

## EPISTEMOLOGÍA EN LAS JUNTURAS DEL HIPERTEXTO

### *EPISTEMOLOGY IN THE JOINTS OF HYPertext*

ENRIQUE FERRARI NIETO  
Universidad de Extremadura  
eferrari79@gmail.com

RECIBIDO: 11/02/2015

ACEPTADO: 01/05/2015

**Resumen:** Con la tecnología digital se ha vuelto más factible la liberación del texto del contenedor físico que es el libro, con su imagen forzada de autónomo, de hermético, con un sentido ya fijado. El lenguaje hipertextual, que relaciona (sin el control total del autor) textos diversos a través de sus hipervínculos, permite crear explosiones semánticas imprevistas, inéditas, con las combinaciones fortuitas que, eventualmente, pueden dar lugar a imágenes originales con las que renovar el lenguaje. Como la metáfora y la metonimia (a un tiempo estallido y exposición del significado), tiene una función epistemológica: como apertura y vínculo, como acceso a lo simbólico.

**Palabras clave:** Informática, literatura, autonomía, metáfora, metonimia.

**Abstract:** Digital technology facilitates the independence of the text of the book, which want to seem hermetic, with a sense already fixed. The hypertext connects various texts through its hyperlinks (without complete control of the author). It can create unexpected semantic explosions: with fortuitous combinations that can produce original images, that renew the language. As the metaphor and metonymy, has epistemological function: as opening and link, as access to the symbolic.

**Keywords:** Computing, literature, autonomy, metaphor, metonymy.

### Los méritos del hipertexto

No puede ser ingenua una metáfora, sin doblez, como define el diccionario la ingenuidad, porque la articulación de significados que aglutina, poniendo uno y otro en un mismo espacio, enfrentándolos, para crear un nuevo sentido, le exige ese mismo movimiento sobre sí misma: esa flexión, en principio nada candorosa. Aunque ese sentido figurado hecho en el instante, como un fognazo, se vuelve en seguida atemporal, olvidada la breve historia de su construcción. Queda sedimentado por el uso, por el hábito general de emplear el término sin caer en su carácter metafórico, lo que le permite ocultarse, no revelar que su sentido es, en realidad, ese mismo pliegue construido en el pasado para acercar, hasta fundir, dos sentidos diferentes.

Con la muerte del libro, que es solo una metáfora, casi una personificación, los argumentos más apocalípticos cargan la discusión con el dramatismo del final, de lo definitivo: porque no es ya la sustitución de un soporte (y producto) cultural, sino su muerte, el término de la vida de algo (casi alguien), que nos ha sido tan cercano. Pero descubierta la metáfora, la articulación en el origen de esas dos realidades no tan cercanas, la tristeza deja de ser un argumento posible en el plano teórico, menos dado a la empatía que el sentimental que, como mínimo, con el anuncio de una muerte, se impone un silencio respetuoso. Solo entonces, como teoría, para rebatir las penas, cabe intentar otro discurso más honesto (también menos generoso) que el panegírico, que pueda, incluso, plantear las ventajas o las posibilidades que abre con su muerte el libro de papel. Porque el libro, que ha entrado ya en una lenta agonía que parece irreversible, anunciada insistentemente por entusiastas y beatos, es solo -con su valor incuestionable- el contenedor físico del texto. Hasta ahora, un largo recorrido juntos ha condicionado a uno y otro, hasta llegar a (con)fundirlos, pero los mecanismos digitales, al liberar a la literatura de su corsé, del encuadernado en papel, han devuelto a cada uno su autonomía y, con esta, han permitido un nuevo desarrollo del texto, menos limitado en su extensión, y un nuevo trato entre autor y lector que equilibra las fuerzas, dándole un rol más activo al segundo, que ya le correspondía antes (toda lectura acaba de crear el texto), pero no podía exprimir del todo. El hipertexto, paradigma de la literatura de la era informática, llamado a ocupar el lugar del muerto, es un conjunto de documentos no jerarquizados conectados a través de enlaces que el lector puede activar, eligiendo entre los itinerarios posibles de una compleja red de hiperenlaces que el autor -que no ha muerto arrastrado por el libro- organiza como diferentes posibilidades. Son varios fragmentos en los que el lector puede moverse con cierta libertad, sin un recorrido previamente fijado: Puede elegir un orden de los nodos, no hay un principio ni un final para encerrar el relato, que crece tanto horizontal como verticalmente, como si los fragmentos fueran extensísimas notas a pie de página, aunque la configuración de la red que constituye el hipertexto con sus potenciales lecturas permanezca inalterable como marco, con un número determinado de enlaces que permiten los saltos narrativos: un cerco del que, en principio, con la tecnología actual, el lector usuario no puede salir, pero que abarca un terreno enorme, con todos los textos que el autor quiera incluir. Con lo que la narración del hipertexto cambia a cada instante, se multiplica con sus ramajes, remitiendo al exterior y evitando un centro, un núcleo narrativo.

