

El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad.
Textualidad, redes y discurso ex-céntrico

The hypertext and the new rhetoric of post-modernity.
Texts, nets and ec-central speech

Adolfo Vásquez Rocca

Resumen

Este trabajo se ocupa de los problemas epistemológicos y estéticos que plantea el diseño del Hipertexto. El cual se abre a una dimensión plástico-arquitectónica que entrecruza cuestiones lógicas, informáticas y literarias. Dando cuenta de las nuevas retóricas con que la postmodernidad crea y deconstruye sus objetos e instituciones. Se atiende al proceso de descentramiento o dislocación que se produce al moverse por una red de textos, desplazando constantemente el centro, es decir con un centro de atención provisional, un conjunto de cuerpos de textos conectados, aunque sin eje primario de organización. Estas nuevas articulaciones discursivas, propias de la digitalización de la escritura –que se pueden recorrer en diversas direcciones– no sólo sucesivas sino simultáneas, no admiten una sola categorización, sino las más variadas: antinovela, antipoesía, escritura automática, parodia literaria, reflexión filosófica, meditación esotérica, interpretación talmúdica. Cuestionándose así las nociones tradicionales de narrativa, univocidad y linealidad vigentes desde los tipos móviles de Gutenberg.

Palabras clave: hipertexto, postmodernidad, estética, lenguaje.

Abstract

This work is in charge of of the problems epistemológicos and aesthetic that outlines the design of the Hypertext. Which opens up to a plastic-architectural dimension that intertwines logical, computer and literary questions. Giving bill of the new rhetorics with which the postmodernidad believes and deconstruye its objects and institutions. It is assisted to the descentramiento process or dislocation that he/she takes place when moving for a net of texts, constantly displacing the center, that is to say with a center of provisional attention, a group of bodies of connected texts, although without primary axis of organization. These new discursive articulations, characteristic of the digitalización of the writing –that can be traveled in diverse addresses– not only successive but simultaneous, they don't admit a single categorization, but the most varied: antinovela, antipoesía, notarizes automatic, it parodies literary, philosophical reflection, occult meditation, interpretation talmudica. Being questioned this way the traditional notions of narrative, univocidad and effective linealidad from Gutenberg's mobile types.

Keywords: hypertext, postmodrenism, aesthetics, language.

I

Es de importancia capital para la filosofía y en general para la lógica que subyace en toda trama argumental, esto es, en todo desarrollo conceptual o discursivo, el ocuparse

tanto del problema del estatuto ontológico de lo que denominamos *texto*, como del conflicto entre las dos formas estratégicas de diseñar el mismo. Conflicto que no es de orden tecnológico, sino fundamentalmente valórico¹. Esto con independencia de que haya sido una tecnología –como es el soporte hipertextual y la capacidad de digitalizar la escritura– la que ha puesto este conflicto sobre el eje de las discusiones postmodernas en lo que respecta a la articulación del pensamiento.

II

En su aspecto operacional las *nuevas retóricas* ponen en escena diferentes tipos de cruces entre lo real y lo virtual, entre lo sintético y lo natural. Entre estas representaciones podrán encadenarse metamorfosis continuas. Los “espacios virtuales” equivalen a *campos de datos*² de los que cada punto puede considerarse como una puerta de entrada a otro campo de datos, hacia un nuevo espacio virtual que conduce a su vez a otros espacios de datos. Serán, por ello, necesarias nuevas formas de navegación mental para orientarse en esos laberintos de información en constante regeneración. De ahí la importancia de las técnicas de “navegación”, de “orientación”. Hay que saber luchar contra la deriva inherente a las travesías largas, hay que saber alcanzar el destino del viaje.

No sólo en ficción hipertextual sino también en la literatura experimental es posible encontrarse con estilos caudalosos en constante pliegue y despliegue. Narrativas o articulaciones discursivas que se puede recorrer en diversas direcciones, no sólo sucesivas sino simultáneas, opuestas, contradictorias, que no admiten una sola categorización, sino las más variadas: novela, antinovela, antipoesía, escritura automática, parodia literaria, reflexión filosófica, meditación esotérica, y muchas otras caracterizaciones paralelas o complementarias. No se trata de lo uno o lo otro, sino de lo uno y lo otro.

III

La presencia de múltiples trayectos de lectura crea un texto que existe con independencia mucho menor respecto de los comentarios, analogías y tradiciones que el texto impreso. Este tipo de democratización no sólo reduce la separación jerárquica entre el así llamado texto principal y las anotaciones, que ahora existen como textos independientes, unidades de lectura o *lexias*, sino que también difumina las fronteras entre los textos individuales. De este modo, la conexión electrónica reconfigura nuestra experiencia tanto del autor como de la propiedad intelectual. Y ello promete afectar, nuestras nociones tanto de autor –y de autoría– de los textos que estudiamos como de nosotros mismos como autores. Lo que nos instala ante el problema postmoderno de reconfigurar tanto al autor como al lector. También –y relacionado con

¹ Se trata de dos formas de interpretar la Modernidad y su idea de progreso, que son el fundamento del Paradigma Lineal de representación de los conocimientos o de la información. Los intentos actuales de ruptura con el Texto Unilineal en nombre de la multilinealidad (hipertextualidad) muestran en forma implícita o explícita la lucha entre la defensa política y académica del discurso universal, fijo, e inamovible (el «pensamiento único») frente al relativismo individual capaz de establecer sus propios centros o descentrar el discurso establecido. Es importante constatar como la Hipertextualidad esta siendo usada por los defensores del Texto Lineal para su mejor consolidación.

² QUÉAU, Philippe, *Lo Virtual; Virtudes y Vértigos*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1995.

lo anterior– se nos presentan nuevos cuestionamientos en torno a las teorías y los diversos sistemas de narración.

