RSS 0.92, RSS 1.0, RSS 2.0, Atom 0.3) for 'Posts' and 'Comentarios'. It also includes a 'What is RSS?' link.
- powered by b2evolution**: A logo for the blogging software.

Fig. 16. La página de contacto

Este “Libro de visitantes” es un blog que fue creado como un espacio para la creación, expresión y debate sobre este hipermedia narrativo y, en ese respecto, está diseñado en dos marcos de información.¹⁷ A mano derecha, aparecen las categorías sobre las cuales el lector-usuario puede escribir, sobre el hipermedia mismo, sobre el enigma de Federico, sobre Bogotá como ciudad apocalíptica. El lector-usuario tiene la oportunidad de ver todas estas categorías a la vez o hacer clic en el enlace individual para cada una. Para cualquiera de estas dos opciones se despliega en el marco de la izquierda la información respectiva para cada categoría (fig. 16). El marco derecho le ofrece al lector-usuario la ocasión de ver y leer otros comentarios hechos por otros lectores (fig. 17), ver estadísticas y los archivos de comentarios. En el marco izquierdo, para escribir sobre el hipermedia, se le dan al lector enlaces a las tres versiones de la novela. Para escribir sus impresiones o comentarios, el lector-usuario debe proporcionar su nombre, una dirección de correo electrónico y su página Web, si la tiene. Además, se le permite formatear su texto utilizando etiquetas XHTML.¹⁸ Como se argumentó anteriormente para aquellos casos en las diferentes historias donde el sujeto-lector puede “escribir” sus interpretaciones de ellas ampliándolas en diferentes formas, este “Libro de visitantes” no sólo le ofrece al sujeto-lector la oportunidad de controlar las posibilidades de concretización de la trama secuencia, aun cuando su control del mismo sea completamente al azar, como sostiene Kafalenos, sino que también, y quizás más

importante, le brinda la oportunidad de crear sus propias historias. Esto le ofrece al sujeto-lector la ocasión de influenciar directamente la historia de *gabriella infinita* contingentemente configurando múltiples historias para la novela y con ello alterar las relaciones indeterminantes entre ésta y la trama secuencial que él puede establecer a través de las conexiones posibles entre los diferentes segmentos textuales. La oportunidad que se le ofrece al sujeto-lector con este “Libro de visitantes” para “indeterminar” la historia y potencialmente dislocar su secuencia cronológica afecta los procesos de lectura de esta hipernovela porque aunque es viable que sea posible establecer la ocurrencia de ciertos eventos y hasta ciertos fragmentos o secuencias narrativas en la obra, es también posible que su ubicación dentro de la historia sea indeterminable. El resultado sería un proceso interpretativo demasiado complejo por la gran apertura del texto literario.

This entry was posted on May 24, 2007 at 07:16:38 and is filed under [Escriba sobre una Bogotá apocalíptica](#). You can follow any responses to this entry through the [RSS 2.0 feed](#), or leave a response (below) .

1 response(s) to Bogotá, una ciudad para narrar

Sandro [Visitante] says:
[29.05.07 @ 11:06](#)

Bogotá sigue siendo bella, a pesar que en la última década se ha transformado en una ciudad que le ha dado paso al concreto y a la desaparición de muchos sitios que a través de los años se convirtieron en emblemas de nuestra cultura urbana, para darle paso a la "modernización" y al "rejuvenecimiento" que se le quiere imprimir a nuestra capital, la ciudad de todos, de las oportunidades, como parte del proyecto urbanístico actual. Cada vez contamos con menos espacios para disfrutar y vivirlos como se hacía antiguamente por que se debe dar paso a la movilidad y al veloz ritmo de vida que nos caracteriza actualmente.

Fig. 17. Ejemplo de uno de los comentarios hechos para la categoría de Bogotá, ciudad apocalíptica

La versión hipermedia de esta novela representa un ejemplo de lo que Jameson denomina como “postmodern hyperspace”, en el sentido que su narrativa total en el medio virtual se convierte en “a disjointed and incoherent space in which the individual [el sujeto-lector] becomes disoriented and loses his or her sense of clear physical placement in a whole that [parece] incomprehensible” (Gaggi 98). La estructuración de los enlaces en las diferentes historias quiere decir que las historias intercaladas se presentan al mismo nivel que las “principales” en las que se articulan lo que causa que el sujeto lector no pueda orientarse en los espacios narrativos de esta ficción ya que las coordenadas de su recorrido por las historias no son claras o las mismas son ambiguas. El sujeto-lector no tiene una visión clara de hacia dónde quiere ir o dónde debe ir en su movimiento de enlace a enlace entre la plétora de posibilidades que se le ofrecen. En este sentido, tanto las propuestas historias “principales” como las intercaladas funcionan como las galerías de la “La Biblioteca de Babel” de Borges, en cuanto ninguna forma un centro definido porque cualquiera de las galerías puede ocupar el centro provisional según la perspectiva de lectura. En *gabriella infinita* hipermedia, la posibilidad que tiene el sujeto-lector de contribuir al contenido de las historias al poder “salvar” sus rutas de navegación y aportar a la narrativa por medio del “Libro de visitantes” transforma a esta ficción de un sistema unidireccional de comunicación en el que la información y las ideas sólo provienen de los autores al lector-usuario, a un proceso de comunicación en

el que los diferentes participantes pueden contribuir y afectar el contenido y dirección de las narrativas en la novela.