Tiene dos riesgos importantes: la sobrecarga de información y la desorientación. En la práctica ha sido un fracaso, y es probable que en el futuro se diluya en un género mayor que sea hipermedia, con imágenes y sonido, no solo con texto. Pero, como el intento más osado en la fragmentación de textos, es la

mejor fuente para estudiar, de esa fragmentación, las posibilidades combinatorias de los fragmentos, las junturas, los (hiper)enlaces, con su capacidad para generar nuevos contextos interpretativos fruto de la embestida de un texto sobre el otro para crear posibles sentidos: lo que no ofrecen otros textos fragmentados cuyo soporte es el libro de papel, en los que solo hay una disposición elegida por el autor, con los fragmentos por lo general consecutivos, con solo una juntura posible para articular dos textos, que refuerza la independencia significativa de los fragmentos en detrimento del juego combinatorio entre ellos. Con el lenguaje hipertextual, en cambio, las junturas potenciales para los distintos fragmentos se multiplican, cada una el origen de un diálogo al ensamblar dos textos (por lo general dos páginas web), con su disposición, cada uno en su espacio, con una transición muchas veces abrupta del primero al segundo sin la referencia, en ese momento, del texto completo, que los engloba solo una vez actualizado: Basta con pinchar en cualquier hipervínculo para dejar un pasaje en esa misma palabra pinchada y llegar a otro, que queda así conectado con el anterior, y luego a otro, en una decisión que compete solo al lector, que -es verdad- encuentra sus límites en el número de hipervínculos activados por el autor (los hipervínculos potenciales), pero que sólo con su lectura, al elegir unas junturas diferentes, crea (o co-crea) un texto definitivo con la suma de los distintos fragmentos encadenados. El hiperlector se convierte en un demiurgo, el que ordena un material existente disperso en la red, justificado con la propuesta de Deleuze y Guattari, con su rizoma, con el que sacuden a la obra de arte de cualquier pretensión autónoma, de su comprensión como objeto cerrado, independiente, porque, como el hablar roto de Unamuno, la materia del libro sería líneas de articulación y líneas de fuga, sin objeto ni sujeto, porque se forma necesariamente con las conexiones con el exterior, con el afuera del texto. Cualquier punto del rizoma, escriben en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari, puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (Deleuze y Guattari 1994: 13). Una intertextualidad que en el libro de papel solo podía ser virtual, porque no tenía los mecanismos apropiados para hacerla efectiva, pero que en el hipertexto se hace visible, hasta el punto de que, por definición (en la propuesta fantasiosa de sus creadores), no puede ser leído hasta el final, es infinito, siempre en movimiento con sus hipervínculos, porque no se prevé uno último en la red: en teoría, cada palabra podría estar activada como hipervínculo, con un crecimiento exponencial de los fragmentos posibles.

El hipertexto es la constatación, tan tangible en este género, de las limitaciones del rol del escritor en la teoría literaria actual. El autor pierde el control absoluto de su creación. En el momento actual del desarrollo tecnológico de Internet tiene todavía que determinar qué hipervínculos activa pero, al remitir estos a páginas web ajenas al hipertexto matriz creado por él, se vuelve imposible

organizarlo todo minuciosamente con el prurito de mantener la coherencia de la trama. O bien, como se hizo al principio, crea un hipertexto muy pequeño, un circuito cerrado, sin sacarle ningún provecho a las posibilidades de su mecanismo, sin conexiones con el exterior, o bien asume que, una vez iniciado el recorrido, puesto en marcha el hipertexto matriz, el control pasa a manos del lector, imposible de retener en un circuito tan angosto, de solo unas pocas páginas web, si de verdad se quiere un hipertexto pleno, hasta forzar una ruptura con el modelo de la novela: ese intento anterior (que fracasó) en los inicios del hipertexto, por imitar su construcción a pesar de que la atención constante del lector hacia su mecanismo informático, con la activación de los hipervínculos, se vio incompatible con su inmersión en la trama, una de las funciones principales (la más popular) de la novela: atraer al lector a las andanzas de los personajes de la ficción, en ese paréntesis que es la lectura, de su propia realidad. Como advirtió Ortega: “Mientras estamos leyendo una novela egregia pueden seguir funcionando los mecanismos de nuestro cuerpo, pero eso que hemos llamado ‘nuestra vida’ queda literal y radicalmente suspendido. Nos sentimos distraídos de nuestro mundo y trasplantados al mundo imaginario de la novela” (Ortega y Gasset 1983: VII, 468-470). Incompatible la atención a un tiempo al significado y al significante: a las palabras y, más aún, al lenguaje informático html que exige una implicación mayor, con los intermediarios entre la historia y el lector más visibles, más difícil de pasar a través de ellos sin percatarse de su propio cuerpo: aquello que decía Borges de Cervantes: “Le interesaban demasiado los destinos de Quijote y Sancho para dejarse distraer por su propia voz” (Borges 2008: I, 237).

A partir de esa pérdida de control del escritor sobre el producto final, que perfila el lector eligiendo el orden de los nexos, es posible una reflexión acerca del hipertexto desde su potencial para vincular textos incoherentes entre sí, no preparados en principio para sucederle uno a otro, con lo que alteran, con la aparición repentina de un nuevo contexto, su sentido. Como herramienta de escritura, el lenguaje hipertextual tiene, como el rasgo más destacado, una capacidad única para continuar las líneas abiertas del discurso, desarrollándolas con la extensión que considere necesaria: en lugar de tener que ir cerrando, amputando, las posibilidades verticales, paradigmáticas, que surgen, dejándolas como si fueran flecos, para poder continuar el discurso (horizontalmente) sin perder al lector por un camino lleno de recovecos, puede dejar abiertas todas las posibilidades, recrearse en cada una, simplemente activando un hipervínculo, sin perder de vista la morfología del discurso, porque las notas, el contenido extra en cada caso, solo aparece si lo quiere el lector. Pero junto a esta cualidad tan valiosa, sobre todo para textos de erudición, ofrece también a la hermenéutica ese otro uso, más conflictivo, más minoritario, al encadenar fragmentos inconexos creando, de

algún modo, explosiones semánticas, nuevas imágenes que pueden llevar a renovar el lenguaje, también el lenguaje filosófico, que adolece de un género propio.