La hibridación ha penetrado el campo de los relatos, pues la mayoría de ellos sobreviven inscritos en el ecosistema discursivo de los medios colonizados por la racionalidad operativa del dispositivo y el saber tecnológicos. Es en ese sistema-mediático y esos dispositivos donde se juega –se hace y des-hace– la diferencia entre géneros cuyo estatuto ha dejado de ser puramente literario para tornarse cultural, esto es cuestión de memoria y reconocimiento, frente a unos formatos en los que habla el sistema productivo, las lógicas de una comunicabilidad crecientemente subordinada a la rentabilidad. Momentos de una negociación entre las reglas de construcción del texto y las competencias del lector, los géneros remiten a su reconocimiento en y por una comunidad cultural, pues aun desgastados (adelgazados) por el largo transcurso que los separa de los relatos arquetípicos, los géneros conservan aún cierta densidad simbólica. Los formatos en cambio funcionan como operadores de una combinatoria sin contenido, estrategia puramente sintáctica.

La gramática de construcción de los nuevos relatos se alimenta del *zapping* y desemboca en el hipertexto, lo que implica un doble y muy distinto movimiento que la reflexión crítica tiende a confundir anulando las contradicciones que los ligan.

IV

Con la reconfiguración de la narrativa y –por ello– la del autor como efecto del hipertexto, cabe esperar, como lo he apuntado, que también cambien las formas de trama y género literario. La radical novedad de este tema se manifiesta en el hecho de que al escribir esta ponencia, muchas fuentes que cito, todavía no han sido publicadas, o están siendo publicadas o han aparecido en formas electrónicas: estas fuentes incluyen capítulos de libros a punto de ser editados y primeras versiones de ficción hipertextual.

El hipertexto reconfigura la manera en que concebimos los textos y los autores de los mismos. El hipertexto pone en entredicho la narración y todas las formas literarias basadas en la linealidad, también pone en tela de juicio las ideas de trama e hilo narrativo corrientes desde Aristóteles³.

Una respuesta a Aristóteles estaría en el hecho de que la supresión de una “secuencia, probable o necesaria” de acontecimientos no destruyen toda la linealidad. No obstante, la linealidad se convierte ahora en una faceta de la experiencia del lector individual en una lexia o trayecto dados, aunque vuelva sobre sus pasos o se dirija en extrañas direcciones. Ahora bien, en mi opinión, con el hipertexto la linealidad de la experiencia de leer no desaparece del todo, pero las unidades narrativas dejan de seguirse unas a otras en una inevitable cadena de páginas. El hipertexto ha hecho que la trama sea ahora multidimensional y, en teoría, infinita, con una posibilidad también infinita de establecer nexos ya sea programados, fijos y variables, o bien aleatorios o una combinación de ambos

³ En el capítulo siete de la *Poética*, Aristóteles ofrece una definición de trama en la que la secuencia fija desempeña un papel esencial.

(ver índice analítico), pudiendo el lector-escritor escoger la ruta que desea recorrer en el laberinto e incluso puede abrir nuevos caminos o interactuar con el autor.⁴

El soporte digital fractura la linealidad narrativa propia de los soportes analógicos, confiere al texto una arquitectura poliédrica, lo abre y lo expande, lo fragmenta y lo convierte, gracias a las redes, en ubicuo y participativo. Esta posibilidad emerge en entornos informáticos, únicos soportes que permiten una construcción discursiva hipertextual, esto es, basada en unidades de información (nodos) articulados entre sí mediante órdenes de programación (enlaces).

V

El fin principal que se persigue con el Texto Unilineal es representar el conocimiento en forma de secuencia progresiva, de menos a más. El menos constituye el principio del texto, que va en desarrollo creciente y que acaba en un final de plenitud y perfeccionamiento de lo comenzado en el principio. Esto supone una forma cultural específica de entender como se debe representar un todo y sus interrelaciones. Y obedece a la concepción expresada por Aristóteles en el capítulo siete de La Poética (1450 b 25 ss.): «*Un todo es aquello que tiene principio, medio y fin.*»

Pero esto no explicaría totalmente la especificidad del Texto Unilineal ya que el Texto Multilineal también participa de esta concepción aristotélica de representar el todo. Ha sido la concepción dogmática de entender la ciencia la que ha defendido esta representación en secuencia lineal progresiva como algo verdadero, fijo e inamovible⁵. Esto ha conducido al carácter Unilineal del Texto, es decir, al establecimiento de un sólo centro o línea explicativa cerrada, fuera de la cual, lo más que podían existir eran «notas» complementarias.

VI

La palabra hipertexto es mucho más concordante con la necesidad de enfatizar que la red de asociaciones está poblada de signos y no de palabras. Etimológicamente el vocablo *texto* remite a la antigua técnica del tejido. Se hace el vestido para vestir a la única especie que se viste. El texto es sinónimo de elaboración cultural, pero el texto, me arriesgo a decir, es siempre hipertexto, como la ropa que nos delimita y a la cual confluye la tela de sentidos sociales que le atribuimos. La metáfora del hipertexto está poblada de topologías apropiadas. Baste recordar que por los *hipermedia* se navega, se interactúa, es decir, se opera en un contexto que a la vez contribuimos a crear. La red hipertextual no está en el espacio, ni en el tiempo –como una *Enciclopedia*– ella es el espacio y el tiempo. Los hipermedia, cabe advertir, nos exponen a un riesgo, el de ser absorbidos por una efectiva entropía semiótica: nos perdemos mucho más fácil en una carretera hipertextual que en una

⁴ La necesaria contextualidad e intertextualidad, que surgen al situar unidades de lectura en una red de trayectos fácilmente navegables, entretujan los textos, incluidos los de otros autores y los de medios no verbales. Un efecto de este proceso es que debilita, y tal vez destruye, cualquier sentido de unicidad textual.

⁵ Es cierto que la secuencia lineal de menos a más facilita igualmente otra tarea de la ciencia como es el proceder de la causa al efecto, de las premisas a las conclusiones, y de las pruebas a la demostración. Pero este carácter discursivo del texto no debe identificarse con la representación de un solo discurso cerrado.

La ciencia ha privilegiado igualmente la representación analítica sobre la sintética: la síntesis es el resultado de toda la secuencia lineal y se encuentra prácticamente al final de la exposición. En esta perspectiva el autor, el científico en este caso, provoca la adhesión a sus teorías por parte del lector, que se constituye en un mero espectador pasivo.

