

Preámbulo para una hermenéutica del hipertexto¹

Preamble to a hermeneutics of hypertext

Enrique FERRARI NIETO

Universidad de Extremadura

eferrari79@gmail.com

Recibido: 15/09/2011

Aprobado: 20/12/2011

Resumen

Los estudios que han orientado la teoría sobre el hipertexto, absortos con las posibilidades de la informática para trastocar la morfología de la literatura, se centraron en su estructura fragmentada y no secuencial. Una vez agotada esta vía, cabe intentar una nueva aproximación teórica más productiva, de mayor recorrido, atendiendo a sus funciones, en vez de a su naturaleza, en sintonía con las actuales estéticas relacionales: cabe intentar forjar una hermenéutica del hipertexto que pueda sacarle partido, como obra literaria, a su mecanismo hipertextual.

Palabras clave: Estética relacional, estética de la recepción, infosaturación, hermenéutica analógica.

¹ Este artículo obtuvo el I Accésit en el concurso del I Premio Revista de Filosofía Bajo Palabra para Jóvenes Investigadores organizado por la Asociación de Filosofía Bajo Palabra con motivo del I Congreso Internacional de Filosofía Bajo Palabra – UAM “Reflexiones para un mundo plural” celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid y en el Centro Conde Duque del 21 al 15 de noviembre 2011.

Abstract

The studies that have guided the theory of hypertext focused on its fragmented and not sequential structure. They just wanted to explore the possibilities for computer mechanisms to disrupt the morphology of literature. Now that this pathway is obsolete, we may try to develop a new and more productive theory, with greater potential, based on its functions rather than its nature. In line with current relational aesthetics, we could try to develop a hermeneutics of hypertext that may take advantage, as a literary work, of its hypertextual mechanism.

Keywords: Relational Aesthetics, Aesthetics of Reception, Infosaturation, Analogical Hermeneutics.

A la gente le gusta la conversación por la conversación misma, aunque no diga nada. Hay quien no resiste un discurso de media hora y se está tres horas charlando en un café. Es el encanto de la conversación, de hablar por hablar, del hablar roto e interrumpido.

Miguel de Unamuno, *Niebla*

1. Muerte y resurrección del hipertexto

El hipertexto fue el hijo deseado pero perdido prematuramente, la promesa truncada, malparada, de la literatura que en los años setenta, ochenta y noventa estuvo más atenta a las nuevas posibilidades técnicas que ofrecían lenguajes como el html. En paralelo a estos intentos audaces pero mal resueltos de unos pocos autores, por lo general mejores informáticos que escritores, la producción teórica, entusiasmada al principio con la nueva carnaza, tampoco fue capaz de evitar el callejón sin salida de los postulados excesivamente o exclusivamente ontológicos. Pero con la distancia que permiten ahora los años pasados, cuando la hiperficción o la hipernovela –en sus concreciones en la pantalla del ordenador y en la teoría que fue de la mano– no es más que otro ensayo fallido y olvidado, apartado en la cuneta a pesar del enorme desarrollo que han tenido estos lenguajes hipertextuales, se puede volver a revisar lo que supuso el hipertexto, no qué piezas fueron las que fallaron (un trabajo ya hecho), sino qué espacio le correspondería ahora (de no haber quedado solo el hueco) en reflexiones estéticas contemporáneas que, inevitablemente, tienen que dejar fuera a la literatura del conjunto de artes estudiadas con un común denominador: Responder a la queja de tantos (en España, por ejemplo, los heterogéneos after-pop): por qué la literatura se ha quedado tan atrás, como si para ella el desarrollo tecnológico del último siglo no hubiera existido, o como si siguiera siendo tan autónoma, tan concentrada en sí misma, que nada la afecta. Aunque sea solo merodeando la cuestión, desde sus funciones, en vez de desde su estatus ontológico (lo que lo llevó a una vía muerta), para aproximarlo a las estéticas relacionales que se plantean ahora, capaces de valorar lo que este ofrecía para, con las relaciones que conforman sus hipervínculos, volverlo objeto de una hermenéutica, desde la perspectiva del lector (aquí más coautor que nunca), como cualquier otro texto¹.