### **El potencial inédito de los fragmentos**

Una comprensión de la realidad menos autocomplaciente, que arranca definitivamente con las vanguardias históricas, y, sobre todo, las nuevas posibilidades técnicas que ofrecen formatos diferentes al libro, con el desarrollo en los últimos cuarenta años de la informática, han alimentado una presentación fragmentada de la literatura que, aun siendo minoritaria, ha generado una alternativa (de varios frentes) al discurso lineal con el que hasta ahora, con muy pocas excepciones, se han estructurado los distintos géneros y formas literarias de la prosa. En un principio, para construirse un aparato teórico que pudiera armarlos, una poética diferencial, estos intentos por legitimar formas que rompen concienzudamente con las normas canonizadas se amarraron a otros esbozos (teóricos y prácticos) anteriores, brillantes, pero que no pudieron ser culminados: a autoridades, reconocidos literatos en su tiempo, que fueron capaces también de no enquistarse con unas fórmulas tan rígidas, como Mallarmé, por ejemplo, con su libro total; que intuyeron esas mismas estructuras, aunque no dieron con un mecanismo eficaz capaz de concretarlas. Había en ambos casos una misma pretensión estética (por cuanto planteaban una alternativa en lo formal) y también epistémica (por su cuestionamiento como instrumento de conocimiento) que justificarían estos intentos a pesar de las dudas que despertaron sus distintas concreciones, por lo general decepcionantes. Pero al centrar las disquisiciones en los parentescos, en dar con esas pocas referencias sugerentes y buscarse las semejanzas, se pasó por alto, en lo estrictamente técnico (su estructura), que tomando como único modelo la novela el texto fragmentado abierto (el que concreta el lector con su lectura al dar un orden a los fragmentos) se ve forzado a achicar drásticamente su territorio propio, hasta volverlo mínimo por las limitaciones inevitables a que le obliga el número tan pequeño de combinaciones con sentido, coherentes, como le pide la novela, en el conjunto total de posibilidades que salen de la permutación con las distintas partes fragmentadas de un texto: de hecho, los intentos de limitar en la práctica estas alternativas no deseadas, o no eficaces en el hipertexto, reduciendo el número de posibilidades en la elección del lector (el número de enlaces activados), imitando también aquí las formas anteriores que ya lo previeron, jugó en contra de su propia justificación

como forma literaria propia, al infrautilizar su mecanismo único para plantear alternativas, otra cosa que la novela.

Al principio tuvo que ser inevitable buscarle una horma al hipertexto: una referencia ya existente, con puntos en común, para poderlo imaginar con un cuerpo, para poder darle una forma literaria a un producto muy atado al soporte, a lo que podía ofrecerle el lenguaje html de los ordenadores. Pero, replanteado de nuevo el género, no hay que volver a Mallarmé, o a Borges, o a Calvino, no hay que volver a la novela, no hay que vestirlo con un traje que le queda tan corto, cuando sus posibilidades técnicas pueden apuntalarse (y justificarse) antes, en un estadio más primario: Con el lenguaje, para la construcción de un texto cualquiera, hay que manejarse con un número limitado de elementos, de sintagmas, que cada uno reconoce y se apropia, no solo por su coherencia o por una lógica interna determinada, sino por el uso que percibe que se hace de estos en su entorno, por la frecuencia con que estos sintagmas y sus uniones con otros sintagmas han sido y son utilizados, sobre todo por el uso prestigioso de personajes célebres (o productos mediáticos) que van fijando las formas futuras. Pero cuando detrás de la construcción lingüística hay una pretensión literaria, una voluntad de estilo, de ser reconocido el autor frente a otros, las posibles combinaciones obedecen al criterio opuesto, y lejos de apoyarse en lo ya escrito, lo ya canonizado por el uso, que ha copado el ámbito de lo coherente, lo que se busca en las posiciones de vanguardia es abrir nuevos caminos, tanteando en un conjunto mucho mayor otras posibilidades en un juego casi matemático, de permutaciones, de ordenaciones posibles, que ha buscado sus límites en los textos fragmentados y abiertos, con el mayor número de enlaces posibles, donde caben también (son mayoría) las posibilidades incongruentes. Lo que escribe Borges en su biblioteca de Babel: “El número de símbolos ortográficos es 25. [...] Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias” (Borges 2008, I, 560). Estos experimentos literarios de los años 80 y 90 han quedado convertidos en versiones limitadas al reducir los (hiper)vínculos, para domar el potencial de todas las combinaciones posibles, como si fuera una demo en la que el autor nunca pierde el control. Pero desechados estos primeros intentos, al menos temporalmente, al menos en sus versiones menos ambiciosas, queda un potencial significativo en cada conexión dispar del texto, lo que relata Borges, con las junturas de los fragmentos, que puede servir como material virgen para una reflexión posterior. Pueden funcionar como analogías, con una traslación de significados tremendamente sugerente. Como escribió Breton: “Para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico” (Breton 1999: 408). Aunque la mayoría de los vínculos sean para el lector palos de ciego.