A diferencia de *Condiciones Extremas*, donde Literatrónica selecciona para el sujeto-lector trayectorias más o menos estables de lectura, en *gabriella infinita*, éste es insertado no sólo en un laberinto narrativo sino físico-virtual de navegación. Otro contraste con respecto a esa hipernovela, es que en *gabriella infinita*, la inclusión de las historias intercaladas dentro de las tres predominantes no sólo sirve para crear una narrativa interrumpida, fragmentada o discontinua, sino que presenta nuevas estrategias textuales. Por ejemplo, los personajes “primarios” de las tres historias principales pasan a convertirse en diferentes instancias narrativas en “secundarios”, mientras que algunos de los personajes “secundarios” o “triviales” de las historias intercaladas, asumen preponderancia debido a la manera en que se estructura la novela en el espacio virtual. El reto para el sujeto-lector es multidimensional. Por un lado, dependiendo de la historia que escoja como eje de la narrativa, debe de ser consciente y tener la habilidad de diferenciar la mutación entre personaje principal y secundario y viceversa entre las historias. Por otro lado, no hay seguridad completa de que el sujeto-lector no se confunda y no siempre perciba los límites narrativos entre una y otra historia, principal o intercalada, o distinga adecuadamente las identidades y situaciones de los diferentes personajes. La complejidad narrativa evidencia para el sujeto-lector cómo las tres historias predominantes crean múltiples

realidades narrativas con surtidos narradores y con múltiples posibilidades de movimiento para los personajes los cuales pueden (parecer) ocupar en diferentes puntos espacio-temporales más de una de estas realidades.

Notas

¹ En este capítulo se entienden estos dos términos, historia y trama, según los lineamientos fijados por la teoría estructuralista, de acuerdo con la cual, cada narrativa está compuesta de dos elementos: la historia (*histoire*) que alude al contenido o “chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting)...the *what* in the narrative”, y la trama o discurso (*discours*), que se refiere a “the means by which the content is communicated...the *how*” (Chatman 19). En los planteamientos de los Formalistas rusos, a estos términos estructuralistas, les equivalen *fábula*, (historia), correspondiente a “the sum total of events to be related in the narrative” y *sjuzet* (trama), como “the story as actually told by linking the events together” (Chatman 19-20).

² Aunque Wolfgang Iser no es el único crítico en presentar un enfoque sobre la indeterminación en el texto literario, sino que también el término se asocia con Jacques Derrida, Paul de Man, Norman Holland y Geoffrey Hartman, en el marco de este capítulo y de la tesis en general, se usarán en principio los postulados de Iser por la importancia que éste le da a la indeterminación como “an elementary condition for readers’ reactions” al texto literario, ya que son estas reacciones las que constituyen “the reality of a literary text” (Iser “Indeterminacy” 6-7).

³ Iser, en *The Act of Reading*, utiliza estos tres términos para explicar su planteamiento de que la totalidad de la interacción del lector con el texto

surge, en gran medida, de la naturaleza de los vacíos. En este análisis, los tres vocablos serán entendidos como uno sólo: vacío.

⁴ Según Juan Antonio Pastor y Tomás Saorín, el término hipermedia es el producto de ambos conceptos: el hipertexto y la multimedia. Los hipermedia pueden entenderse como “Organización de información textual, visual gráfica y sonora a través de vínculos que crean asociaciones entre información relacionada dentro del sistema” (2).

⁵ Utilizaré la palabra “autores” para referirme de aquí en adelante a ambos, el autor del texto original escrito de *gabriella infinita*, Jaime Alejandro Rodríguez, como al encargado de traducir ese texto al espacio virtual y, por consiguiente, su otro autor, el diseñador visual y de interactividad, Carlos Roberto Torres.

⁶ PDF (Formato de Documento Portátil) es una forma muy utilizada de almacenar documentos, desarrollado por la empresa Adobe Systems. Este formato es por lo general usado cuando los documentos son susceptibles a ser impresos ya que especifica la presentación final del documento sin necesidad de hacer otros ajustes antes de imprimir.

⁷ Esta posible trama no necesariamente es la misma que pueda obtener un lector-usuario al unir los diferentes segmentos narrativos por medio de sus escogencias de navegación, como en el caso de *Condiciones Extremas*.

⁸ Para un análisis más detallado de estos tres elementos en el discurso narrativo, véase a Genette en *Narrative Discourse*.