Hay temas que exigen prudencia, que obligan a señalar que lo escrito es solo un esbozo, que todo es todavía demasiado inestable para intentar un estilo contundente. Lo honesto, entonces, al comenzar a escribir, es avisar que al final no hay un cierre rotundo con las conclusiones, sino las líneas abiertas que apuntan a diferentes direcciones que, o bien, convergen entre ellas con algunas

¹ Un texto, con su definición clásica, es un conjunto coherente de enunciados. Esa noción de coherencia se ha vuelto más problemática en literatura con la experimentación de nuevos mecanismos, como la fragmentación o la desarticulación, pero, a su vez, hay menos restricciones en torno a lo que puede ser considerado un texto.

conclusiones solo parciales, o bien, abren nuevos temas, todavía, como este mismo, muy incipientes. El hipertexto hace tiempo que dio los síntomas de un agotamiento terminal: de algún modo, como cualquier movimiento vanguardista, se precipitó rápidamente a su fin por haberse exprimido del todo con algunas de las posibilidades que permitía por primera vez, o mejor que nunca, en sus concreciones; por el desarrollo teórico que llegó a generar en cuestiones como la autoría, la fragmentación o el final de una trama autónoma, que lo eclipsó como producto literario. Pero con un análisis funcional del hipertexto se pueden ir apuntalando, desde una pretensión filosófica, que es estética, pero que es también epistemológica, algunos de sus rasgos como texto, buscándoles, aunque sea, analogías con otros modos de escribir anteriores, los del alfabeto, diría McLuhan², pensados para el libro, para nosotros muy intuitivo, pero con ese formato tan restrictivo, con limitaciones importantes, con su inevitable diacronía en la narración (a pesar de la sincronía de los hechos narrados, que exige sus analepsis y prolepsis) y, a la vez, la falta de espacio, con mil, mil y pico páginas como mucho, tochos enormes de papel pero unos pocos *bytes* de información. La literatura hipertextual tuvo en su tiempo una producción teórica y crítica destacada, con mucho eco: incomparablemente mayor que sus fuentes, que la producción puramente literaria, donde no ha sido fácil encontrar buenos ejemplos; de hecho, Ted Nelson es más conocido que cualquiera de los autores (muchas veces colectivos) que intentaron su hipernovela. Pero, como he dicho, fue efímera, se agotó muy rápido, porque el rasgo que estas teorías tan precoces destacaron en un principio y que convirtieron en pivote para definirla, como ficción, pero también como producto informático, en oposición a la literatura impresa, merodeando la ontología (sobre la naturaleza) de la obra literaria y de la obra literaria digital, limitó las vías de investigación, que llegaron pronto a las conclusiones, con unas pocas características exclusivas o, al menos, más fáciles de desarrollar (más factibles) con esa tecnología, que debían determinar su estatuto ontológico como hiperficción, paralelo, en cierto sentido, al estatuto que pueda tener internet. Con la autonomía del arte, entendida en esos términos ontológicos, oponían la ficción canónica, cerrada en sí misma, a la hiperficción, cuyos hipervínculos desafiaban cualquier intento de contención: una diferencia estructural interesante, pero que acaba ahí, porque no permite adentrarse en sus funciones. En cambio, una hermenéutica del hipertexto, que pretende ir más lejos en su comprensión que el análisis meramente lingüístico o técnico, sobre su naturaleza informática, con un planteamiento diferente, tiene que aceptar que la distancia entre lo proyectado y los resultados de ese ir tejiendo su propia teoría tiene que recorrerse con tiempo, con ese movimiento pendular de ir a las partes y luego al todo y a la inversa del círculo hermenéutico. Inevitablemente sin el paso firme de un método. Aquí más difícil de cerrar el círculo, porque el texto que sirve de base a la lectura no tiene un final. Como si solo fuera posible ir tanteando sobre la marcha el camino hecho con los recodos (las pantallas) que abre cada hipervínculo elegido en la lectura concreta, individualizada, que se desarrolla en ese instante, muy difícil de repetir el itinerario; y, por ello, con la marca de lo provisional o lo improvisado más acentuada que en cualquier otro texto. Pero esta hermenéutica, al dejar a un lado, en suspenso, como una cuestión menor, la problemática en la que se habían centrado las teorías anteriores –la naturaleza del arte respecto a la realidad, que es el sustrato para esa otra cuestión sobre la naturaleza de la hiperficción–, el análisis de sus funciones no queda limitado, coaccionado, aquí aún más relevante que para el arte en general porque el hipertexto –incluso la hiperficción– forma parte, o como instrumento o como producto, de las tecnologías de la información y la comunicación, flujos incompatibles con cualquier pretensión hermética.