Frente al hipertexto, en el intento por comprenderlo, caben, entonces, ambas actitudes: la que pudo con él, el derrotismo ante el texto incoherente, incomprensible cuando es tomado en su totalidad; y también la búsqueda entusiasta de una relación hasta entonces desconocida para el lector. Como en una de las figuras inverosímiles de Escher, “Relatividad”, de 1953: una escalera o diferentes tramos de escalera, con su forma habitual, pero con una disposición imposible, con varias perspectivas que, al coincidir en el plano, ponen a prueba en el espectador su sentido de la lógica, imposible de mantener con una visión general, completa, del dibujo, porque la convivencia simultánea de figuras que usan los escalones por sus dos superficies, a un tiempo la superficie de arriba y la superficie de abajo, altera el enfoque para crear ese mundo imaginario, absurdo. Con las dos alternativas antagónicas en su interpretación: como elemento fascinante, como posibilidad inédita, pero también, pasado el entusiasmo, al hacerse fuerte el pesimismo, como un elemento estéril. De hecho, en otra de sus figuras, en “Subiendo y bajando”, de 1960, Escher echa mano de otra escalera en la que coloca varios monjes subiéndola y bajándola a un tiempo: son monjes porque quiere indicar, con la expresión en holandés, que su trabajo, después de todo, es inútil. Es inevitable la ambivalencia, con el espectro que cubren las distintas hermenéuticas posibles, con su confianza máxima o mínima en una interpretación universalmente válida, porque una novela autónoma podía envalentonar sin problemas una hermenéutica unívoca, segura del sentido que el autor había querido encerrar en su pieza hermética; pero el hipertexto, sin tantas contenciones, sin ni siquiera un autor único, lo pone más difícil: ante la inseguridad que transmiten sus fragmentos sin fijar, desperdigados en Internet, rota esa tendencia univocista, se hace claro que la comprensión sea equívoca, que sean muchas las respuestas viables, imposible de jerarquizar en un texto tan volátil.

Pero esa disposición de los elementos en el texto fragmentado revela, por el orden trastocado, poco intuitivo para el lector, además de la autonomía más o menos significativa de cada fragmento, independiente del texto completo, también las posibilidades significativas de los enlaces entre los distintos fragmentos, más visibles que nunca: cómo al vincularlos se alteran sus significados o se genera uno nuevo que los comprende a los dos, integrándolos, en un movimiento difícil de concretar, a veces más cercano a lo metafórico y otras a lo metonímico, en el que cada uno de los fragmentos permuta su significado al alterarse su contexto semántico con nueva información del otro fragmento con el que interactúa, consciente de estar salvando esa distancia, el precipicio entre ambos: una estructura dinámica, que es también la de la hermenéutica analógica, una estructura integradora, atenta a los fragmentos y al todo que forman, para no caer ni de un lado (la hermenéutica unívoca) ni del otro (las hermenéuticas equívocas).

Porque la estructura del hipertexto, poco locuaz si se la intenta comprender como análoga a la narrativa, tiene, como la poesía, una capacidad excepcional para crear imágenes y metáforas nuevas con cada uno de sus hiperenlaces. El hipertexto fue desechado en su momento porque las conexiones entre los distintos fragmentos, si de verdad planteaba tantas opciones como podía ofrecer solamente el sistema hipertextual, hacían imposible la trama: incoherente, incontrolable por el autor y también por el lector, que se veía incapaz de cerrar una historia. No pudo, en su justificación, soltar amarras, colocar a la literatura a la altura de otras artes, emancipada de su tradición, de romper los viejos moldes de la trama, con su estructura, desde Aristóteles, de principio, nudo y desenlace. Aunque habría bastado, en lugar de hacerlo pasar por la imposible coherencia de la trama -lo propio de la narrativa-, con destacar las nuevas vías que abría al unir dos elementos por primera vez, al crear diálogos inéditos, como en la poesía, cerca del surrealismo, del dadaísmo, del creacionismo, etc.

### **La pieza trucada de la novela**

No hay un modo único para escribir una novela, demasiado maleable para imponerle unas coordenadas, pero desde sus comienzos, con la primera, tuvo ya, como un horizonte global, una pretensión de autonomía que se concreta ante el lector en su presentación o simulación como entidad ontológica perfectamente autónoma, con sus leyes (la idea kantiana), pero también con su territorio: como otra cosa que la realidad, como un espacio al margen, como un mundo, con esa metáfora tan popular, capaz de acoger durante unas horas al lector. Cervantes, su inventor, quiso desde el principio dejar planteado con sus libros una reflexión sobre el espacio creado por la ficción, perfectamente cerrado, protegido de injerencias externas, donde lo verosímil sustituyera a lo veraz. Un hermetismo que, en estos cuatro siglos, a veces ha aflojado un poco, pero otras prueba su resistencia, con un mecanismo perfectamente medido para que, en apariencia, nada quede fuera de la propia ficción, con ese isomorfismo con el que intenta simular un mundo, incluso con su principio y su final; pero que es siempre un artificio, un truco que oculta la brecha que a la fuerza deja colarse a la realidad: que revela una de sus caras, como objeto real, perteneciente al mundo (sin mayores disquisiciones ontológicas) igual que una mesa, aunque tenga, en su otra cara, la capacidad de producir significados, como entidad intencional, igual que una persona, como ha defendido, por ejemplo, Margolis.