⁹ Incluyo este argumento por la naturaleza de este proyecto como disertación doctoral y siguiendo las pautas generalmente incluidas en un análisis de una obra literaria en la que primero se ofrece un pequeño resumen del texto en cuestión para proceder a su análisis consiguiente. Sin embargo, en el marco teórico de esta tesis sobre el hipertexto, el proponer un resumen argumental representa simplemente eso, una posibilidad interpretativa de las secuencias narrativas que se pueden derivar de su estructura, pero, de ninguna manera, debe verse como “el” resumen de la obra o la única posibilidad de concretización de su trama.

¹⁰ La historia de Gabriella, “Atrapados” y “Catástrofe” son sugeridas en esta hipernovela como “principales” en la sección de “historia”, en la sección de “formato libro” y por la configuración de tres puertas que las representan y que aparecen inmediatamente después de la página introductoria de esta novela. Esta sugerencia representa simplemente eso: una sugerencia, quizás como un intento por parte de los autores de la obra por proveer al lector de alguna guía en su lectura de este hipermedia, considerando no sólo que hay historias intercaladas dentro de éstas, sino que la presencia de los hiperenlaces en los diferentes segmentos textuales y las escogencias combinatorias que realice el lector de éstos puede producir un número infinito de historias.

¹¹ Inexplicablemente esta última aparece en inglés, en lugar de “dominós” en español. Una posible hipótesis al respecto, es que en esta sección se alude

a la época de los sesenta en los Estados Unidos y por consiguiente, la conexión no sólo se da a nivel temático sino lingüístico.

¹² Para los propósitos de este análisis, la definición de narrativa que ofrece Lawrence Stone es útil. Éste propone que la narrativa se refiere a “the organization of material into a chronological sequential order and the focusing of content into a single coherent story, albeit with subplots” (citado por Berkhofer 27).

¹³ Emma Kafalenos utiliza los términos *fábula* y *sjuzhet* en su enfoque, considerando el primer elemento como una “abstraction of the events in a narrative, ordered in chronological and causal sequence, and conceived ontologically as unexpressed in any medium”; mientras que *sjuzhet* es una “manifestation of *fabula* (in words—or images or gestures), incorporating perspective (focalization and voice) as well as temporal manipulations of sequence, duration and frequency”. Tomando en cuenta esta diferenciación, Kafalenos utiliza el término “*sjuzhet* sequence” para referirse a la indeterminación en la trama (Kafalenos 380). En este capítulo, se utiliza el mismo término, pero traducido como “trama secuencia”.

¹⁴ Así como se planteó en el capítulo tres sobre la relación entre las posiciones del lector-usuario y el sujeto-lector, esta posibilidad de tener múltiples sujetos-autor (las diferentes versiones de Federico) como subjetividades en variación, construidas durante y por la escritura, habitando puntos temporales paralelos en las historias de esta novela, y el paralelismo

de escrituras (la del autor original y el coautor técnico, entre otras posibles) funcionando simultáneamente, ofrecen otra dimensión compleja en la construcción de subjetividades en el espacio hipertextual.

¹⁵ Adobe Flash Player™ es un programa de edición multimedia escrito y distribuido por Adobe Systems Incorporated. Este programa utiliza gráficos vectoriales e imágenes ráster, sonido, flujo de video y audio. Los archivos de Flash se incorporan generalmente a páginas Web como animaciones que pueden ser vistas en los diferentes navegadores.

¹⁶ QuickTime (QT) es un programa reproductor de multimedia estándar desarrollado por la compañía Apple Inc.

¹⁷ Un “blog” es una página de Internet donde sus usuarios pueden escribir comentarios sobre un tema o asunto en particular. Algunos blogs son diarios personales y, de hecho, este fue el origen de este sistema.

Etimológicamente proviene de la unión de las palabras inglesas “Web” y “log”. Un blog puede combinar texto, imágenes, música y enlaces a otros blogs o páginas de la Web (*Wikipedia*). En español se le denomina a estos “blogs” como bitácoras, pero muchos usuarios prefieren el término inglés por economía lingüística.

¹⁸ XHTML corresponde a *Extensive HyperText Markup Language* (Lenguaje Extensible de Marcaje de Texto), que se creó para sustituir el HyperText Markup Language (Lenguaje de Marcas Hipertextuales) o HTML. Este último

diseñado para la composición y presentación de textos en las páginas Web
(*Wikipedia*).