Quizá por las posibilidades técnicas del hipertexto las primeras teorías enfocaron su estudio al objeto mismo, desde su mecanismo, sin prever las limitaciones de esta perspectiva, pero, una vez pasada la fascinación por la nueva forma, un enfoque desde el propio proceso de lectura del

2 McLuhan, E. y Zingrone, F. (comps.), *McLuhan. Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 173.

hipertexto, desde la experiencia del lector (del hiperlector), abre más alternativas. Como el modo de llevar al extremo el papel activo del lector, en la brecha abierta por las estéticas de la recepción. No desde una posición esencialista, sino atenta a las posibilidades que el hipertexto como TIC, sin ceñirlo a la ficción, ofrece al lector, llevadas hasta el extremo su participación, su comportamiento activo, de co-creador, porque el hipertexto no se constituye, no se arma, hasta su lectura. El hipertexto se esfumó sin dar una sola hipernovela relevante. Se extinguió del todo también en el plano teórico ya a finales de los años noventa, aunque haya todavía rescoldos, con internet todavía en un estado muy incipiente. Pero como herramienta literaria podría tener una segunda oportunidad demarcándolo de la pura ficción que construye una historia cerrada, del molde de la novela clásica con que quisieron al principio darle forma, y buscándole, desde la hermenéutica, funciones más acordes con su estructura de hipervínculos, que multiplica la información. Horadando en el mismo sentido que algunas propuestas sugerentes que apuestan estos últimos años por un híbrido entre la novela y el ensayo, sin unos límites bien definidos entre la ficción y la no ficción, precisamente por su hibridación, su inestabilidad, su provisionalidad, por su heterogeneidad, por ser un campo de pruebas en continua transformación, *informado* no a partir de la novela decimonónica sino de la tecnología de la información y la comunicación. Más ambicioso que este híbrido de novela y ensayo, de trama y digresiones, por las posibilidades ilimitadas de las interacciones que construyen en cada momento, en cada lectura, sus hipervínculos. Porque reconocido el hipertexto como un texto, sin mayores disquisiciones ontológicas, se puede llevar el análisis a sus funciones, plantearlas desde una hermenéutica capaz de moverse con agilidad precisamente en sus vínculos, mejor que en sus nodos (las *lexias* de Barthes), en las ligaduras que establecen los enlaces hipertextuales mejor que en los fragmentos entresacados de las distintas páginas web. Lo criticado del hipertexto en su día, lo que se vio que fallaba, eran las conexiones entre los distintos fragmentos porque, si de verdad se ofrecían tantas opciones como podía ofrecer solamente el sistema hipertextual (no dos o tres, todavía manejables), la trama se volvía imposible, incoherente, incontrolable por el autor y también por el lector, que no podía cerrar una historia. Pero esta traba, que lo desmoronó todo, solo lo es tal si ceñimos la crítica a los requisitos tradicionales, los canónicos, de la trama, como si en literatura, a diferencia de las otras artes, no fuera posible romper algunas amarras que tiran de ella desde hace miles de años, una de ellas la tríada de principio, nudo y desenlace, un principio, un medio y un final, como dejó escrito Aristóteles. Si en vez de valorar tanto la coherencia de la trama se valoran más otras posibilidades como las nuevas vías abiertas al unir dos elementos por primera vez, las relaciones nuevas, sorprendentes, que se establecen de pronto, por primera vez en la experiencia lectora o artística del receptor, el hipertexto, exonerado por esa nueva conciencia de no estar leyendo un relato clásico, se acerca a otras formas artísticas desde las que la teoría literaria puede ver más luz. Por ejemplo desde la hermenéutica analógica: con el hipertexto equiparado no a la narrativa sino a la poesía, por su capacidad única para crear imágenes y metáforas nuevas con cada uno de sus enlaces.

