

Fratlicelli retoma la cuestión de las interfaces dialógicas para proponer un análisis del chat de voz, un fenómeno reciente donde el espacio del viejo chat escrito comienza a poblarse con sonidos y personajes virtuales. Para terminar, Silvana Comba y Edgardo Toledo proponen una reflexión que considera a las tecnologías como un lenguaje que organiza nuevos modos de acción. Por medio de las máquinas digitales el hombre se rehace a sí mismo y a la vez recrea socialidades y, por consiguiente, modos de hacer y de ser en el mundo.

De esta manera, hemos cerrado un círculo: de las primeras discusiones sobre el hipertexto a la dinámica textual de las interfaces, y de las interacciones a los aspectos dialógicos de las nuevas formas de comunicación digital. Esperamos que se trate de un círculo virtuoso, que realmente nuevas investigaciones y discusiones en un campo de estudio todavía para descubrir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, I. (1980) *Una pietra sopra - Discorsi di letteratura e società*. Turín: Einaudi.
- LANDOW, G. (1992) *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- NELSON, T. H. (1990) *Literary Machines 90.1*. Padua: Franco Muzzio Editore, 1992.
- SCOLARI, C. (2001) "Per un pugno di iperlibri. Iperfiction, narrativa e retorica ipertestuale" en *Le forme della testualità. Teorie, modelli, storia e prospettive* de P. Bertetti y G. Manetti (eds.). Turín: Testo&Immagine.

#### AFTERNOON Y RAYUELA, DOS NOVELAS HIPERTEXTUALES

BRUNO DE VECCHI ESPINOSA DE LOS MONTEROS

Algunos de los autores más influyentes en el campo del hipertexto (Moulthrop 1989; Bolter 1991; Landow 1992; Snyder 1997; Murray 1997) consideran que las posibilidades narrativas de un medio dependen en parte de su carácter analógico o digital. Para algunos de ellos el hipertexto sólo existe en los medios digitales, por lo que textos analógicos contruidos a base de nodos vinculados que admiten varios recorridos de lectura no caben dentro de una definición plena de hipertexto.

Como han mostrado Ong (1987) o Eisenstein (1983), las diversas tecnologías de la palabra definen y delimitan las formas y los alcances mismos del pensamiento, inciden en las formas en que los autores pueden estructurar sus textos, en los regímenes de lectura y escritura (Cavallo y Chartier 1997) y, en general, en los regímenes de comunicación posibles en un momento y lugar dados.

Aarseth (1997) señala que la lectura de algunos textos –los hipertextos entre ellos– implica un trabajo de reordenamiento topológico y narrativo del texto; el trabajo en este segundo nivel, adicional al de interpretación que debe darse en todo texto (Eco 1999), al reordenar las cadenas significantes incide también en la significación del texto.

En este contexto parece relevante hacer una comparación entre dos novelas en muchos sentidos cercanas, pero publicadas en distinta tecnología: *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y *Afternoon* (1987) de Michael Joyce; la pri-

mera escrita para ser editada en forma de libro –formato analógico–; la segunda escrita y publicada en formato digital de modo que sólo puede ser leída en una computadora.

El paralelismo entre *Afternoon* y *Rayuela* –que forman parte de un mismo tronco reflexivo y productivo que juega con los límites de la escritura– no sólo pasa por la estructura fragmentada y la relación cómplice que establecen con sus lectores; ambas consideran central en su texto la reflexión que su misma estructura –fragmentada y multicursal– planteó a sus autores en el momento de la escritura y la problemática que esta conformación propone a los lectores; ambas utilizan también profusamente citas intertextuales.

Las dos novelas giran alrededor de un personaje principal (Peter en *Afternoon* y Horacio Oliveira en *Rayuela*) y su grupo de amigos y conocidos. Pero son mucho más que sus respectivas historias; ambas hablan de sus hábitos, formas de relación y mundos interiores, sus ideas y reflexiones acerca de la vida, el arte, la literatura, la política, etc. Ambas plantean una búsqueda, más bien policiaca en *Afternoon*, más metafísica en *Rayuela*.

Veamos cómo está construida cada una de las novelas. La característica más visible es la fragmentación del texto en una cantidad de unidades de lectura muy superior a la de una novela convencional (157 capítulos en *Rayuela*, 539 pantallas en *Afternoon*), fragmentación que no puede entenderse como derivada del medio (analógico o digital) sino como una característica estética que forma parte del plan de estas novelas.