Enciclopedia. La referencia espacial y sensomotora que actúa cuando, delante de la pantalla, tenemos acceso a una pequeña superficie proveniente de otro espacio, suspendida entre dos mundos. La Enciclopedia se sobrevuela, el hipertexto es apenas manipulable ya que se nos presenta como un paquete (en el sentido cuántico) doblado y redoblado (plexos), actualizado por vía de una ventana. “Es como si exploráramos un gran mapa sin que jamás pudiésemos desdoblarlo, sólo es observable a través de fragmentos minúsculos”.⁶ Al "navegar" por un discurso de pensamientos relacionados al modo de un hipertexto, debemos ser metodológicamente rigurosos –nunca arbitrarios– aun cuando el modo de *tratar* un problema se abre a una dimensión plástica, que encierra en su creación y utilización una serie de asuntos tanto éticos, lógicos como estéticos. El hipertexto constituye un cuestionamiento fundamental a la lógica subordinativa que ha imperado en el pensamiento occidental, y una reivindicación de los modelos asociativos y coordinativos que se encuentran en concordancia con el paradigma holístico y trans-disciplinario de la postmodernidad.

En un principio puede pensarse que la palabra más adecuada para denominar al "creador-constructo" de un hipertexto es la de “autor”, pero un análisis más cuidadoso nos hará caer en la cuenta de que más precisa aún es la designación, tan denostada últimamente, de "diseñador". La razón es que no sólo existe autoría en los discursos formales, existe también construcción, mantenimiento, indagación intelectual, búsqueda de nuevas formas, diseño de grafos, composición ergonómica, etc. En cierto modo, al autor y conocedor de la materia hipertextualizable ha de unirse el hacer del diseñador y de los inventores del medio, pues es claro que: "los autores (según este planteamiento *diseñadores*) de hipermedia (para nosotros hipertexto) afrontan problemas similares a los que confrontaron los pioneros del cine. Tienen que inventar el primer plano, el fundido a negro, la profundidad de campo y la disolución de la imagen y cuando llegó el sonido tuvieron que reinventar el medio para incorporarlo. Lo mismo es válido para los hipermedia; tenemos la tecnología, pero aún estamos en el proceso de inventar el lenguaje y las convenciones de este nuevo medio de comunicación" y con éstas y aquél el propio "juego del lenguaje" en el sentido wittgensteiniano del término. Por decirlo de algún modo, estamos cerca de realizar bricolaje informático con el diseño de nuestros propios objetos.

VII

El procesamiento electrónico de texto representa el cambio más importante en la tecnología de la información desde el desarrollo del libro impreso. Conlleva la promesa (o la amenaza) de producir cambios en nuestra cultura, sobre todo en la literatura, la educación, la crítica y la erudición, al menos tan radicales como los producidos por los tipos móviles de Gutenberg.

Esto conducirá, finalmente, a representar los conocimientos en forma de red. Pero, como he indicado, una red entendida como distintas navegaciones o trayectos enlazados o federados: multilíneas en paralelo, que pueden ser contempladas en su conjunto en un solo gráfico. No estamos, por tanto, ante la idea de un todo simultáneo y su representación correspondiente. La actual idea de redes lo es de trayectos individuales que se entrecruzan e interrelacionan

⁶ ESTÉ, Aquiles, *Cultura Replicante; el orden semiocentrista*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, p.123.

más que de la pertenencia a un conjunto y de la función que ese conjunto nos asigna. Se subraya sobre todo el carácter constructivista que asume la navegación por la red.

Esto es determinante para todo el *discurso* postmoderno, abierto a los puntos de contraste, fractura y sospecha sobre todo texto y –porque no señalarlo– sobre el autor que lo ha articulado. Es precisamente aquí donde el descentramiento aparece como la estrategia más efectiva para deconstruir la lógica del discurso único, la tiranía del principio de no contradicción y la voluntad de sistema a él adherida.

En este entorno situaríamos igualmente lo que George P. Landow⁷ titula como «la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la literatura» en referencia al hipertexto. Toda una generación crítica en el terreno de la filosofía y de la literatura «clama por la hipertextualidad» como es el caso de Barthes, Foucault, y Derrida, entre los más sobresalientes. Todos ellos trabajan con la intención de romper la Unilinealidad, de proporcionar una apertura textual y de ayudar a descentrar y a deconstruir el discurso único, fijo y dogmático.

VIII

Un examen de los graves problemas con que se encontró Wittgenstein a causa de sus prácticas de lectura y escritura condicionada por la imprenta tiene mucho que ofrecer a quien se interese por las relaciones entre hipertexto y teoría.

En cierto modo el hipertexto supone una manera de solventar los problemas de representación lingüística a los que alude Wittgenstein en el prólogo de su obra *Investigaciones filosóficas*, allí reflexiona sobre sus dificultades para dar a sus pensamientos una adecuada representación lingüística con las formas tradicionales. Así se entiende que Wittgenstein venga a ser un antecedente temprano y fundamental de la necesidad de un hipertexto –aun cuando nunca haya usado el término–. Ya en 1945 daba cuenta de estos problemas del siguiente modo:

"He anotado todos estos pensamientos como observaciones, en párrafos cortos, de los que, en algunos casos, hay una cadena bastante larga sobre un mismo tema, mientras que en otros paso repentinamente de un tema a otro. Al principio, tenía la intención de reunirlos todo en un libro cuya forma me imaginé de manera diferente en distintos momentos. Pero lo esencial era que los pensamientos procedieran de un tema a otro en un orden natural y sin interrupciones.

Tras varios intentos fallidos para amalgamar mis resultados en dicho conjunto, me di cuenta de que no lo lograría nunca. Lo mejor que podía escribir nunca dejaría de ser más que observaciones filosóficas; mis pensamientos se paralizaban pronto cuando intenta forzarlos en una única dirección en contra de su inclinación natural. Y por supuesto, ello tenía que ver con la naturaleza de la investigación. Esto nos fuerza a viajar por un amplio campo de pensamientos entrecruzados en todas las direcciones.

Las observaciones filosóficas de esta obra son como diversos esbozos de paisajes hechos en el curso de esos largos y comprometidos viajes.