Conclusión

Un mayor contexto para el hipertexto

Las implicaciones de un estudio de la escritura hipertextual y sus procesos de lectura son múltiples. El hipertexto problematiza las ideas normativas del autor, del mismo proceso de lectura, de la fisicalidad del texto, de la misma materialidad del lenguaje, de la temporalidad, de la forma narratológica y, hasta, de valor cultural. En la hipertextualidad, las nuevas experiencias de lectura se configuran como un flujo de “multiple becoming” texto(s) y sujeto(s)-lector(es) (utilizando el término de Braidotti 112). Este proceso maleable implica para el lector-usuario un ordenamiento de la información hipertextual de una manera cuantitativa y cualitativamente diferente del de la página impresa. Por un lado, este ordenamiento diferente reorganiza las distinciones convencionales entre los texto(s) y sus lectores-usuarios produciendo nuevas formas de análisis textual. Por otro lado, el hipertexto conlleva consigo mismo un proceso de desfamiliarización en tanto que a la idea de los documentos impresos como medios estables y familiares, éste introduce la idea de las herramientas digitales (i.e., un nuevo lenguaje de producción textual con una nueva sintaxis fluida) que por lo general, aparecen como extrañas por su capacidad de mutación y de producción en múltiples y sorprendentes posibilidades. Estas nuevas herramientas facilitan que en el espacio virtual los textos sean guardados

como segmentos (“bits”) de información para ser, a la misma vez, proyectados en una pantalla, y/o en otros medios de representación, como el performance de una serie de mandatos corporeizados en el “código” del programa de computadora. Estas posibilidades de representación textual afectan directamente el proceso de interpretación del sujeto-lector porque los textos ahora sólo existen en constante movimiento y simultaneidad en el espacio virtual.

Asimismo, el hipertexto construye una nueva relación entre textos. Diferentes tipos de los textos (incluyendo diferentes versiones de uno mismo) creados en diferentes espacios y temporalidades son no sólo enlazados, sino que también cartografiados unos sobre los otros a forma de palimpsestos (verticales y horizontales) de tal manera que estos textos pueden ser experimentados por el lector-usuario no solamente como textos relacionados entre sí, sino también como transformaciones dinámicas de sí mismos. Esta yuxtaposición textual, por denominar al proceso de alguna manera, tiene implicaciones directas importantes y radicales en la(s) experiencia(s) de lectura. Por ejemplo, si el sujeto-lector está siempre “haciéndose” sin estabilidad posible como respuesta a las transformaciones constantes del texto que lee, ¿debemos de pensar en esta mutabilidad como una ilusión de la supresión de la linealidad temporal? o ¿debemos considerar al espacio virtual y las posibilidades de lectura del hipertexto sólo como una extensión

de las ideas posmodernistas de fragmentación de la identidad, de la desaparición de fronteras y lo teleológico?

El hipertexto también fuerza a los profesores de literatura y, hasta, los críticos a repensar sus prácticas de lectura, al mismo tiempo que ofrece nuevas alternativas a los estudiantes para el estudio de la literatura. Por ser un medio de “writing with places” (Bolter 25), el hipertexto expande y enriquece el ámbito perceptivo del lector-usuario promoviendo generalmente lo visual sobre lo verbal (un orden, éste, que contradice al que usualmente se asocia al libro impreso). Pero a su vez, éste no sólo expande la(s) experiencia(s) de lectura, sino que la(s) convierte en desorientadora(s) puesto que el sujeto-lector encuentra difícil cartografiarse dentro de la gran variabilidad de lexias que constituyen el texto. Dentro de la gran red de rutas de navegación textual posibles, algunas veces los lectores-usuarios hipertextuales no pueden juzgar si han leído algo relevante o si se han desviado demasiado en su lectura porque encuentran arduo el decidirse por una secuencia apropiada de continuidad narrativa. Al existir esta posibilidad, el hipertexto obliga al sujeto-lector a ser más consciente y tener más presente las relaciones entre las conexiones semánticas, sintácticas, fonológicas y narrativas entre los diferentes segmentos textuales o lexias que lo componen, de tal forma, que este sujeto-lector pueda lograr alguna interpretación coherente del texto en constante fluctuación.

Por las complejidades de su representación, hace falta mayor investigación en referencia a los efectos de la estructura fragmentada del hipertexto en el sujeto-lector. Más experimentación práctica es necesaria para determinar los efectos concretos de cómo las secuencias de navegación textual escogidas afectan la habilidad de los sujetos-lectores de comprender las relaciones entre las diferentes lexias para determinar su importancia, su(s) posible(s) ordenamiento(s) cronológico(s) y espacial(es), y las relaciones causales que afectan la coherencia textual e interpretativa y las experiencias de lectura mismas. Considero que más atención debe prestarse, por sus posibles efectos en los procesos de lectura y en la estructura misma del hipertexto, al mayor control que se le otorga al lector-usuario sobre el texto. Las posibilidades que se le ofrecen a éste para que influya (i.e., modifique o añada) elementos textuales potencialmente abren espacios para que el lector-usuario añada información a los componentes estructurales del texto y/o posiblemente remueva algunos de ellos, al manipular las conexiones entre los diferentes segmentos textuales. Esta libertad no sólo modifica la estructura del texto, sino también su contenido produciendo la posibilidad de múltiples autores y textos. En este marco, el hipertexto no sólo está modificando nuestras ideas sobre el autor textual y lo que es un texto o lo que puede ser, sino que está permitiendo a la vez, dentro de las posibilidades no-lineales de su representación, grandes oportunidades para los profesores de literatura y de otras áreas para ahondar

en aspectos del discurso, diseño y procesamiento cognitivo, así como reevaluar teorías actuales de interpretación literaria y de procesamiento textual. La reflexión sobre aspectos específicos de los procesos de lectura que estos textos hipertextuales configuran tiene implicaciones prácticas importantes para su diseño de tal manera que éstos puedan satisfacer las necesidades de sus lectores-usuarios, especialmente para que éstos no se “pierdan” en la mega-red de posibilidades de navegación e interpretación que el hipertexto les ofrece.