## 1. AFTERNOON

La unidad de lectura de *Afternoon* se presenta como una “tarjeta” de notas con un título y un cuerpo de texto que puede variar entre una palabra –incluso una letra– y unos 18 renglones. Están conectadas por 950 vínculos, entre uno y más de diez por cada pantalla. El texto de *Afternoon* equivale a unas 120 páginas, pero el recorrido concreto de un lector puede ser mucho más amplio –o más corto–, ya que la posibilidad de pasar más de una vez por una unidad de lectura es parte del diseño de la novela, como lo es la posibilidad de que lecturas o lectores concretos no toquen algunas partes del texto.

Sobre la “tarjeta” aparece una barra de menú que podemos mover libremente; esta barra contiene 5 botones que permiten ordenar cierta acción: tres distintos avances por *default*, otro por un listado con todos los vínculos de salida de la pantalla activa, un retorno, y un campo en el que podemos escribir entre 1 y 19 caracteres y que hace avanzar en el texto, aunque su mecanismo no se aclara al lector. Otra forma de avance consiste en seleccionar alguna pa-

labra que al lector le parezca significativa y que lo lleva –casi siempre– a otra unidad de lectura; pero el lector de *Afternoon* tampoco sabe de antemano cuáles palabras responderán, ni cuál será la respuesta.

A diferencia de otras novelas hipertextuales como *Victory Garden* de Moulthrop o la misma *Rayuela*, en *Afternoon* no hay un plano o carta de navegación. Podemos saber el número de nodos y el número de vínculos que la componen porque vemos esta información al cargar la novela, pero no tenemos mayores pistas acerca de la estructura o el tamaño del texto.

### 1.1 La trama de Afternoon

En cada lectura de *Afternoon* el texto aparece en distinto orden, pero en un nivel más profundo están los fragmentos de una misma historia que el lector debe reconstruir. No hay narrativa en el texto mismo, sino que cada lector arma su versión narrable de *Afternoon*. Por esto la lectura está lejos de ser sencilla; Joyce –al igual que Cortázar– requiere de un lector cómplice que –a pesar de lo que dice la teoría clásica del hipertexto– queda tan a merced del autor como en cualquier texto complejo.

### 1.2 La conclusión de Afternoon

La historia de *Afternoon* no tiene un final explícito, pero el fin de la lectura –que no de la novela– puede llegar de varias maneras: cuando el lector cree encontrar una conclusión en el texto, incluso donde el autor no la planteó; cuando ya no encuentra novedades o nuevos caminos en el texto, o cuando algún dato se lee como un descubrimiento, revelación o epifanía que ilumina lo leído anteriormente. Hay un final para cada lector cuando deja de haber misterio, cuando la búsqueda de respuesta que echó a andar la máquina textual se resuelve, aun cuando no haya una conclusión de la historia. Pero este momento –a diferencia de lo que sucede en novelas convencionales– puede llegar en un lugar distinto para cada lector. En algunas lecturas de *Afternoon* el lector encuentra la idea de párrafo final o de capítulo conclusivo, sepa o no si el hijo de Peter vive, porque la búsqueda es, finalmente, sólo el pretexto para iniciar una novela en la que el desarrollo de la trama pasa a segundo plano.

## 2. LA ESTRUCTURA DE RAYUELA

*Rayuela* es un libro de unas 500 páginas, dividido en 155 capítulos y un *tablero de dirección*. La primera secuencia de lectura propuesta por Cortázar va del capítulo 1 al 56 y termina en “tres vistosas estrellitas que equivalen a la

palabra *Fin*”; es la de un libro normal, salvo que deja fuera casi una tercera parte del texto, la que corresponde a la sección *De otros lados*. La segunda secuencia propuesta es un entretejido de los capítulos 1 al 56 (en secuencia) intercalada con los capítulos 57 al 155 (en claro desorden). Un capítulo se repite, el 131, que se lee después del 77 y del 58; en la lectura misma se descubre que el final de la novela es un círculo sin salida. Aunque el promedio aritmético es de 3,5 o 4 páginas por capítulo, no hay un tamaño “normal” de los capítulos de *Rayuela*. La longitud va de unos pocos renglones a más de 30 páginas. Entre los capítulos de *De otros lados* están los más cortos, algunos únicamente una cita o un poema de pocos renglones.