⁷ LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

*Se abordan una y otra vez, desde distintas direcciones, los mismos puntos y otros casi iguales haciendo cada vez nuevos esbozos. Muchos de ellos fueron mal dibujados o eran poco característicos, con todos los defectos de un mal dibujante. Tras rechazarlos, quedaban unos cuantos tolerables, que ahora tenían que ordenarse, y a veces cortarse, de modo que si uno los miraba, podía obtener una imagen del paisaje. Así que, en realidad, este libro no es más que un álbum.”*⁸

Aquí se puede ver como la forma fragmentada y el estilo epigramático de Wittgenstein dejan espacio para los movimientos en múltiples direcciones. Así, la constelación de breves observaciones, con sus cambios, recorridos en zigzag, sus cruces y saltos se convirtieron en la forma final de *Investigaciones Filosóficas* y contrasta con el libro que originariamente pretendía escribir, según la intención manifiesta en el texto recién referido, donde Wittgenstein da una descripción figurativa de este laborioso proceso de producción y organización textuales. Invita al lector a pensar topográficamente en el texto, a mediada que viaja “por un amplio campo de pensamientos entrecruzados en todas las direcciones”.

Al detenerse en el análisis del Prólogo de *Investigaciones Filosóficas* se observa como Wittgenstein se traslada de la forma *literal* de su presentación para intentar ilustrar el proceso de su trabajo utilizando una metáfora compleja sacada del modo *visual* de representación. El escritor es presentado como un pintor. Esta traslación de lo literal a lo visual concluye en las últimas frases. Los esbozos han sido reordenados y modificados, pero vistos conjuntamente como una colección, su constelación expresa una imagen del paisaje. “Así que en realidad, este libro no es más que un álbum.” Una vez más reduce su obra a algo que no podía cumplir los requisitos de un “verdadero libro”. Fracasando en la adaptación, “sólo” puede ofrecernos una forma distinta: el formato sin pretensiones de álbum.

La presentación figurativa que hace Wittgenstein de su método revela una relación entre la estructura de *Investigaciones* y sus comprometidos viajes por los distintos temas del paisaje del pensamiento. Describe tres órdenes de organización en el proceso que desemboca en el texto publicado (el álbum): paisaje, esbozos y observaciones publicadas. En primer lugar el filósofo prepara el terreno en el paisaje del pensamiento. Mientras se desplaza por el espacio imaginario, describe por escrito la escena desde diferentes puntos y en varias direcciones. Estas notas o esbozos componen una topografía del paisaje. Antes de llegar al orden definitivo del libro publicado selecciona, modifica y reordena el material.

IX

El legado escrito de Wittgenstein, en su mayor parte críptico y epigramático, con disquisiciones lingüísticas, que parecen reproducir el movimiento mismo del pensamiento en sus fases de gestación, puede confundir al investigador más experimentado. Hay observaciones y observaciones de observaciones (destinadas al consumo personal) que no tienen fecha ni señales claras de adonde pertenecen y por donde prosiguen. Sin embargo no se deduzca de ello que Wittgenstein era caótico, sino que (un poco a la manera de Husserl)

⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig, Prefacio de *Investigaciones Filosóficas*, Traducido del alemán por García Suárez y A.Moulines, Critica, Madrid, 1988.

repensaba críticamente todo lo que decía. De ahí que al enfrentarse con su propio pensamiento lo sometiera al mismo proceso que si fuera el producto de una obra ajena.

Sus notas y observaciones pasaron por un largo proceso de reordenación y correcciones antes de llegar a su forma definitiva. Por ejemplo, insertaba un fragmento, que había aparecido primero en un cuadernillo manuscrito, en un volumen con otros materiales, para luego darle una forma mecanografiada. Durante esta transposición, cambiaba palabras o incluía la observación original en otro párrafo más largo. Finalmente, acababa dividiendo el texto escrito a máquina en párrafos que volvía a ordenar. Este laborioso procedimiento de preparación resulta en principio muy similar a los inadvertidos ejercicios mentales y a las técnicas de “cortar y pegar” que tan fácilmente son llevadas a cabo por los usuarios de Internet. Para Wittgenstein, esa fragmentación textual y la flexibilidad de la reorganización constante que ella posibilita estaban íntimamente relacionadas con su forma de pensar y tenían que ver con la naturaleza misma de la investigación filosófica, tal como él la concebía.

Uno de los libros publicados por los albaceas literarios de Wittgenstein contiene una colección de fragmentos encontrada en un archivador. Estos fragmentos eran recortes de sus extensos manuscritos; algunos estaban grapados juntos mientras que otros estaban sueltos en el archivador. Según los albaceas, estos fragmentos componían una colección sumamente distinta de todas las demás observaciones. Nunca sabremos exactamente cómo Wittgenstein compuso estos materiales manuscritos: pudo ser un medio que le brindaba un formato flexible adecuado para la naturaleza de los problemas que estaba tratando; pudo haber creado una colección de textos sin verse limitado por el libro encuadernado; o tal vez la colección le proporcionaba un modo de conservar la dinámica de sus pensamientos. Wittgenstein incluso concibió un sistema de codificación numerada capaz de presentar la red interrelacionada en la que quería organizar y concebir sus observaciones.⁹

En cierta forma la manera de trabajar de Wittgenstein no es privativa de su genio, sino que se extiende a muchos investigadores y pensadores anónimos que pugnan por registrar sus observaciones mientras se van desplegando en conjuntos de complejidad creciente. Llega un momento que el estudioso se bloquea (si mira hacia atrás, y trata de reconstruir el proceso que lo ha llevado a cierta conclusión). El problema no está en el movimiento de su pensamiento... sino en la manera de registrarlo.

Hasta ahora... fuera de notas (que se agregan a otras) formando jerarquías entramadas, no había forma de ampliar los límites inherentes al carácter secuencial de la escritura. Sin embargo, gracias a la tecnología informática y a su desarrollo en el hipertexto, ya es posible generar "mapas" conceptuales que crecen, en todas direcciones y en diferentes niveles, y que pueden ser rehechos parcialmente sin afectar la claridad del conjunto.