Todos los entusiasmos que despertaron las posibilidades técnicas del hipertexto se fueron al traste en seguida por la incapacidad, en la práctica, de construir una trama coherente (no una, sino muchas, para que, cualquiera que fuera la elegida por el lector al ir eligiendo los hipervínculos, lo fuera) capaz de sumergir al lector en la ficción. Ahora bien, con la inmersión desacreditada como reclamo solo para un lector pasivo, poco exigente, con la nueva novela que va dejando atrás, poco a poco, los principios estructurales de la trama, cuando otras muchas manifestaciones artísticas se han volcado en la tecnología digital, ¿no sería pertinente, al menos, volver a plantear una segunda vida para el hipertexto, o rescatar las capacidades técnicas del hipertexto para la literatura?

2. La larga sombra de la obra cerrada

En su *Obra abierta* Umberto Eco escribe que todo el arte, hasta entonces, ha sido cerrado porque ha consistido en ordenar el caos, lo informe, darle un orden (ficticio) a la realidad, reducirla y concentrarla dentro de unos límites que hicieran factible su comprensión, imposible desde la realidad misma. En cambio, escribe en 1962, las poéticas contemporáneas admiten solo como estéticamente válido el desorden mismo, reflejar lo inacabado, dejar la obra abierta. La cuestión es, básicamente, cognitiva: La concepción jerárquica del universo, su orden, se ha derrumbado y ha perdido sentido un arte que pretenda devolvérselo, o reconstruirlo. Somos más incrédulos. Ya no hay –con la fórmula de Lyotard– grandes metarrelatos capaces de explicarlo todo; la función narrativa pierde sus grandes elementos, los grandes protagonistas del relato, y se dispersa en pequeños grupos –en nubes, dice Lyotard– de elementos lingüísticos narrativos³. De hecho, la realidad hacía tiempo que había dejado de ser unívoca. Con lo que la obra de arte pierde su sentido como solo imitación. A comienzos del XX los movimientos de vanguardia habían afrontado ya el reto de construir un arte nacido tras la quiebra epistémica de la realidad, de la pérdida de esa univocidad entre significantes y significados con una realidad cada vez más imprecisa. Como si hubiera perdido consistencia ontológica, escribe Rampérez. El papel tradicional del arte, mostrar la apariencia de un mundo de formas fijas, termina en el momento en que el universo deja de ser estático y eterno, y al hombre solo le queda una visión fragmentada y parcial de la realidad⁴. En pintura se abandona la representación formal de los objetos. En literatura (y en filosofía), los más osados apuestan entonces por el fragmento. No les queda otra: el mundo les parece demasiado complicado para poderlo percibir sincrónicamente, a la vez, como un todo volcado en una nueva escala. Hay que plantearse de nuevo el potencial epistémico del hecho artístico. A la fuerza, aunque sea por su negación, o su desinterés, cada teoría estética intenta ajustar el conocimiento capaz de transmitir o de crear una obra de arte, con sus dos extremos, las hiperestéticas, con la experiencia estética como modo privilegiado del conocimiento, y las miniestéticas, para las que la percepción estética no tiene ninguna relación con el conocimiento. Es una cuestión compleja, imposible de calibrar, de precisar cómo y cuánto. Pero, aunque se sostenga en el aire, la impresión popular, la más generalizada, es que el arte tiene una capacidad única para desvelar la realidad de las cosas en su estado inaugural, como si fuera la esencia de la verdad, un mecanismo privilegiado. Es una tesis muy arraigada, que emparenta, además, con grandes autores, con Aristóteles mismo, aunque en sus versiones más populares sea poco reflexiva, incapaz de adentrarse en su propia explicación; pero la impresión, con esas pinceladas tan vagas, es que la obra de arte no sería una cosa más puesta en el mundo sino una perspectiva fuera del mundo que pretende ser global, capaz de explicar el conjunto con otras coordenadas que las racionales de la filosofía o la ciencia: el arte como el lugar de relación con el misterio esencial del mundo, como defendieron los románticos. Gadamer mismo, con Heidegger detrás en el desarrollo de su hermenéutica, arranca *Verdad y método* seguro de los arneses de esa pretensión del arte, o para el arte: su justificación, digamos, antropológica: La comprensión, escribe, no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. **Con lo que vuelca esa vocación de comprensión en el propio arte:** “El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos –sigue más adelante– es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo

³ Cf. Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 10.