Para la mayor parte de los lectores la segunda secuencia de lectura es realmente la lectura principal de *Rayuela*, pero —a pesar de la diferencia en la dimensión del texto— Cortázar pone las dos secuencias en el mismo nivel. Implícitamente quedan abiertas otras posibles secuencias determinadas por el lector, quien puede leer capítulos sueltos o encontrar nuevas lógicas para recorrer el texto. En la segunda secuencia de lectura propuesta por Cortázar se da un juego interesante en relación con la orientación normal dentro del *codex*, porque llega un punto en que el lector pierde la referencia sobre cuántas páginas ha leído y cuántas le faltan; la sensación es que efectivamente la lectura podría no tener fin.

### 2.1 Los finales de Rayuela

En la lectura secuencial de *Rayuela* (capítulos 1 al 56) no hay conclusión o cierre de la historia, porque al final encontramos a Oliveira que confunde a personajes de dos épocas y lugares y que, en el transcurso de un diálogo mitad normal, mitad de locos, está sentado con medio cuerpo fuera de la ventana del segundo piso del hospital psiquiátrico donde trabajan, discutiendo a los gritos con sus amigos (que quieren disuadirlo) si debe tirarse de cabeza hacia el cielo de una rayuela que algún inquilino pintó en el patio del manicomio. Si al final de la lectura “convencional”, en la duda de Oliveira, el lector decidiera cambiar su lógica de lectura y continuar por la segunda vía, seguiría sin saber si Oliveira se arrojó por la ventana o no, aunque lo vería convaliente —sin saber si por el golpe o por locura— en una especie indeterminada de vuelta a una normalidad. Esta opción —el cambio de lógica de lectura una vez agotada la secuencia del capítulo 1 al 56 (o al final de cualquier capítulo)— daría al lector una de las pocas posibilidades de control sobre el desarrollo de la historia que *Rayuela* permite a sus lectores.

En la segunda secuencia de lectura de *Rayuela*, al llegar al círculo de los capítulos 131 y 58 queda claro que hay un final del libro, aunque no una conclusión de la historia. Los dos capítulos son deliberadamente abiertos para de-

jar al lector la idea de que los personajes se quedarán eternamente discutiendo, desvelándose y esperando el amanecer como tantas otras veces.

### 2.2 De las tramas de Rayuela

En las dos lecturas principales de *Rayuela* se encuentra básicamente la misma historia, ya que la mayor parte de la trama se desarrolla en los capítulos 1 a 56. Las dos lecturas comparten en términos generales la misma anécdota (salvo el final) y los mismos personajes, pero en niveles diferentes, con problemáticas y algunos personajes que no se tocan en una de ellas y que resultan fundamentales en la otra. La ausencia más notable es Morelli, el personaje que —en un juego de espejos— reflexiona sobre lo que es y debería ser la escritura y, simultáneamente, escribe una novela que parece tener los mismos personajes y la estructura fragmentaria de *Rayuela*. Hay que dejar claro que la lectura lineal implica todo tipo de rupturas a la lógica de la narración lineal, a la temporalidad y a la continuidad de espacios, y que la salteada conserva en lo general cierta coherencia narrativa de tal modo que —en palabras de Barrenechea— “ni la lectura corrida es tan lineal, ni la del tablero tan revolucionariamente salteada” (cit. en Cortázar 1996: 554). Es claro que con alguna otra secuencia de lectura —de las muchas que el lector puede inventar— la anécdota probablemente se perdería en la confusión o el desorden; aun así el texto podría tener sentido en otros niveles para el lector.

## 3. DE LABERINTOS

Estamos frente a dos novelas laberínticas, cada una a su manera: *Rayuela* es un laberinto en el sentido de camino largo y complejo —en este caso con dos cursos principales— que ofrece la posibilidad de cambiar de lógica de lectura al final de cada capítulo, ramificándose, pero con la posibilidad de que el lector haga recorridos más personales, más abiertos.

En *Afternoon* nos encontramos dentro de un laberinto interconectado, multiforme. No estamos frente a la estructura intrincada y aparentemente infinita de un rizoma, sino frente a un laberinto mucho más acotado, un universo limitado que permite un número grande —incalculable para efectos prácticos— de recorridos distintos, pero claramente finito y cerrado. Parecería más abierto que en *Rayuela*, pero la libertad de recorridos es mucho más limitada que en cualquier *codex*.