Cervantes, con un tajo, separa la realidad de la ficción para alejarse del *exemplum* anterior, de la literatura renacentista que (con)fundía la vida y los



libros. En *El coloquio de los perros* hay en un primer plano una reflexión sobre una cuestión externa a la novela: qué hacer frente al mal; pero la historia se inserta, como la última de las *Novelas ejemplares*, en otra narración, *El casamiento engañoso*, en la que Campuzano, tras hablarle a su amigo de su boda, le cuenta también *El coloquio de los perros*: lo que hablaron los perros Cipión y Berganza la primera noche, que él ya ha escrito en su cartapacio. Con ese marco en el que se hace explícito el narrador como personaje de otra narración, Cervantes plantea una reflexión más abarcadora que esta primera moral (más evidente) en un segundo nivel metaliterario: la relación entre verdad y ficción: una nueva forma de interpretar la realidad, porque con *El casamiento engañoso* como primer episodio en la estructura de la novela la reflexión ya no es extraliteraria, sino sobre la verdad y la literatura. En el Renacimiento -que él contempla desde la cumbre- una y otra se confunden: la vida se modelaba desde las pautas de los libros, que quedaban justificados en tanto que enseñaban a los lectores cómo vivir rectamente. Para Cervantes, en cambio, lo leído y lo vivido son niveles de realidad no equiparables: La literatura, dice, no es vida, es artificio. *El casamiento engañoso* funciona entonces como tema metaliterario al hacer Cervantes del relato del perro Berganza la narración de Campuzano a su amigo, como una ficción dentro de otra ficción con las que explica los diferentes ámbitos que delimita con esa línea divisoria entre el arte y la realidad o la vida. Convierte a la literatura en autónoma; la libera de tener que justificarse con los parámetros de cualquier otra actividad. A Cervantes le vale con el entretenimiento: lo que escribe en el prólogo al lector: “Te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer petitoria” (Cervantes 2000: I, 51). Si hablaron o no realmente los perros Berganza y Cipión deja de ser relevante, porque lo que lee Peralta no es una historia, sino una ficción, donde lo que importa es el artificio. Como le dice el licenciado Peralta a Campuzano, después de la lectura: “Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta” (Cervantes 2000: II, 359).

Planteado en los términos de Vargas Llosa, que ha horadado esta cuestión en su producción teórica, la novela pretende competir con la realidad, dotándose con una coherencia interna que intenta reproducir la realidad de principio a fin, pero con un orden que es, a la fuerza, una invención, una simulación, para poder dar con una mirada plena, encapsulando la realidad, reduciendo su escala con una trama, para poder entenderla. Como en *Cien años de soledad*, el paradigma para su tesis del deicidio en la novela total (Vargas Llosa 1971: 479-577), porque García Márquez suplanta a Dios, construye una realidad total capaz de crear un mundo cerrado a la realidad real, con su principio y su fin, autosuficiente, porque con la traducción que hace Aureliano Babilonia de los manuscritos acaba el libro

al tiempo que acaba Macondo (García Márquez 2007: 470-471). Según avanza Aureliano en la lectura para llegar en lo escrito al momento que él vive, que está viviendo, se van reduciendo los años de anticipación; y lo narrado y lo sucedido se aproximan hasta coincidir del todo, porque lo que lee Aureliano Babilonia antes de morir es lo que los lectores de la novela han leído hasta ese momento: lo que Melquíades escribió, como un personaje, dentro de la propia historia. Con lo que el lector descubre que el narrador no era, entonces, un narrador-dios, omnipresente, alejado de la realidad ficticia, fuera de la ficción para poder crearla, sino un narrador-personaje que narra la historia indirectamente, a través de unos manuscritos escritos dentro de la novela. El narrador está dentro de la historia, como una pieza más de la realidad ficticia, por lo que va a desaparecer con Macondo, destruido junto a lo narrado, para que no haya nada, ni antes ni después, fuera de la novela. Escribe Vargas Llosa que en el instante en que el narrador y lo narrado coinciden, ambos desaparecen. Entonces sí: la narración sería entonces perfectamente autónoma, impermeable a esa realidad real con la que quiere competir, a la que no debería nada. Melquíades es creador y creado, porque es el narrador, pero un narrador personaje, no el omnisciente que el lector se había imaginado, más asimilable al escritor, más deudor de la realidad. Pero ese cambio de narrador, de omnisciente a implicado en la ficción, que el lector sólo descubre al final, es un truco, una pequeña trampa factible solo porque García Márquez no necesita cambiar la persona gramatical de este, con lo que la realidad primaria y secundaria, la del narrador-dios y la del contenido ficticio, pueden invertirse y el contexto del texto, la realidad exterior en la que debería de estar el narrador, desaparece, para que el lector crea que nunca existió. Lo que de hecho se presenta ante el lector es un trampantojo: un desdoblamiento del narrador, con el que el verdadero narrador (el omnisciente) permanece oculto y solo aparece un representante suyo que no es el narrador auténtico, para adecuar así, como escribe Vargas Llosa, la estructura de la novela a la ambición de la materia: describir una realidad hasta agotarla, de su principio a su fin (Vargas Llosa 1971: 541-542). Queda redonda, cerrada, con esa disposición formal para cumplir con la pretensión clásica de ser hermética, desde el XVII con Cervantes, y también ahora, con los novelistas tardomodernos (la mayoría). Con la dovela perfecta -unas pocas líneas- que encaja las demás piezas hasta cerrar la novela, dejándola redonda, justificada por sí misma, como creadora de un mensaje.