⁴ Cf. Rampérez, F., *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dypkinson, 2004, p. 29.

razonamiento”⁵. Desbroza el terreno delimitando las coordenadas de la hermenéutica moderna, pero no necesita alejarse demasiado de Aristóteles, de su *Poética*, en la que escribe ya de un conocimiento genuino del arte, que produce un desvelamiento, porque, escribe, pone *ante los propios ojos*, como si se presenciara *directamente los hechos*⁶, una parte de la realidad que, de otro modo, permanecería oculta: lo posible, *tà dynatà*. El de Estagira remite a la metáfora (etimológicamente una traslación), o la deja entrever, por ese movimiento que tiene que realizar al desocultar con el nombre, bajo este, una realidad más profunda. Porque la metáfora –con la amplitud del espectro que puede llegar a recorrer en las distintas teorías sobre el conocimiento en el arte, como más o menos directamente responsable– es la bisagra, la mediadora de los dos ámbitos, el estético y el epistémico, que así quedan vinculados, no directamente, ni superpuesto uno sobre el otro, sin mediación entre ellos, sino como posibilidad, como posibilitadora, en tanto que agente, con la articulación de sus pestañas (en esta imagen mía) que permite, pero en un nuevo ejercicio, el acceso desde lo estético a una determinada información que pueda servir como contenido filosófico.

También los novelistas existenciales (no hay una nómina cerrada, los herederos de los románticos, con esa pretensión de indagar en la existencia del hombre) tienen ese mismo objetivo de los vanguardistas de principios de siglo, al menos en ese primer nivel que marca lo epistémico, previo al más conflictivo en torno a su potencial social o político. Parten unos y otros de las premisas de una interpretación esencialista de la obra literaria, que plantea que la función del poema o la narración es mostrar, mejor que cualquier otro instrumento, una verdad esencial al hombre, aportar conocimiento en los momentos de incertidumbre. Pero la novela, que se engancha más tarde a este programa de las vanguardias históricas, se siente también más capacitada que estas para llevar a cabo dicha función. Aunque, como sucede con las vanguardias, su mecanismo tampoco es sistemático, no obedece a un método preciso, sino que funciona, más bien, sin unas reglas prefijadas, con la evocación intuitiva que genera el mundo de la ficción: Como si fuera un experimento, como en un laboratorio, que remite a la experiencia humana y la vuelca en el mundo posible; como una larga interrogación, escribe Kundera⁷, que queda encerrada en el mundo autónomo de la ficción. Aunque en crudo no habría posibilidad de determinar con cierto rigor la capacidad epistémica de la novela. Solo un punto de partida común: esa supuesta necesidad de darle autonomía a la novela, en un sentido ontológico: crear un todo cerrado, con principio y fin, para concentrar la interpretación. Pero esa autonomía nunca lo es del todo, o nunca es veraz. Para volverse tan hermética necesita un artificio que, en el mejor de los casos, queda oculto solo en una lectura relajada, cómplice, no analítica. Una explicación global, incluso holística, de la realidad solo sería posible conteniendo esa realidad en un espacio pequeño y cerrado, manejable: llevando a la literatura aquello de Arquímedes: Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo. Pero ese punto de apoyo no existe, la reducción de toda la realidad (o la vida o la existencia) a una novela tiene necesariamente truco: siempre hay un afuera, aunque se tape o se camufle el referente: en el caso de *Cien años de soledad*, paradigma de la novela total, por ejemplo, con el cambio de un narrador omnisciente por un narrador integrado en la trama, como un personaje más que aparece y desaparece con el mundo creado⁸.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2004, 1455a24 y 1455a25.

⁷ Kundera, M., *El telón*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 20.