Otro rasgo característico que distingue el modo Wittgensteiniano de exposición, nótese bien: el modo de exposición de su pensamiento –excepto en el *Tractatus Logico-Philosophicus*– es el de la fragmentación. Sus ideas aparecen fragmentadas, se concentran en torno a problemas aislados y son asistemáticas. Incluso allí donde se tomó las mayores molestias por poner en cierto orden sus consideraciones con vistas a la publicación, no se reconoce unidad sistemática alguna, a no ser en pequeñas agrupaciones. Incluso en

⁹ "Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en hipertexto", en Gunnar Liest en George P. Landow, *Teoría del Hipertexto*, Paidós, Multimedia 4. Barcelona, 1997, p. 109.

consideraciones aisladas, que se distinguen como tales sólo porque él las enumera, a veces Wittgenstein se aparta de la cuestión que señaló el punto de partida, para tratar otros problemas que aparecieron durante su reflexión. Así, pues, hasta en la consideración aislada, su exposición no tiene una unidad de sentido clausurada en sí misma.

X

El elemento central de la teoría aquí expuesta es la noción de temas que se "entrecruzan" en muchas direcciones y con muchas dimensiones temáticas que sirven de travesías. El tratamiento de un tópico irregular y complejo no puede limitarse a una sola dirección, sin mermar el potencial de transferencia.

La clave para hallar esta nueva forma estaría en la estructura que prestan a los argumentos el movimiento y los nexos, logrando ir más allá de la limitada conexión de tema y comentario.

He aquí la verdadera novedad del hipertexto, el aporte duradero que llevaría hacia la tridimensionalidad en la construcción de información, mas allá de la linealidad del texto, apuntando a una lógica de superficies, engarces, planeos y multiplicación de puntos de anclaje.

Tras haber referido las posibilidades del hipertexto, se presentan sin embargo cuestiones problemáticas, como las dificultades aun propias de la inexistencia de lenguajes especialmente programados para desplegar adecuadamente las diversas lexias (textos con autonomía funcional). Pero estas limitaciones habrán de ser superadas, por lo pronto, problemas –derivados de la noción de hipertexto y las prácticas a ella asociadas– constituyen un terreno fecundo para el debate y la investigación, tanto en el ámbito de la ontología del lenguaje, teorías de la información, como la naturaleza de la articulación (o desarticulación –desmantelamiento–) de nuestro discurso o más bien de nuestra condición discursiva, que no es sino el problema de la lógica.

XI

Precisamente en el ámbito de la lógica y de la epistemología un aspecto fundamental a considerar es el proceso de *descentramiento* o dislocación que se produce al moverse por una red de textos, desplazando constantemente el centro, es decir, con un centro de atención provisional, un conjunto de cuerpos de textos conectados, aunque sin eje primario de organización.

El análisis de este procedimiento conduce a algunas paradojas. Por ejemplo, la oscilación lógico-verbal que se genera ante dos combinaciones igualmente posibles, cuya elección depende por completo del usuario –en tanto organizador de su investigación y experiencia – produce una perplejidad, genera en la mente un movimiento iterativo, una especie de espejismo mental, porque se está frente a dos trayectos posibles, que parecen ser –y en alguna medida lo son– dos versiones distintas, ninguna de las cuales puede existir junto a la otra y ambas son obviamente distintas del texto en sí. Como una ilusión perceptiva, podemos imaginarnos primero una y luego la otra, pero nunca las dos a la vez. “Cuando miramos el conjunto de semejante texto *no lineal*, no podemos leerlo; y cuando lo leemos,

no podemos ver el texto en conjunto. Se ha interpuesto algo entre nosotros y el texto, y ese algo somos nosotros intentando leer.”¹⁰ Esto nos da una particular conciencia de nosotros mismos, que luego analizaremos, y que obliga a plantearse el problema de la reconfiguración del lector los nuevos modos de relación entre autor-texto- y lector, forzando, además, la pregunta acerca de si en este continuo descentramiento hay o puede haber algo que –a falta de un lenguaje más apropiado– podamos llamar *el texto en sí*. Puesto que el texto, lejos de entregar sus riquezas a nuestra mirada crítica, parece seducirnos pero permanece inmaculado, retrocede y nos deja con nuestros pensamientos parciales e impuros, como peregrinos indignos, suplicando a una deidad ausente.

XII

Revisemos lo avanzado hasta aquí. El hipertexto es inclusivo y relacional, no tiene un principio y un final definidos, sólo un punto de partida desde el cual los usuarios van conectando materiales relacionados. Si el libro es un producto, el hipertexto es un proceso, proceso que socava también uno de los rasgos centrales impresos en la conciencia tanto del autor como del lector: la idea de un autor individual propietario de sus palabras e ideas enturbiando así el concepto tradicional de autoría.

La noción de "Autor" –como creador individual de una obra artística o literaria– se puede situar *histórica* y culturalmente en el tránsito de la Modernidad a la Postmodernidad, la noción de creador individual empieza a problematizarse; desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, donde la noción se hace insostenible.

Tal como lo refiere Michel Foucault¹¹, *el autor* que desde el siglo XIX venía jugando el papel de regulador de la ficción, papel característico de la era industrial y burguesa, del individualismo y la propiedad privada, habida cuenta de las modificaciones históricas posteriores, no tuvo ya ninguna necesidad de que esta función permaneciera constante en su forma y en su complejidad.

Un planteamiento interesante en torno las relaciones conflictuadas entre autor, texto y lector, así como de la cuestión anteriormente planteada respecto de las nociones de autor y autoría, es la de Juan Luis Martínez. La propuesta del poeta es la de una autoría transindividual, que quiere superar desde oriente la noción de intertextualidad según se ha entendido en occidente, donde los textos de base están presentes en las transformaciones del texto que los procesa; pero en J. L. Martínez ella parece resolverse en la negación de la existencia de las individualidades en la literatura, al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es él¹².

En la *Nueva Novela*¹³, obra paradigmática de la neovanguardia poética chilena, J. L. Martínez anticipa la escritura hipertextual, bajo el soporte de un libro para armar, desentrañar, recorrer, en algún sentido completar o construir, esto a partir de las tareas

¹⁰ LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Editorial Paidós, Barcelona, 1995, p. 85.