En el contexto de la literatura latinoamericana las implicaciones de los hipertextos todavía son difíciles de determinar hoy en día porque mucha de la crítica sobre los mismos se ha dedicado a simplemente elaborar sobre sus alcances a nivel teórico, como se hace en el ámbito del inglés, y también, porque, como sostiene Jáuregui, “the success of these interactive [hipertextos] in the Spanish language is questionable; although widely unread by the general public, they pass as the object of study for most cultural criticism about ‘cyber-literature’” (289). Aunque, como apunta Jáuregui, se reconoce el ámbito de los hipertextos dentro de la producción de la “ciber-literatura”, en Latinoamérica los mismos son escasamente estudiados como productos culturales que presentan una estructura textual sofisticada y fluida en un medio electrónico porque son insuficientemente leídos o porque se les cuestiona su carácter literario. En este sentido, Tom Maddox apunta que: “Some uses of hypertext...such as avant-garde literary texts, are likely to

remain as isolated and rare as, well, avant-garde literary texts” (citado por Jáuregui 298). No obstante las incertidumbres sobre los efectos de los hipertextos, su categoría literaria y su limitada audiencia y tratamiento como ciber-literatura, es posible que la hipertextualidad le ofrezca a nuevos escritores latinoamericanos “engaging with the new technologies of our computer-dominated information age...a way to challenge Latin American narrative imaginary dominated by regionalist narratives in the first half of the century, and magical realism in the second half” (Páz-Soldan y Castillo 16).

Es latente que en el crecimiento vertiginoso del mundo digital, debido principalmente a las diferentes facetas de la globalización, la escritura hipertextual, cada vez más, se configura como una transformación socio-cultural de producción textual substancial con respecto al paradigma tradicional del texto-impreso. Es probable que con el continuo auge de los sistemas tecnológicos de producción y consumo textual, en un futuro no muy lejano, la escritura hipertextual reconfigure o vuelva obsoletas las categorías tradicionales de cánones fijos de textos y abra un espacio alternativo, siguiendo la idea anterior de Paz-Soldán y Castillo, para que los nuevos escritores latinoamericanos se enfrenten a las “narrativas maestras” y propongan o institucionalicen nuevas categorías textuales en una “cultura global”.

Obras citadas

- Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997.
- Anderson, Danny. Comentarios al capítulo 3. Jan. 2008.
- Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes: Poems of Peace and War, 1913-1916*. Berkeley: U of California P, 1980.
- “Avatar”. *Wikipedia: The Free Enciclopedia*. 3 junio del 2007
<http://en.wikipedia.org/wiki/Display_pictures>.
- Bahti, Timothy. “Ambiguity and Indeterminacy”. *Comparative Literature* 38.3 (1986): 209-23.
- Barrenechea, Ana María. *Borges: The Labyrinth Maker*. Trad. R. Lima. New York: New York UP, 1965.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Richard Millers. New York: Hill and Wang, 1974.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Trad. Paul Foss, Paul Patton y Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.
- Benjamin, Walter. “The Storyteller”. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. Garden City, NY: Doubleday, 1968. 83-110.
- Berkhofer, Robert. *Beyond the Great Story*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Best, Steven y Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. Nueva York: The Guilford Press, 1991.

- "Blog". *Wikipedia: The Free Enciclopedia*. 6 enero del 2007
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Blog> >.
- Bohn, Willard. *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*. London:
Cambridge UP, 1986.
- Bolonzano, Bernard. *Paradoxes of the Infinite*. Trad. Fr. Prihonsky. New
Haven: Yale UP, 1950.
- Bolter, J. David. *Writing Space: The Computer in the History of Literacy*.
Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Barcelona: Plaza & Janes Editores,
1975.
- . *Ficciones*. New York: Grove, 1962.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in
Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994.
- Breeman, William O. et al. "Hypertext and Pluralism: From Lineal to Non-
lineal Thinking". *Hypertext '87 Papers* (1987): 67-88.
- Brewer, William D. y Carole J. Lambert, eds. *Essays on Modern Identity*.
New York: Peter Lang, 2000.
- Bush, Vannevar. "As We May Think". *From Memex to Hypertext: Vannevar
Bush and the Mind's Machine*. Ed. James M. Nyce y Paul Kahn.
Boston: Academic, 1991. 85-110.
- Calvi, Licia. "Adaptivity in Hyperfiction". HT'04. Santa Cruz, CA, Agosto 9-
13, 2004: 163-70.