### 3.1 De aperturas

Los textos que analizamos están marcados por una apertura sintáctica,

aunque en ambas novelas encontramos ejemplos de apertura semántica (evidente en algunos capítulos de *Rayuela*—como el 68 o el 7— y en algunas pocas unidades de lectura de *Afternoon*). También la apertura intertextual—mediante referencia o inclusión de fragmentos de otros textos— es utilizada constantemente en las dos novelas, la mayoría de las veces justamente en el nivel de menciones o referencias a autores, libros, músicos, pintores, etc. que se supone que el lector conoce de antemano o, en todo caso, irá a consultar.

Durante el proceso de escritura de *Rayuela*, Cortázar jugó con la idea de dar referencias de página y edición para que cada lector buscara físicamente las citas en su propia biblioteca. Abandonó la idea por impráctica, pero con los medios digitales actuales esto sería viable on line o en CD, aunque habría que ver si hay lectores dispuestos a hacer este trabajo adicional como parte de la lectura de una novela.

### 3.2 Perspectivas narrativas

El cambio directo y constante entre perspectivas narrativas personales e impersonales y el salto directo entre temas es otro punto de paralelismo entre las dos novelas, como lo es la mezcla de ficción y no ficción. La perspectiva narrativa central es la del personaje principal (Peter en *Afternoon*, Oliveira en *Rayuela*) pero hay constantes cambios: la voz pasa del autor a los personajes sin aviso, el papel de narrador lo pueden tomar momentáneamente y sin mayores explicaciones otros personajes que los rodean, o puede pasarse a la narración impersonal o la descripción. Para Aarseth esta polifonía y el sembrado de significantes que hacen sentido mucho más adelante (aportía/epifanía) son características del hipertexto.

La presencia del autor es parte del juego de espejos y complicidades que proponen ambas novelas. Los personajes de *Rayuela* leen fragmentos de otra novela en la que ellos mismos son los personajes, leen a su propio autor a través de una novela que se describe como fragmentaria y no lineal, como la misma *Rayuela*. En *Afternoon*, Michael Joyce es mencionado y confundido con “el otro” Joyce; en otro lugar—*author note*— Joyce brinda al lector unos mínimos datos biográficos. En un sentido muy parecido al de Morelli, muchos comentarios que hacen los personajes de *Afternoon* pueden referirse a la trama o pueden leerse como observaciones del autor del texto a los lectores y/o de los personajes al autor del texto.

## 4. RECURSOS MODERNOS Y POSMODERNOS

Tanto *Rayuela* como *Afternoon* utilizan profusamente los mecanismos de la novela moderna (fragmentación, división de perspectivas, presencia de líneas de trama múltiples, causalidad incierta, escritura laberíntica, movimiento en el texto a través de saltos) y los de la novela posmoderna (mezcla metonímica de fragmentos y géneros, y rupturas en la temporalidad), aunque es notable la ausencia de juegos de diseño y variaciones tipográficas—característicos de la novela posmoderna— que sin embargo suelen ser comunes en muchos hipertextos electrónicos y están presentes en otros libros de Cortázar. Los mecanismos de la novela posmoderna parecen naturalizarse en ambientes hipertextuales digitales, en los que no causan la misma sensación de subversión que generan en el formato *codex*.

En *Rayuela* existe otro nivel de experimentación formal dentro de algunos capítulos, como en el capítulo 7, especie de poema en prosa cuya voz podría ser (o no) la de Oliveira; el capítulo 68 escrito en glélgico (idioma inventado por la Maga, otro de los personajes); el capítulo 34 en el que los renglones nones corresponden a otra novela y los renglones pares a las reflexiones y críticas que la lectura de ese fragmento despiertan en Oliveira. Este tipo de experimentación existe en *Afternoon*, pero de una forma marginal en algunas frases de unas pocas unidades de lectura (como en *inner activity*, o en las que comparten el subtítulo *MUS131*).

### 4.1 Exploración

*Afternoon* es un ejemplo claro de hipertexto exploratorio, en el que parte del placer del texto deriva de la posibilidad de que cada lector encuentre sus propios caminos en un texto que se presenta como un territorio a explorar. Como parte del juego de exploración y descubrimiento Joyce pone restricciones, pero no se las hace conocer al lector. La complejidad es mayor porque hay constantes recurrencias no sólo en los recorridos, sino en textos autorreferenciales o que repiten frases o comentarios: “no hay forma simple de decir esto” o “todo tiene que llegar a un final” son ejemplos de frases que aparecen reiteradamente con mínimas variaciones.