¹¹ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”, conferencia de 1979 publicada en 1984.

¹² LIHN, Enrique, *El Circo en Llamas*, Ed. LOM, 1997, Santiago, 1997, p. 200; Cáp. “Señales de Ruta de Juan Luis Martínez”, Ed. Archivo, Santiago, 1987, escrito en colaboración con Pedro Lastra.

¹³ MARTÍNEZ, Juan Luis, *La nueva novela*, Ed. Archivo, Santiago, 1985.

poéticas que aparecen allí prescritas, o los diversos enlaces con los que están tejidos problemas de física y matemática con otros de gramática, sintaxis e incluso ética.

Es imposible reseñar todos los juegos fantásticos del pensamiento, de la palabra, del contexto tipográfico y autoral, que esta obra nos presenta. Los textos de *La Nueva Novela* tienen la estructura del problema lógico, físico o matemático, con un espacio en blanco para su resolución, o con la solución misma al pie de página.

"La nueva novela" genera perplejidad en el lector, quien ya desde la portada enfrenta imágenes de casas derrumbándose, para luego adentrarse en un territorio movedizo que deshábítua su tradición de lectura; tachadura de la autoría, las señales descriptivas e ilustrativas de la solapa son reutilizadas con la formulación de un silogismo que pone en movimiento otra noción sobre la legibilidad del texto, el de armarlo como una interrogación y una combinación de una suma de textos: en la paráfrasis kriteviana "todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otros textos".

Cada una de las partes de *La Nueva Novela* puede ser considerada como un todo, porque cada una de ellas obedece a ese sentido que le da constitución a un poema; pero a su vez todos ellos son fragmentos de esa totalidad que es el libro mismo, el que se construye en su contenido como un sistema de referencias, las que operan permanentemente en todas direcciones¹⁴. Es por eso que se puede hablar tanto de obras como de una sola obra, primando este último sentido que es el libro como institución o, más precisamente, como sistema.

Juan Luis Martínez de este modo desacraliza el concepto de originalidad tomando múltiples textos –ajenos y propios– haciendo una obra original. La tendencia natural es esconder la fuente. Cuanto más importante es la fuente, más fuerte la tendencia a esconderla. Juan Luis se burla de eso y refiere la fuente. Hecho en el que hay algo más que gran honestidad. Aquí esta presente la idea de que la literatura es un gran texto –hipertexto– en el que cada individuo se inscribe.

Por ello *Juan Luis Martínez* pareciera ser tan sólo un “nombre-pretexoto”, tras del cual sólo hay un espectro. J. L. Martínez sentía que no era dueño del lenguaje que componía su obra, y por eso tachaba su nombre. Decía: “no soy yo el autor de nada, el lenguaje le pertenece a todo el mundo, yo sólo lo ordene de una manera, pero esto lo podría haber hecho cualquiera”¹⁵. El mismo Juan Luis escribe su propio nombre, pero luego lo tacha, lo elimina, lo borra: el sujeto desaparece, el ego no tiene cabida posible. *La Nueva Novela* es una obra plural escrita por muchos, como en tiempos medievales. El ideario poético con el que J. L. Martínez aparece comprometido es el de emanar una identidad velada, en sus palabras “no sólo ser otro sino escribir la obra de otro”.

XIII

Esta reconfiguración del concepto de autor, bajo el de escritura cooperativa, evita la hipostatización de remitir el texto a una figura fantasmagórica –la del autor– que se encuentra fuera de él (del texto) y lo precede. Punto de vista que generaba esa apariencia de

¹⁴ NORDENFLYCHT, José de, “*El gran Solipsismo: Juan Luis Martínez, obra visual*”, Editorial Puntángelos, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2001, p. 82.

¹⁵ MARTINEZ, Juan Luis, *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003.

personalidad, que creaba la ficción de poder sacar o derivar una personalidad a partir –o como soporte de los textos–, creyendo hallar en ello una prueba de que existe una personalidad unificada “detrás” o “dentro” de los textos o incluso “implícita”.

Tras examinar esta operación de desmantelamiento podemos configurar como un *texto* al autor de un texto, es decir, sostener que este *yo* que se acerca al texto ya es en sí una pluralidad de infinitos textos y códigos. Concordantemente con esto, autores como Genette¹⁶ llaman hipertextualidad al relato como relectura, reescritura o resumen de otro relato, real o apócrifo.

Los textos deben ser leídos –de acuerdo a esta perspectiva– a la luz de otros textos, personas, obsesiones y retazos de información. Sólo se puede cotejar una frase con otras frases, frases con las que está conectada mediante diversas relaciones inferenciales y laberínticas¹⁷.

La cultura actuaría entonces como una cadena (red) de textos que instruyen a otros textos, confirmando la antigua sospecha de los cabalistas, ante la vertiginosa deriva, ante el desplazamiento permanente, ante la sobreinterpretación¹⁸. En cuanto un texto se convierte en “sagrado” para cierta cultura, se vuelve objeto del proceso de lectura sospechosa y, por lo tanto, de lo que es sin duda un exceso de interpretación.¹⁹

Como la antigua sospecha de los cabalistas²⁰, deslumbrados ante la vertiginosa deriva, en el *Zohar* o libro del esplendor se dice que en toda palabra centellan mil luces. La *Thorah*²¹ (instruir) fue escrita sin vocales ni puntuación para acentuar justamente la sugerencia combinatoria que respira en todo proceso de transmisión de conocimiento.

Así también acontece con la Biblia, el nuevo *canon* del cristianismo, y la hermenéutica del judaísmo, con una manifiesta predilección por el género del comentario. Cada comentario de las *Sagradas Escrituras* genera otro comentario, en un exhaustivo proceso de exfoliación. “El arcano ingenio, la delicadeza de la prueba, el refinamiento de los comentarios talmúdicos, midrásicos y minsnaicos, el fino hilar de la inventiva en las lecturas de los maestros de la Textualidad ortodoxos y cabalísticos, sólo son verdaderamente accesibles para los que han tenido por escuela el laberinto y la cámara de

¹⁶ ESTÉ, Aquiles, *Cultura replicante; el orden semiocentrista*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997, p. 122.