⁸ Cf. Vargas Llosa, M., *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

3. Otros híbridos

Sin la pretensión ya de hacerla pasar por hermética, el camino ahora para la novela más ambiciosa se dirige a una simbiosis entre esta y el ensayo: su intento de reinventarse, de legitimarse como el género más adecuado para el tono reflexivo, con largos paisajes ensayísticos, digresiones consistentes, de varias páginas, que se intercalan en una trama que ya no pretende ser tan redonda, sin una separación formal entre uno y otro, también entre la ficción y la realidad, sin querer precisar la imprecisión que le aporta el propio ensayo: una forma de pensar, decía Eduardo Nicol, pero que no es la del filósofo, porque no da respuestas, sino nuevas preguntas, sin conclusiones, solo con el estímulo de ir dando pasos, de cada meta provisional que genera una nueva meta –hipótesis que se esbozan– en un viaje o un camino (las dos metáforas para el ensayo) que es a la fuerza individual, una creación original que arranca con cualquier excusa, un hallazgo fortuito (elijo al azar el primer argumento, escribe Montaigne), que sirve para hablar de casi todo, tanteándolo, improvisando, cuyo valor radica en el proceso mismo de juzgar, no en su resultado. Montaigne, a diferencia de Descartes, no puede partir de una evidencia: en vez de un método, tiene que conformarse con una tentativa, un ensayarse a sí mismo, escribe Cerezo Galán, hasta ver lo que da de sí la condición humana. Esa es la intuición original del ensayo, esa constatación de un yo que no puede atenerse a nada fijo y estable, que solo le queda confiarse a su propia experiencia, en un diálogo consigo mismo⁹. Escribe Montaigne: “Si mi alma pudiera hacer pie yo no me ensayaría; me resolvería; pero ella se encuentra siempre en aprendizaje y prueba”.

El ensayo aparece en épocas de libertad e incertidumbre. Tuvo un primer buen momento en la Ilustración. También en el siglo XX, con la incertidumbre heredada de los grandes novelistas de principios de siglo, de Mann o Musil o Broch, por ejemplo. O, en España, con la figura desbordante de Unamuno, que en *Niebla* (escrita hace ya un siglo) se atreve ya con una justificación antropológica del hipertexto, o, mejor, con una justificación antropológica de la conversación que él adapta a su novela y se puede adaptar también al hipertexto. Como otro género diferente que la novela canónica armada con una trama, más cerca del ensayo. Enfrentado, rebelado a esta, que quiere mantener su esencia inmutable. Escribe: “A la gente le gusta la conversación por la conversación misma, aunque no diga nada. Hay quien no resiste un discurso de media hora y se está tres horas charlando en un café. Es el encanto de la conversación, de hablar por hablar, del hablar roto e interrumpido”¹⁰. Anticipando, solo con esa indicación, la motivación de las líneas maestras de la propuesta de Deleuze y Guattari que, con el rizoma, sacuden a la obra de arte de cualquier pretensión autónoma, de su comprensión como objeto cerrado, independiente. 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 libro. Cualquier punto del rizoma, escriben en *Mil mesetas*, puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo¹¹. 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, en teoría, no puede ser leído hasta el final, es infinito, siempre en movimiento gracias a sus hipervínculos.

Como ha escrito Bourriaud, el arte es intercambio y comunicación¹². Trabajos como este sobre el hipertexto, tardíos, sin la inercia ya de los entusiasmos de los pioneros, es construir un puente entre esa bibliografía ya agotada, con los vicios de una carga excesivamente programática, delante en vez de detrás de la producción literaria que hubo (por tanto, muerta de inanición), y una potencial bibliografía futura que sea capaz de desbrozar, desde la teoría, los caminos que empieza a recorrer una literatura que en principio ni siquiera es reconocida como tal, que ha perdido la presencia que para muchos tiene que identificarla como propiamente literatura, incompatible todavía

9 Cerezo Galán, P., “El espíritu del ensayo”, en Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 6-7.

10 Unamuno, M. de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 200.

11 Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1994, p. 13.