*Rayuela* también es un texto exploratorio, pero en un sentido más limitado: hay múltiples posibilidades de lectura, muchos caminos inscriptos en la estructura misma del texto, pero, con excepción de las dos formas que aparecen el *tablero de dirección*, el autor no promueve otras. La experimentación fundamental en la estructura—hay que decirlo— es la que hizo Cortázar en la escritura y el diseño topológico de su texto—y de la que da cuenta Morelli—, no tanto la que el lector hace en las lecturas del texto.

## 5. CONCLUSIONES

Para terminar, comparemos en los textos las funciones que propone Aarseth en *Cybertext* (1997), libro que abre una nueva perspectiva en este campo de estudio:

a. Los dos textos son estáticos: el número de formas que adquiere el texto de acuerdo con las reglas de navegación puede ser muy grande, pero es limitado; el lector puede y debe explorarlo, pero no modificarlo.

b. *Afternoon* es un texto determinable, ya que no podemos añadir vinculaciones. *Rayuela* es indeterminable si, aprovechando que el libro impreso permite el acceso aleatorio, seguimos cualquier otro orden o lógica de lectura, sea aleatorio o diferente de los dos propuestos por Cortázar.

c. Ambos textos son intransitivos. No hay —a diferencia de otras novelas hipertextuales electrónicas como *Hegirascope* de Moulthrop— un tiempo de lectura predeterminado por el autor o por la máquina textual.

d. Ambos textos son impersonales: el lector puede seguir el texto e identificarse con los personajes, pero —a diferencia de lo que sucede en algunos juegos y textos colaborativos— el lector no forma directamente parte de sus universos textuales.

e. El acceso en el caso de *Afternoon* es controlado rígidamente por el programa; el lector tiene un abanico amplio de posibilidades, pero no más que las que predeterminó el autor. En *Rayuela* hay un solo acceso, pero no es obligado; el lector puede utilizarlo o acceder al texto desde donde quiera o donde le convenga, conozca o no el *tablero de dirección*.

f. La vinculación es explícita en *Rayuela*: tanto las dos secuencias de lectura principales, como la apertura a otras secuencias que proponga el lector, están previstas por Cortázar en el *tablero de dirección*. En *Afternoon* la vinculación es híbrida, explícita e implícita (según la parte del texto y la forma de navegación), y condicional (porque hay pantallas a las que el lector no puede llegar si no cumple con ciertas condiciones que desconoce).

g. En cuanto a funciones de usuario, ambos textos son exploratorios; el lector puede (y debe) seleccionar qué caminos seguirá dentro del texto. Una diferencia importante es que en *Rayuela* probablemente seguirá alguna de las secuencias propuestas por el autor, tomando una sola decisión con respecto al tipo de secuencia que seguirá (aunque puede modificarla cuando quiera). En *Afternoon*, lo más probable —y lo que se espera de él— es que tome una decisión sobre la lógica de avance al concluir la lectura de cada pantalla.

A partir de nuestro análisis vemos que el término “hipertexto” da cuenta de las dos novelas estudiadas, lo que muestra que esa categoría se puede conceptualizar como algo que no depende forzosamente del soporte material del discurso. Lo importante está en la concepción de un texto que en su pro-

pia estructura incluye la posibilidad de generar, gracias a la participación activa del lector, cadenas significantes que pueden ser distintas en cada lectura.

Tanto el *codex* como la computadora son capaces de manejar adecuadamente estructuras vinculadas no lineales, aunque aparecen aspectos de novedad y singularidad en el *codex* que no son tan obvios en la computadora, porque en ella parece más natural lo multicursal. En esta valoración una estructura vinculada multicursal se vuelve (o por lo menos se ha vuelto) única en cada hipertexto impreso y se mantiene —aunque sea de manera sólo aparente— como una de tantas estructuras en el hipertexto electrónico.

Con *Rayuela* y *Afternoon* estamos frente a dos obras abiertas, pero ninguna sostiene su carácter abierto sólo en la estructura; tal vez sea la parte más visible o la que la perspectiva del estudio del hipertexto ha privilegiado, pero no es la única. Las dos novelas parecen estructuradas ad hoc: en *Rayuela*, el énfasis es más “literario”, la reflexión se refiere específicamente a mecanismos concretos para tratar de revolucionar la novela; en *Afternoon* el énfasis está en multiplicar las posibilidades de los recorridos y de la vinculación, énfasis muy coherente con la teoría clásica del hipertexto.