- Capanna, Pablo. *El mundo de la Ciencia Ficción: Sentido e historia*.
Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, S.A., 1992.
- Campbell, John W., Jr. "Reply to a Letter". *Astounding Science Fiction* 66
(1960): 177.
- Cent Mille Millards de Poèmes*. 9 mayo del 2004
<<http://www.panix.com/~todonnel/rqueneau.shtml>>.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Randall.
Berkeley: U of California P, 1983.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and
Film*. New York: Cornell UP, 1978.
- Chiappe, Doménico. "De la poesía visual a la novela multimedia: Otras
formas de narrar". *Letralia* 8.98. 18 agosto del 2003. 9 mayo del
2004 <<http://www.letralia.com/98/ensayo01.htm>>.
- Chimal, Alberto. "Subir, desde abajo: el cuento mexicano en Internet". *Terra
adentro* 117/118 (2002): 76-82.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1963.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism After
Structuralism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- . *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the
Study of Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and
Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- . "Living On". *Deconstruction and Criticism*. Trad. James Hulbert. Eds. Harold Bloom et al. London: Routledge, 1979. 75-176.
- . *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978.
- . *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1976.
- "Diccionario Jázaro". 26 oct. del 2005. *Wineruda*. 10 dic. del 2007
 <<http://pavic-petrovic.blogcindario.com/2005/10/00009-diccionariojazaro-de-milorad-pavic.html>>.
- Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from the Classical Period Through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Doss, Phillip E. "Traditional Theory and Innovative Practice: The Electronic Editor as Poststructuralist Reader". *The Literary Text in the Digital Age*. Finneran 213-24.
- Douglas, J. Yellowlees. *The End of Books--or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000.
- Eagleton, Terry. *Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

- Fairclough, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge, MA: Polity Press, 1992.
- Finneran, Richard J., ed. *The Literary Text in the Digital Age*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Gaggi, Silvio. *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1997.
- Gee, K. "The Ergonomics of Hypertext Narrative: Usability Testing as a Tool for Evaluation and Redesign", *ACMJ. Computer Documentation* 25.1 (2001): 3-16.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Glazier, Loss Pequeño. *Digital Poetics*. Tuscalooza: U of Alabama P, 2002.
- Gunn, James. "On the Road to Science Fiction: From Wells to Heinlein". *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine* 3 (1979): 64-81.
- Gutiérrez, Juan B. "The Boundaries of Digital Narrative: A Functional Analysis". *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis*. London: Cambridge Scholars P, en 2008.
- . *Condiciones Extremas. Literatrónica*. 20 octubre del 2005 <<http://www.literatrónica.com/src/initium.aspx>>.

- . "Literatrónica: Hipertexto Literario Adaptativo". Grupos de trabajo – II Congreso ONLINE OCS 2004, 1 mayo del 2007
<<http://www.cibersociedad.net>>.
- Györi, Ladislao Pablo. "Virtual Poetry". *Visible Language* 30.2 (1996): 158-63.
- Hillis Miller, J. *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. New York: Columbia UP, 1971.
- Hühn, Peter. "Reading Poetry as Narrative: Towards a Narratological Analysis of Lyric Poems". *Investigations into Narrative Structures*. Todenhagen y Thiele 13-28.
- Hunt, Russell A. "Modes of Reading, and Modes of Reading Swift". *The Experience of Reading: Louise Rosenblatt and Reader-Response Theory*. Ed. John Clifford. Portsmouth, NH: Boynton/Cook Publishers, 1991: 105-26.
- Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia UP, 2000.
- . *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1978.
- . *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.
- . "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction". *Aspects of Narrative*. Hillis Miller 1-45.

- Jackson, Richard. "The Deconstructed Moment in Modern Poetry".
Contemporary Literature 23.3 (1982): 306-22.
- James, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*. Oxford: Oxford UP,
 1994.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late
 Capitalism." *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New
 York: Columbia UP, 1993. 62-92.
- Jáuregui, Carlos. "Writing Communities on the Internet: Textual Authority and
 Territorialization". *Latin American Literature and Mass Media*. Paz-
 Soldán y Castillo 288-300.
- Kac Web*. 9 mayo del 2004 <<http://www.uky.edu/FineArt/kachome.html>>.
- Kac, Eduardo. "Holopoetry". *Visible Language* 30.2 (1996): 184-213.
- . "Holopoetry: Complete List of Holopoems". 15 marzo del 2005
 <<http://www.ekac.org/allholopoems.html>>.
- . "Holopoetry and Perceptual Syntax". *Holosphere* 14.3 (1986): 25-36
- . "Holopoetry, Hypertext, Hyperpoetry". 15 marzo del 2005
 <<http://ekac.org/Holopoetry.Hypertext.html>>.
- . "Introduction". *Visible Language* 30. 2 (1996): 98-101.
- . "Key Concepts of Holopoetry". *Experimental - Visual - Concrete: Avant-
 Garde Poetry Since the 1960s*. Ed. K. David Jackson, Eric Vos y
 Johanna Drucker. Amsterdam: Rodopi, 1996. 247-57.
- . "Mixed Media". 10 agosto del 2006. <<http://www.ekac.org/mixed.html>>.