Pero, consolidada la advertencia o la constatación del Ferdynurke de Gombrowicz, cada vez hay más deserciones, más escritores deseosos de liberarse de un mecanismo que entienden solo como una opción -no la suya, no la más interesante en nuestro tiempo- para configurar una ficción que, además, no ven tan

hermética. Escribe Witold Gombrowicz para su prefacio de “Filifor forrado de niño”:

¿No ocurre acaso que cualquier llamada telefónica o cualquier mosca puede distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final? ¿Y si en ese momento entrase, digamos, su hermano y dijese algo? La noble labor del escritor se echa a perder a causa de una mosca, un hermano, o un teléfono. [...] ¡Para eso, pues, construimos el todo: para que una partícula de la parte del lector asimile una partícula de la parte de la obra y solo en parte! (Gombrowicz 2010: 94).

Una desproporción entre lo titánico del trabajo y la miseria (con los riesgos) en los resultados que insinúa o al menos legitima otro camino más sensato, otro producto no tan expuesto, con este tipo de contingencias, a la concentración del lector en un solo punto, en un solo momento: El que ha recorrido el hipertexto, que sin querer acabar con la novela, ni sustituirla, en lugar de querer explicar la realidad con una simulación más manejable que, con la complicidad del lector, oculta sus costuras inevitables, lo intenta con otro mecanismo: descentralizado, abierto, más apto para combinar perspectivas, que encaja bien, para intentar una definición suya, en el marco teórico del rizoma de Deleuze y Guattari y de la teoría relacional de Bourriaud. Como lo postulado con la metáfora del rizoma, el hipertexto asume también que el libro o la obra literaria no tiene ni objeto ni sujeto, sino que está hecho de materias diversamente formadas, por líneas de articulación y de fuga con las que establece relaciones con el exterior; que cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, que puede ser roto, interrumpido, y luego recompuesto en cualquier otra parte, en una nueva línea; que, finalmente, el libro no es una imagen del mundo, sino que hace rizoma con el mundo. Con los rasgos del nuevo arte en los que escarba Bourriaud, el hipertexto es una duración por experimentar: más que un espacio simbólico autónomo y privado, un juego de relaciones, en el que son las juntas entre los distintos fragmentos las que perfilan una fisonomía inconstante.

### **Metáfora y metonimia en las juntas del hipertexto**

Las juntas que crean los hipervínculos para conectar los diferentes textos, aunque pueden ser abismos, grietas enormes porque entre uno y otro texto no es posible un acercamiento, incompatibles entre sí, son también, en unos pocos casos, puentes capaces de dar con una conexión original, con una imagen hasta entonces

desapercibida capaz de espabilar nuevas reflexiones en el usuario lector. Como dice en *Blanco Nocturno* el protagonista de Piglia:

Nosotros trabajamos con metáforas y con analogías, con el concepto de igual a, con los mundos posibles, buscamos la igualdad en la diferencia absoluta de lo real. Un orden discontinuo, una forma perfecta. El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso -y usó nuevamente la primera persona del singular- sólo puedo expresarme con metáforas (Piglia 2010: 243).

Aunque, aun aceptando este argumento que salva al hipertexto por ese porcentaje mínimo de casos exitosos, habría una posible segunda objeción: Podrían entenderse los resultados como la obra de un Orbaneja cualquiera, el pintor del que habla Don Quijote despectivamente, que ha recuperado Sixto Castro, sin un espacio, hasta ahora, en la literatura: El que se pone a trabajar sin hoja de ruta: a lo que salga, escribe Cervantes:

Como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere»; tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «este es gallo» (Cervantes 1998: II, cap. 3).

Pero el hipervínculo también puede ser una herramienta de vanguardia, con el marco teórico que escribieron dadaístas y surrealistas a principios del XX capaz de justificarlo, vinculándolo a ellos, como un nuevo intento de alterar el orden lógico de la escritura para explorar nuevas formas que respondan mejor a esa concepción de la vida como barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales. Como la escritura automática, nada reflexiva, o la elección azarosa de las palabras recortadas de un periódico. Escribía Tristan Tzara:

La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados (Tzara 1999, 197).

O André Breton: “Escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros. [...] Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo” (Breton 1999: 402). Como herederos de los románticos, de la filosofía idealista, la metáfora se constituye para

todos ellos en el epicentro de un proceso creador, generador de un arte que no es mimesis, sino creación directa del autor, del artista. Como decía Lorca: hija directa de la imaginación, nacida a veces a golpe rápido de la intuición alumbrada por la lenta angustia del pensamiento. Que trabaja, para Richards y Black, de un modo interactivo, no sustitutivo o comparativo, porque es capaz no solo de descubrir nuevas analogías, sino de crearlas, hasta construir una nueva realidad o configurar un modelo para ver la realidad: una interacción semántica de dos términos que tienen una relación sintáctica que, como señala Carmen Bobes, es una propuesta abierta a la que solo le pone fin el lector (Bobes 2004: 119): La metáfora viva de Ricoeur, con su capacidad única para renovar el lenguaje, porque sigue generando conceptos, en un movimiento continuo de refiguración, frente a la posición pesimista de Derrida de la metáfora gastada.