*Afternoon* retoma las preocupaciones y la experimentación que plantea Cortázar en *Rayuela*, pero la computadora permite a Joyce desarrollar con mayor complejidad los aspectos topológicos del texto. En la estructura y especialmente en las posibilidades de vinculación múltiple, compleja, *Afternoon* va más allá de *Rayuela*. En otros aspectos (y finalmente en tanto que producto literario), no. Esto muestra las limitaciones de una perspectiva y un discurso que han tendido a sobrevalorar los aspectos tecnológicos sobre las posibilidades comunicativas o significativas de los medios.

La experiencia de lectura que proponen estas novelas es distinta de la de otros libros: las variaciones posibles del orden de lectura abren y personalizan la materia prima de la que el lector hará su propia interpretación; el trabajo que se pide al lector es un extra con respecto a otras lecturas pero, una vez superada la novedad y el guiño cómplice, el trabajo ergódico se vuelve en cierta forma transparente y de esta manera cumple su papel como parte de los mecanismos literarios para reforzar el carácter lúdico, cómplice y participativo que se propone que asuma el lector en ambas obras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, E. (1997) *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BOLTER, J. D. (1991) *Writing Space, The Computer, Hypertext and The History of Writing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (1997) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

CORTÁZAR, J. (1975) *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana.

— (1996) *Rayuela*. Edición crítica a cargo de J. Ortega y S. Yurkevich (eds.) Madrid: coedición editorial ALLCA XX - Fondo de Cultura Económica (2ª edición).

ECO, U. (1999) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

EISENSTEIN, E. (1983) *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

JOYCE, M. (1987) *Afternoon, a Story*, novela en *StorySpace* para Macintosh. Nueva York: Eastgate Systems.

LANDOW, G. (1992) *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1996.

MOULTHROP, S. (1989) "Hypertext an the 'Hyperreal'" en *Hypertext '89, Proceedings*. Nueva York: Association for Computer Machinery.

MURRAY, J. (1997) *Hamlet on the Holodeck, The Future of Narrative in Cyberspace*. Nueva York: The Free Press.

ONG, W. (1987) *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*. México: FCE.

SNYDER, I. (1997) *Hypertext. The Electronic Labyrinth*. Nueva York: New York University Press.

#### ABSTRACT

*In digital media analysis, the analogic or digital character of text material is often considered as a factor that determinates the narrative possibilities. In this article we compare two productions that influenced theoretical reflection about hypertextuality and interactive fiction, Julio Cortazar's book-romance Rayuela and Michael Joyce's digital-romance Afternoon.*

Bruno F. De Vecchi Espinosa de los Monteros es profesor e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco (UAM-X) de México desde 1980. Maestro en Comunicación (1998) por la Universidad Iberoamericana. Coordinó el programa de la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica de la UAM-X entre 1990 y 1996. Ha publicado numerosos artículos en campos relacionados con las tecnologías de la escritura, las nuevas estructuras de comunicación y las prácticas de lectura. Actualmente su investigación se centra en las nuevas tecnologías de la comunicación (especialmente en las teorías del hipertexto) y en el desarrollo de proyectos hipertextuales en áreas del diseño y la comunicación gráfica. E-mail: bdevecchi@yahoo.com

## UM MODELO DE LEITURA DE NARRATIVA DA HIPERFIÇÃO TRADICIONAL À EXÓTICA

LICIA CALVI

*Para projetar um livro – ou uma fuga –, a primeira coisa é saber o que excluir.*

Calvino (1991-1994: 356).

### 1. INTRODUÇÃO

Ulla Musarra-Schroeder (1996) explica, em termos de exclusão e de seu antecedente implícito, seleção, as ações fundamentais na base daquela parte da escritura pós-moderna que se refere à idéia de Borges (1984) da literatura como encaixe labiríntico e de ficção como uma narrativa da multiplicidade. A exclusão e a seleção dizem respeito a dois importantes fatores: o autor e o leitor. Da perspectiva de um autor que tem que decidir o que incluir em seu romance, a escrita se torna, neste ponto de vista, uma questão de filtrar o que atualizar dentre múltiplas possibilidades narrativas. Calvino denomina essa operação de "axioma do lixo", como está discutido por Musarra-Schroeder (1996). Mas da perspectiva de um leitor que está descobrindo um caminho na novela para "chegar a um fim", a leitura torna-se uma questão posterior de seleção, isto é, uma seleção dentre a seleção original realizada pelo autor por meio do "axioma do lixo".<sup>1</sup> Com esse axioma, o desafio do labirinto pode ser