- . "Photonic Webs in Time: The Art of Holopoetry". 10 agosto del 2006.
<http://ekac.org/Photonic.Webs.ISEA_95.html>.
- . "Recent Experiments in Holopoetry and Computer Holopoetry". 10 agosto del 2006. <<http://www.ekac.org/recent.experiments.html>>.
- Kafalenos, Emma. "Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative". *Comparative Literature* 44.4 (1992): 380-408.
- Kirby, Katherine M. "Thinking through the Boundary: The Politics of Location, Subjects, and Space". *boundary 2* 20.2 (1993): 173-89.
- Kuhnheim, Jill S. *Textual Disruptions: Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century*. Austin: U of Texas P, 2004.
- Lambert, Carole J. "The Postmodern Self: 'Decentered,' 'Shattered,' 'Autonomous,' or What? A Study of Theoretical Texts by Deleuze and Guattari, Glass, Kohut, and Meyers". *Brewer* 141-63.
- Landow, George P. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- . *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Liestøl, Gunnar. "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext". Landow, *Hypertext* 87-120.
- Lindstrom, Naomi. *Jorge Luis Borges: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

- MacLachlan, Gale e Ian Reid. *Framing and Interpretation*. Malasia: Melbourne UP, 1994.
- Martín-Barbero, Jesús. "Art/Communication/Technicity at Century's End". *Cultural Politics in Latin America*. Trad. Hugh O'Donnell. Eds. A. B. Jones y R. Munck. Basingstoke: Macmillan, 2000: 56-73.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- McGann, Jerome. *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. New York: Macmillan, 2001.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: The MIT P, 1999.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. Indiana: Purdue UP, 1991.
- Meza, Julián. "Milorad Pavic, Diccionario Jázaro". 10 dic. del 2007. <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras21/rese1/sec_1.html>.
- Mishra, P. y Nguyen-Jahiel, "Reading Print and Hypertext Fiction: Reader Stance and its Impact on Meaning Making". *American Educational Research Association Conference* (1998). 12 dic. del 2007 <<http://punya.educ.msu.edu/PunyaWeb/pubs/print/hypertext.html>>.
- Montero, Janina. "Historia y novela en Hispanoamérica: El lenguaje de la ironía". *Hispanic Review* 47.4 (1979): 505-19.
- Mosiváis, Carlos. "Del rancho a la Internet". *Letra Internacional* 4.53 (1997): 4-13.

- Moulthrop, S. y N. Kaplan. "Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction", *Computers and Composition* 9.1 (1991): 7-24.
- Moya, Dixon. "Ciencia Ficción en Colombia: Semillas en el desierto". *Eridiano* 9 (2005): 1-4.
- Murray, Janet H. *Hamlet in the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: MIT P, 1997.
- Nagel, Thomas. *The View from Nowhere*. New York: Oxford UP, 1986.
- Nelson, Theodor. *Literary Machines*. Swarthmore, PA: edición del autor, 1981.
- O'Dwyer, Davin. "Searching for Cyberspace: Joyce, Borges, and Pynchon". 17 mayo del 2006
<<http://www.themodernworld.com/borges/odwyer.html>>.
- Padín, Clemente. "El arte latinoamericano de nuestro tiempo." 5 agosto del 2004 <http://bock861.com/padin/02_arte_latino.htm>.
- . "Alvaro de Sá: De la estructura al Proceso". Escáner Cultural: *Revista Virtual* 36 (12 diciembre-12 enero del 2001): 1-7
<<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art031.htm>>.
- . "La des-semantización de la poesía del Río de la Plata: Poesía para y-o a realizar y poesía inobjetival". 5 agosto del 2004
<http://bock861.com/padin/07_des_semantiza.htm>.
- Pajares Tosca, Susana. "Condiciones extremas". *Hipertulia*. 2 mayo del 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/condex.html>>.

- . "Condiciones extremas: Digital Science Fiction from Colombia". *Latin American Literature and Mass Media*. Paz-Soldán y Castillo 270-87.
- Pastor, Juan Antonio y Tomás Saorín. "La escritura hipermedia". 21 nov. del 2005
<<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/saorin.htm>>.
- Pavić, Milorad. *Diccionario Jázaro: Novela léxico, ejemplar masculino*. Trad. Dalibor Soldatic. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Paz-Soldán, Edmundo y Debra A. Castillo, eds. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland and Publishing, Inc., 2001.
- Páz-Soldán, Edmundo y Debra A. Castillo. "Introduction: Beyond the Lettered City". *Latin American Literature and Mass Media*. Paz-Soldán y Castillo 1-18.
- Perrone, Charles A. *Concrete Poetry*. 5 marzo del 2005
<<http://www.imediata.com/BVP/texts/english/perronetext.html>>.
- Pitman, Thea. "Hypertext in Context: Space and Time in Latin American Hypertext and Hypermedia Fictions". 31 marzo del 2008
<<http://brown.edu/Research/dichtung-digital/2007/Pitman/pitman.htm>>.
- Powell, Neil. "Concrete Poetry and Conceptual Art: A Specter at the Feast?" 5 marzo del 2005 <<http://www.ubu.com/papers/powell.html>>.