Se crea sentido al fundirse los dos términos de la metáfora en una sola referencia que aglutina el contenido semántico de ambos, poniendo sus semas dentro de los límites creados de nuevo con uno y otro. De hecho, para Ortega y Gasset, la semejanza real entre los dos elementos que se combinan no es más que uno de los pasos necesarios para llegar a la comprensión de una coincidencia entre ambas partes que es más honda, más decisiva, que esa identidad primera (Ortega y Gasset 1983: VI, 257-258). Es una transposición de nombre, una transferencia; pero una transferencia que es mutua, en la que, en vez de ocupar uno el lugar del otro, se sitúan ambos en un lugar sentimental, el mismo para los dos, al crear un nuevo objeto que se presenta *in statu nascendi*, escribe: la metáfora como acontecer. En “Ensayo de estética a manera de prólogo”, de 1914, explica su mecanismo desde esa primera articulación de semejanza positiva entre los dos elementos. Se sirve de la metáfora (un símil, en realidad) de un poeta catalán, de López Picó, del ciprés que “e como l’espectre d’una flama morta”. Para llegar al ciprés bello, el nuevo objeto, dice, es necesario realizar dos operaciones: aniquilar el ciprés real, como realidad física, y dotarlo de una nueva cualidad que le da el carácter de belleza. Para ello, primero se busca otra cosa semejante al ciprés en algún punto sin importancia para, apoyándose en esa identidad inesencial, poder afirmar su identidad absoluta. La semejanza real –indica Ortega– sirve para acentuar la desemejanza real entre ambos elementos. La metáfora lleva implícita la conciencia clara de la no-identidad, que funciona como punto de partida para la búsqueda no de lo común en ambas imágenes reales, sino del nuevo objeto, del ciprés al que se le puede tratar como una llama. La primera operación culmina con el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales: “Al chocar una con otra rómpanse sus rígidos caparazones y la materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura”. La metáfora, en la segunda de sus operaciones, traslada al hombre a otro mundo

donde la identidad es posible. Toda imagen tiene dos caras. Una de ellas es imagen de esa cosa; la otra, en cuanto imagen, pertenece al hombre que la percibe. Pero para ello es necesario que este se sitúe de espaldas a la cosa ciprés y desde ella mire hacia dentro de sí mismo y vea al ciprés des-realizándose, transformándose en actividad suya, en él mismo, en “yo” -escribe Ortega. En sentimiento, en definitiva, como “imagen que es estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo”. Se tiene que ver el ciprés como una llama, y la llama como un ciprés. Si ambas imágenes fuesen opacas se excluirían, pero en el verso de López Picó se puede observar una compenetración perfecta (una de las imágenes, sin dejar de ser lo que es, puede hallarse en el mismo lugar que la otra), que es posible por la transparencia que se verifica en el lugar sentimental de ambas: el sentimiento-ciprés y el sentimiento-llama son idénticos. El hombre, el lector, siente una identidad, vive ejecutivamente el ser ciprés-llama (Ortega y Gasset 1983: VI, 258-261). Las dos realidades identificadas en la metáfora se anulan recíprocamente, se desmaterializan y como resultado de la aniquilación surge la irrealidad: “Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo” (Ortega y Gasset 1983: 460). De algún modo, la síntesis disyuntiva de Deleuze, provocada por el choque no de dos realidades que se suman, o se superponen, sino por el campo de intensidad de sus diferencias.

Con esta comprensión interactiva de la metáfora, el hipertexto, el hipervínculo que conecta los dos fragmentos, funciona, con los términos de Pier Aldo Rovatti, como apertura y vínculo: no solo apertura, como si fuera una puerta por la que penetra, sin más, una nueva luz, ni tampoco solo vínculo, como si la relación establecida entre ambos fuera un círculo cerrado de sentido. Más bien sería un acceso (con mucho trabajo por delante) a lo simbólico, con el sentido con que Gadamer recupera del griego clásico el símbolo: como el fragmento de un utensilio de cerámica que el anfitrión daba a su huésped para que en el futuro pudiera reconocer y regresar a la misma casa; una unión fragmentada que implica un regreso, escribe Rovatti. Porque la metáfora nunca es plena, nunca es absoluta, en su desequilibrio entre el término de partida y el término de llegada, entre el peligro, sigue Rovatti, de perder la patria y de ser repatriado (Aldo Rovatti 1990: 17-21 y 56). Como el hipertexto, que puede llegar tan lejos como quiera en cualquier punto, pero que siempre puede continuarse, sin llegar a cerrarse, sin poder llegar a ser -por su propia definición- pleno: su cara y su cruz como objeto y herramienta de comprensión: Aquí el punto de partida para la hermenéutica analógica, ceñida a los límites de la analogía, a ese continuum que va ganando intensidad filosófica con el paso de la metáfora (que desencadena cada hipervínculo) a la metonimia, lo propiamente filosófico, para mantener bajo control la interpretación de un texto tan complejo, sin los excesos del univocismo y el equivocismo, jerarquizadas las

posibles interpretaciones por esa relación analógica, de semejanza entre elementos distintos.