¹⁷ RORTY, Richard, “El Progreso del Pragmatista”, en *Interpretación y Sobreinterpretación*, Umberto Eco, ED. Cambridge University Press, Madrid, 1997, Cáp. IV.

¹⁸ El fenómeno de la sobreinterpretación es propiciado por la tendencia natural humana de pensar en términos de identidad y semejanza. Actuamos así porque cada uno ha introyectado un principio incontrovertible, a saber que, desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica radica en reconocer que esta relación es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible. Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado algún tipo de método obsesivo. La sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como significativos los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes nos permitiría reconocer que son explicables en términos mucho más económicos.

¹⁹ ECO, Humberto, *Interpretación y Sobreinterpretación*, ED. Cambridge University Press, Madrid, 1997, p. 59.

²⁰ E la geometría cabalística es común encontrar construcciones ordenadas a partir de varios centros.

²¹ La *Thorah* es, de hecho, el primer libro intencionalmente permutatorio del que tengamos idea.

resonancia del legado rabínico.”²² La fuerza de este legado ha persistido adoptando formas paródicas o bastardas en derivados judaicos tan actuales como el psicoanálisis freudiano o la desconstrucción derrideana. También es el caso de Kafka, quien en tanto heredero directo –por su condición de judío y escritor de obras laberínticas como *El Proceso*, de esa epistemología del comentario, del “análisis interminable” (según la frase de Freud). Sus cuentos y siempre incompletas novelas son comentarios en acción, en un sentido tanto material como difusamente talmúdico.

En el contexto de esta escritura laberíntica en la que corremos el riesgo del extravío del autor subsumido por el texto o por los constantes y expansivos comentarios, estamos ante la idea de *texto* como tejido en perpetuo urdimiento, como un tejido que se hace, se traba a sí mismo y deshace al sujeto en su textura: una araña que se disolvería ella misma en las secreciones constructivas de su tela. En un sentido similar, en la obra de William Burroughs, el sujeto se encuentra manipulado y transformado por los procesos de contagio. El lenguaje es un virus que se reproduce con gran facilidad y condiciona cualquier actividad humana, dando cuenta de su intoxicada naturaleza. Los textos de Burroughs proliferan sin principio ni fin como una plaga, se reproducen y alargan en sentidos imprevisibles, son el producto de una hibridación de muy diversos registros que no tienen nada que ver con una evolución literaria tradicional, sus diferentes elementos ignoran la progresión de la narración y aparecen a la deriva desestructurando las novelas de su marco temporal, de su coexistencia espacial, de su significado, y posibilitando que sea el lector quien acabe por estructurarlas según sus propios deseos.

XIV

Ahora bien, la idea de dos o más trayectos que se entrecruzan y de un sistema de referencias que operan permanentemente en todas direcciones, constituyendo así una narrativa hipertextual, aparece expuesta también por Raúl Ruiz²³, en su “*Poética del Cine*”²⁴, obra que se articula a partir de conferencias sobre “Semiótica utopía y cine” que el cineasta dicta en diversas universidades europeas y norteamericanas, en la década del ’90; allí refiere su universo narrativo, el cual está hecho de historias que se entrelazan y se cruzan reingresando sobre sí mismas, al modo de las paradojas autorreferenciales tan

²² STEINER, George, *Pasión Intacta; Ensayos 1978-1995*, ED. Siruela, 1988, Barcelona, p. 291.

²³ Nacido en Puerto Montt en el año 1941. Raúl Ruiz, constituye el punto más alto alcanzado por la creación cinematográfica nacional. Comparado por el New York Times con Orson Welles y Luis Buñuel, el director chileno Raúl Ruiz es autor de una producción cinematográfica que ya ha superado los 100 títulos. Intelectual erudito e incansable, en un comienzo desarrolla estudios de Derecho y Teología; el contexto universitario de fines de la década del cincuenta genera en él una sed expresiva que Ruiz canaliza en lo que será hasta hoy una de sus pasiones fundamentales; la dramaturgia. Así, con un prolífico trabajo teatral, al que se suman una gran cantidad de creaciones en el ámbito de la novela y la poesía, Ruiz estructuraba las bases culturales que nutrirán en forma permanente su principal pasión, el cine. Entre los años 1969 y 1972 tiene a su cargo la Cátedra de Cine del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso. A comienzos de 1974 se instala en Francia, convirtiéndose muy luego en algo así como *l'enfant terrible* de la vanguardia parisina; la mítica revista “*Cahiers du Cinema*” le dedica un número exclusivo y elige su obra “La hipótesis del cuadro robado” entre las diez mejores del mundo en la década del setenta. Finalmente, el aplauso de la crítica europea reunida en el festival de Róterdam en el año 1986, reconoció en Ruiz a uno de los veinte cineastas del futuro. Único realizador latinoamericano en esta lista. La retórica ruiziana es bella, cultivada, irónica. Chile, o mejor, su ausencia esta presente en todos sus filmes desde “Diálogo de Exiliados” (1974), hasta “Las Tres Coronas del Marinero” (1982).

²⁴ RUIZ, Raúl, *POÉTICA DEL CINE*, Editorial Sudamericana, 2000.

propias de la lógica contemporánea –donde se pone en entredicho el principio de no contradicción que, como he señalado, tiranizó durante siglos la lógica de Occidente–; dando, de este modo, lugar a una especie de polisemia visual(7), donde se explora –por ejemplo– la idea, tan cara para la física cuántica, de que no existe simplemente una historia para el universo, sino una colección de historias posibles para el universo, todas igualmente reales. A esta posibilidad, la de internarse en los zigzagueos de estas historias, que se van armando a la manera de una urdiembre ontológica que entrelaza las diversas dimensiones de una realidad que en último término, y en una apelación chamánica, Ruiz dirá que obedece a un plan secreto, plan que al modo de un enigma siguen todas sus películas.