- Prince, Gerard. "On Narrative Studies and Narrative Genres". *Poetics Today* 11. 2 (1990): 271-82.
- Probyn, Elspeth. "Travels in the Postmodern: Making Sense of the Local". *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1984. 176-89.
- Punday, Daniel. "Derrida in the World: Space and Post-Deconstructive Textual Analysis". *Postmodern Culture* 11.1 (2000): 1-38.
- Richter, Gerhard. "Topographies of the Self: Paul Celan and Postmodern Theory". Timm et al. 90-104.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Trans. Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1976.
- Rimmon-Kenan, Schlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen, 1983.
- Riquelme, John Paul. "The Ambivalence of Reading". *Diacritics* 10:2 (1980): 75-86.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. *Gabriella infinita*. 27 oct. del 2005 <http://javeriana.edu.co/gabriella_infinita/>.
- Rogers, William Elford. *Interpreting Interpretation: Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*. University Park: Pennsylvania State UP, 1994.

- Rosello, Mireille. "The Screener's Maps: Michel de Certeau's 'Wandersmänner' and Paul Auster's Hypertextual Detective". Landow, *Hypertext* 121-58.
- Rosenblatt, Louise. *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1978.
- Rouet, Jean-Francois. "Cognitive Processing of Hyperdocuments: when Does Nonlinearity Help?". ACM ECHT Conference. Milano, Italia, nov. 30-dic. 4, 1992.
- Sapir, Edward. "The Grammarian and His Language". *American Mercury* 1 (1924): 149-55.
- . *Selected Writings of Edward Sapir*. Ed. David G. Maldebaum. Berkeley: U of California P, 1949.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. 14 abril del 2001 <<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bse0.htm>>.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Schwartz, Kessel. *A New History of Spanish American Fiction*. Florida: U of Miami P, 1971.
- Shaw, Donald L. *Borges' Narrative Strategy*. Great Britain: Francis Cairns Ltd., 1992.

Shenassa, Shirin. "The Lack of Materiality in Latin American Media Theory".

Latin American Literature and Mass Media. Ed. Paz-Soldán y Castillo

249-69.

Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*.

Chicago: U of Chicago P, 1968.

Smith, Michael W. *Reading Simulacra: Fatal Theories for Postmodernity*.

Albany: State U of New York P, 2001.

Soussa, Ronald de. "Twelve Varieties of Subjectivity: Dividing in Hopes of

Conquest". 6 agosto del 2005

<<http://www.chass.utoronto.ca/~soussa/subjectivity.html>>.

Steig, Michael. *Stories of Reading: Subjectivity and Literary Understanding*.

Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989.

Stöckl, Hartmut. "From Space to Time into Narration—Cognitive and

Semiotic Perspectives on the Narrative Potential of Visually Structured

Text". *Investigations into Narrative Structures*. Todenhagen y Thiele

73-98.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History*

of a Literary Genre. New Haven: Yale UP, 1979.

Timm, Eitel, et. al., eds. *Textuality and Subjectivity: Essays on Language and*

Being. Columbia, SC: Camden House, Inc., 1991.

Todenhagen, Christian y Wolfgang Thiele, eds. *Investigations into Narrative*

Structures. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.

- Trifonova, Temenuga. "Is There a Subject in Hyperreality?" *Postmodern Culture* 13.3 (2003): 1-27.
- Vega, María José. "Holopoemas. La Palabra Ilusoria". *Quimera* 220 (2002): 55-8.
- Vilariño Picos, María Teresa. "Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac". Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Valencia, 2000. 20 oct. del <<http://www.ekac.org/holofilol.html>>.
- Violi, Patrizia. "Sujeto lingüístico y sujeto femenino". *Feminismo y teoría del discurso*. Ed. Giulia Colaizzi. Madrid: Cátedra, 1990. 127-40.
- Vos, Eric. "New Media Poetry". *Visible Language* 30.2 (1996): 214-33.
- Whorf, Benjamin. "A Linguistic Consideration of Thinking in Primitive Communities". *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Ed. John B. Carole. Cambridge: MIT P, 1956. 65-86.
- Williams, Emmet, ed. *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else, 1967.
- Wimmers, Inge Crossman. *Poetics of Reading: Approaches to the Novel*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- "XHTML". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. 6 enero del 2007 <<http://es.wikipedia.org/wiki/XHTML>>.