12 Bourriaud, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 50.

con canales como los teléfonos móviles. Como ha escrito Fernández Mallo¹³, el hecho literario ha dejado de existir como fascinación. Pero se escribe más que nunca, con los correos electrónicos, los mensajes, los blogs, lo que lo ha hecho más dúctil, menos retraída, más abierta. El hipertexto tiene ahora los límites menos definidos que cuando quería ser solo hiperficción y se mezcla y confunde con otras formas hipertextuales, que se van multiplicando al ritmo que se multiplica el uso de internet, con lo que tarde o temprano generarán nuevas morfologías para los textos. Como literatura tendrá que ser un género híbrido, ni lo narrativo ni lo poético en lo formal, con la inclusión, además, de imagen y video y sonido, aunque no forzosamente en un soporte informático. Decía Aullón de Haro¹⁴ que hay un *confinium* entre la poesía y la prosa en donde se encuentra el ensayo: una escala sugerente pero a la fuerza imprecisa para un género o (sin pillarnos los dedos) una clase de literatura todavía tan revoltosa, pero que simpatiza –a pesar de no haber cuajado propiamente el hiperensayo¹⁵– con las texturas del ensayo, aquí con la digresión o las digresiones con un ritmo más fragmentado, con una fragmentación que es casi de aforismos, porque no se le requiere la coherencia mínima que sí se le exige todavía al ensayo, con una disposición más ordenada. Un hipertexto, en su definición clásica, es un conjunto de documentos no jerarquizados conectados por enlaces que el lector puede activar rápidamente. En teoría infinitos itinerarios posibles que, en tanto que liberan a la escritura de las trabas de la tecnología impresa, son capaces de exponer mejor una cantidad enorme de información, haciendo de cada nota a pie de página del libro –como señaló en su día Michael Heim– un nuevo libro, una nueva base de datos inmensa que, a su vez, remitirá a otras. Lo que encaja bien como tecnología de la información y la comunicación, como el género idóneo en internet, en la cultura de la convergencia de los medios de comunicación que ha fijado Henry Jenkins, pero que recuerda inevitablemente también al Unamuno de la cita anterior, porque el proceso colectivo para recabar la información, para dar con esa inteligencia colectiva, es para Jenkins una conversación, porque en internet cada uno aprovecha sus conocimientos para conseguir objetivos compartidos: las comunidades virtuales son capaces de estimular la pericia combinada de sus miembros, de hacer colectivamente lo que no es capaz de hacer cada uno de sus miembros¹⁶. Y escribe un poco más adelante, enfocando al fluir de ese proceso: “Lo que mantiene unida una inteligencia colectiva no es la posesión de conocimientos, que es relativamente estática, sino el proceso social de adquisición del conocimiento, que es dinámico y participativo, comprobando y reafirmando continuamente los lazos sociales del grupo”¹⁷. Hay un exceso de información: muchas veces spam, basura informativa que, en el momento de recibirla, no le sirve al usuario para nada. Nuestra era, como predijo Toffler en 1970, es la de la infosaturación, desbordante, en muchos casos contraproducente, por no dar con las vías para canalizar toda esa información. Pero permite también, por primera vez sin trabas, nuevas formas literarias, extensísimas, muy minuciosas, con las cadenas inéditas de fragmentos que el lector empalma para reconstruir una de las *tramas* posibles del hipertexto. Con ese acicate, además, para los nuevos intentos de hacer literatura en papel, todavía dentro de las coordenadas de la vieja novela, pero asimilados (o reasimilados) algunos de estos principios hipertextuales, aunque aquí más cohibidos.

4. Una hermenéutica analógica del hipertexto

La premisa es lo que escribe Bourriaud al principio de su *Estética relacional*: “Hay que aceptar el hecho, tan doloroso, de que ciertos problemas ya no se planteen y tratar entonces de descubrir aquello que los artistas sí que plantean hoy: ¿cuáles son las apuestas reales del arte contem-

13 Fernández Mallo, A., *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 75.

14 Aullón de Haro, P., *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 44-45.

15 Cf. David Bolter, J., “Ficción interactiva”, en M.^a Teresa Vilarinho Picos y Anxo Abuín González (eds.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco Libros, 2006, p. 243.

16 Jenkins, H., *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 36.

17 *Ibid.*, p. 62.

poráneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura?¹⁸ Una hermenéutica del hipertexto tiene que echar raíces, a la fuerza, en un sustrato virgen. El camino de la hermenéutica es largo, con cada una de sus ramificaciones en estos últimos cincuenta años, atentas o bien al campo preciso de sus investigaciones o bien a sus propios mecanismos; pero como herramienta para la comprensión de una escritura hipertextual aún no tiene un recorrido, en parte, entiendo, porque tras el impulso inicial, el hipertexto, como género de ficción (aunque el concepto ahora sea mucho más problemático), no ha funcionado, no pudo domesticar el lenguaje hipertextual, exprimir sus potencialidades, desbordado por esa fuerza suya para fragmentar y vincular textos tan heterogéneos; o no quiso prescindir del todo de la contención que da una trama, limitando las posibilidades de ligación en cada hipervínculo, o no supo valorar el juego caleidoscópico (tan posmoderno) que podía sustituir, con unos nuevos valores estéticos, a esa trama. En su momento, como producto literario (relativamente) vigente, con su espacio ocupado, no dio posibilidad de más análisis o estudio que el de sus características formales. Ahora, con ese mismo espacio vacío, pero con el conocimiento de que fue ocupado un tiempo con sus tanteos y luego desocupado, se puede volver a sus funciones y, con ellas, a su capacidad para establecer conexiones inéditas, desconocidas hasta entonces por el lector, capaces de ampliar su horizonte cognitivo, lo que él puede entender por realidad. Se puede contextualizar teóricamente el espectro del hipertexto que fue o el potencial hipertexto que podría ser en un futuro, como producto (principalmente) literario, en el entramado de estéticas relacionales que destacan de la obra de arte contemporánea su capacidad para establecer otros cauces que los ya muy definidos y delimitados: por ejemplo en internet, donde ya está casi todo vertido, con una trabajada apariencia de libertad para el individuo, para el internauta, pero con unos pocos agentes muy poderosos que controlan los flujos de comunicación e información, pero donde todavía se puede, como escribe Bourriaud, efectuar modestas ramificaciones. Exactamente con el mismo mecanismo que el hipertexto: poniendo en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros.