La forma de polisemia visual que quiero tratar consiste en mirar una película cuya lógica narrativa aparente sigue siempre más o menos una historia, y cuyos vagabundeos, fallas, recorridos en zig-zag, se explican por su plan secreto. Este plan sólo puede ser otra película no explícita cuyos puntos fuertes se ubican en los momentos débiles de la película aparente. Imaginemos que todos estos momentos de relajó o distracción narren otra historia, formen una obra que juegue con la película aparente, que la contradiga y especule sobre ella.

XIV

La idea de recorridos en zig-zag, de *vagabundeos*, en el cine de Ruiz como muestra de una articulación discursiva –polisémica e hipertextual–, nos remite a la idea de construcción laberíntica. La metáfora del laberinto ilustra la experiencia de lectura en el hipertexto electrónico.

El laberinto es una figura profundamente barroca, es una de las imágenes del caos: tiene un orden pero oculto y complejo. Esta vinculado desde la perspectiva de la producción –o del diseño– a una complejidad inteligente y, desde la del usuario, al placer del extravío y al gusto por la argucia, por la agudeza para reencontrarse²⁵. Curiosamente el laberinto contemporáneo se muestra sobre todo como una estructura que proporciona el placer del enigma y del extravío, más que el placer de la salida o elucidación. Es posible suponer que esta característica de los laberintos de hoy obedece a un rechazo generalizado a la sistematicidad, actitud que se corresponde con un modo de pensar “nómada” afín a la asistematicidad del pensamiento postmoderno.

Los abordajes fragmentarios privilegian la forma sobre el contenido, una preeminencia de las disposiciones de búsqueda y de acceso múltiple a los temas, sobre la mera adquisición de determinados conocimientos²⁶.

Los mundos virtuales son laberintos más formales que materiales, viven una extraña vida que depende de los diversos enlaces con los que están tejidos los modelos lógico-matemáticos, que dan nacimiento a seres casi autónomos, *intermediarios*²⁷, en constante epigénesis por nuestra interacción estructurante. En efecto, su “plano” se modifica sin cesar bajo el efecto de nuestras “trayectorias”, sus estructuras se forman en función de nuestros desplazamientos.

²⁵ Es interesante observar que el proceso de solución del enigma del laberinto sólo es posible actuando constantemente por transformación más que por estabilidad.

²⁶ VERÓN, Eliseo, *Esto no es un libro*, Editorial Gedisa S.A., Barcelona, 1999, p. 137.

²⁷ QUÉAU, Philippe, *Lo Virtual*, virtualidades y vértigos, Paidós, Barcelona, 1995, p.87

Estos nuevos laberintos nos enfrentan a experiencias nuevas del espacio y a un nuevo género de paradojas. La metáfora del laberinto remite a la idea del *desplazamiento*. El laberinto es a la vez mapa y territorio. Posee ambas naturalezas que cruza y combina. Es un espacio intermediario, mediador, entre el plano y la trayectoria.

El laberinto ha de ser vencido, no solamente contemplado. No puede seguir siendo un simple objeto de saber, debe ser una verdadera prueba iniciática, es el lugar y ocasión de un *paso* –un pasadizo–.

Una nueva puesta en relación de las teorías hipertextuales –particularmente la metáfora del laberinto– con el cine de Ruiz, nos abre a la visión del *autor* como cartógrafo.

En sus viajes elípticos este genio neo-barroco nos traslada de los laberintos expresivos hasta “la isla falsa” como Territorio²⁸ –anexo– separado de la costa y de la jurisdicción pero integrado geográficamente. El espectador –o lector– se siente como el protagonista del film de Raúl Ruiz, víctima de un juego didáctico cartográfico en el que es desplazado de la ciudad al macoterritorio del país, de *locus a locus*, de trenes a aviones hasta convertirse en un punto móvil que circula por el benjaminiano mapa fonológico de nombres de calles y ciudades, siempre movido por el azar de una tirada de dados.

El cine de Ruiz, de este modo, refuta o si se quiere deconstruye (en una maniobra de desmantelamiento) algunas tesis epistemológicas, como la creencia en un mundo armónico y en una sola historia posible para el universo –al modo determinista–. El cine de Ruiz, sin ser un cine de tesis, según intentaré mostrar, es un cine postmoderno. En sincronía con este “momento postmoderno”, que implica articular relatos que podrían ser excelentes ilustraciones de las más contemporáneas teorías semánticas –como la de Kripke acerca de los mundos posibles–, el cine de Ruiz se emancipa de las pretensiones de los “grandes relatos”, de las ideologías totalizadoras derivadas de la voluntad de sistema. En su cine, subyace más bien una fascinación por las aparentes “pequeñas historias”; un rechazo del racionalismo de la modernidad en favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones. En el cine de Ruiz se deja entrever la transformación estética de la sensibilidad de la Ilustración por la del cinismo contemporáneo. Donde la ironía –pesemos en Rorty²⁹– es una de las claves hermenéuticas para aproximarse al cine de Ruiz y entender los constantes “guiños” que esta haciendo al espectador. Donde había una moral de la linealidad y univocidad –esto, en el marco de la lógica narrativa– Ruiz introduce pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de inerciales códigos narrativos, tiranizados por el principio de identidad y de no contradicción (preconizados por la Lógica de Aristóteles), el cine de Ruiz se abre al “así y también asa” en lugar del unívoco “o lo uno o lo otro”, elementos con doble funcionalidad, cruces de lugar en vez de unicidad clara. Para decirlo con un artefacto de Parra “Ni sí ni no, sino todo lo contrario. El último reducto posible para la filosofía”³⁰; en este caso para el cine, después de la decretada muerte del cine.

²⁸ RUIZ, Raúl. *El Territorio*, filme, Francia.

²⁹ RORTY, Richard, *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

³⁰ PARRA, Nicanor, *Discurso de Guadalajara*, en “Nicanor Parra tiene la palabra”, Compilación de Jaime Quezada, Editorial Alfaguara, Santiago, 1999.

Prof. Adolfo Vásquez Rocca.

PHILOSOPHICA, 2004.

REVISTA DEL INSTITUTO DE FILOSOFIA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAISO.