La metáfora se halla más próxima a la poesía y la metonimia más próxima a la prosa, al menos desde Jakobson; pero con el hipertexto no queda claro: como si admitiera las dos lecturas, las dos maneras de entender los encadenamientos de fragmentos. Como prosa, o como un conjunto heterogéneo de formas en el que se impone la prosa, el hipertexto tendría, una vez leído, conformado por el lector al elegir los hipervínculos, una disposición narrativa, se leería como narrativa. Pero en tanto que la lectura no está concluida, sino que se va desarrollando, puede asimilarse a la estructura de la poesía, porque cada fragmento conformado por el salto con los hipervínculos de entrada y de salida, que determinan sus relaciones en el conjunto del hipertexto, constituye una imagen que pide, al encadenarse con otras, una lectura más vertical, tan fragmentada como si fueran versos, atenta no tanto a la coherencia final del texto como a esos chispazos, esas descargas, salidos del choque de dos lexias unidas por primera vez. El encofrado de novela con el que se dio forma a la teoría del hipertexto en sus inicios ha determinado su comprensión como narrativa, como prosa; pero entendido como poema, con su carácter icónico reforzado, sería más fácil verlo como objeto de la filosofía, de una hermenéutica, como la analógica, en el modo con que su iconicidad conecta la metáfora con la metonimia, en tanto que, como diría Mauricio Beuchot, nos hace lanzar buenas hipótesis, hacer universalizaciones adecuadas a partir del nuevo material que el hipertexto es capaz de producir con cada hipervínculo. Porque si, como propone Bourriaud en su estética relacional, la función del arte hay que buscarla en las relaciones, en las conexiones que pueden generar nuevas experiencias estéticas, son los vínculos más que los nodos, la relación de los fragmentos más que los fragmentos mismos la aportación sustancial del hipertexto: los puentes que generan el nuevo contenido: los tropos que trasladan el sentido de cada fragmento al unirlo con otro inesperado.

Entendida esta colisión como metáfora, queda solo recorrer la distancia que la separa de la filosofía, de la metonimia, aunque en el hipertexto esa distancia parece menor que en la poesía. Como síntesis de su propuesta, Beuchot escribe:

A la poesía le compete aludir al ser de una manera atemática, potencial e implícita, y a la metafísica de una manera temática, actual y explícita. Pero si el ser se encuentra de esa manera virtual en la poesía, tócale a la metafísica atender a esa voz, a esa manifestación concreta, para hacerla acceder a la universalidad y la abstracción propias de la filosofía (Beuchot 2003: 11).

Como si hubiera que intensificar esa abstracción con el paso de la metáfora propia de la poesía o del hipertexto a una analogía más cercana a la metonimia, más capacitada para cumplir con su función filosófica. En ambas hay una proporcionalidad, aunque es propia en la metonímica e impropia en la metafórica: en la metáfora el como se esconde y sirve para fusionar, en tanto que imita y sustituye al elemento análogo; en cambio, en la metonimia el como es iconicidad, capacidad de abducir, inducir y deducir, porque incluye a la pieza en la totalidad, permite hipótesis atinadas, universalizaciones válidas (Beuchot 2003: 69). Ir de la razón poética hasta la razón metafísica supone un ejercicio de abstracción que, dice Beuchot, no es metafórico sino metonímico. Pero con el hipertexto parte de ese camino para su aplicación filosófica está ya recorrido, porque, aunque el enlace hipertextual, como en la metáfora, fusionaría los fragmentos relacionados al pinchar en el hipervínculo como si fueran dos imágenes, dotándolos de un sentido conjunto, tendría, con los dos fragmentos vinculados, un comportamiento más próximo a la metonimia que a la metáfora, porque aunque el enlace, con la intersección que genera, pueda darle en un primer momento al lector una imagen casi inmediata, como un fundido, cada fragmento le da al tropo el carácter expositivo, o explicativo, de la prosa, que lo acerca más a un desarrollo filosófico, como si fuera la extensión de uno y otro elemento en los dominios del otro, explorando sus posibilidades, pero sin desaparecer su viejo sentido, en una relación semántica que es de proximidad, de traspasar una linde hasta entonces imprevista.

## Bibliografía

- ALDO ROVATTI, Pier, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- BEUCHOT, Mauricio, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2003.
- BOBES, Carmen, *La metáfora*, Madrid, Gredos, 2004.
- BORGES, Jorge Luis, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, tomo 1, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, “La supersticiosa ética del lector”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, tomo 1, 2008.



BOURRIAUD, Nicholas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid, 1969. En GONZÁLEZ GARCÍA y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999.

CASTRO, Sixto J., *Vituperio de Orbanejas*. México D.F.: Herder, 2007.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998.

CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara, 2007.

GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José, “Idea del teatro”, *Obras completas* (tomo VII), Madrid, Alianza Editorial, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

PIGLIA, Ricardo, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010.

TZARA, Tristan, *Dada-Manifest*, en HUELSENBECK, R., editor, *Dada-Almanach*, pp. 117-131. En GONZÁLEZ GARCÍA y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.