Como cualquier otra expresión artística, el hipertexto, desde estos postulados, no tendría que añorar un espacio simbólico, autónomo y privado, como se le requería en el pasado, sino entenderse desde el marco de las interacciones humanas, de la comunicación, como un modelo de acción, como un modo de constituir modos de existencia. Con una finalidad última social, política, como la que destaca Bourriaud: la obra de arte como intersticio social: para impedir, aunque con fuerzas muy desiguales, con ese recuerdo inevitable a las vanguardias históricas, que se imponga un único trayecto posible para el que el sujeto se convierte en consumidor¹⁹. O meramente cognitiva: como mecanismo para dilatar la realidad posible: un texto enorme que se va ensanchando para comprender la realidad que, en un segundo nivel, se vuelve objeto y mediación para una comprensión ulterior. Con la hermenéutica, que como interpretación implica un desarrollo fuera del texto: un alimentarse del texto y luego una digestión propia: un recorrido que en el caso concreto de la hermenéutica analógica (una de esas ramificaciones) se ciñe a los límites de la analogía, en un *continuum* que va ganando intensidad filosófica con el paso de la metáfora (el resultado de cada relación hipertextual) a la metonimia, lo propiamente filosófico, para mantener bajo control la interpretación, sin los excesos del univocismo y el equivocismo, jerarquizadas las posibles interpretaciones por esa relación analógica, de semejanza entre cosas distintas, “una semejanza completa de dos relaciones entre cosas completamente diferentes” con la definición de Kant²⁰.

Para Jakobson el principio metonímico es el que rige la narrativa (la realista, decía Jakobson), más que el metafórico, porque el narrador no busca del otro lado ese mundo propio que es su ficción, como hace el poeta, sino en las proximidades: se extiende lateralmente para ir ocupando los elementos de la realidad que le son más cercanos, como ha escrito también Mainer: Los metonímicos piden la realidad, vía usual que encamina hacia lo contiguo. No sería el relámpago que se aparece en el verso y de pronto alumbra una identidad nueva, sino el camino sosegado hacia

18 Bourriaud, N., *Estética relacional*, op. cit., p. 5.

19 Cf. Bourriaud, N., *Estética relacional*, op. cit., pp. 8 y 28.

20 Kant, I., *Prolegómenos*, Buenos Aires, Aguilar, 1971, § 58.

lo próximo²¹, en un proceso de creación que solo en la novela es abierto, como decía Lukács, que no puede cerrarse rotundamente. Y que tiene su correlato en el proceso de lectura, en tanto que supone, como decía Barthes, encontrar sentidos, designarlos, primero en los nombres y luego en la agrupación de esos nombres que es el texto: “Es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico”²². El hipertexto, como la novela o el ensayo o ese otro género medio entre ellos, tendría, una vez desarrollado, una vez cumplida la lectura individualizada con la elección de los hipervínculos, una disposición narrativa. Si en el mismo momento de la lectura se hubiera ido cortando los textos y disponiéndolos unos seguidos de otros, al acabar, el resultado sería similar (aunque más incoherente) al de esa novela ensayo. O invitaría al menos a leerlo como si así lo fuera, como una narración, como prosa, horizontal, sintagmática, con el trabajo metonímico, de proximidad entre unas ideas y otras, tanto del autor como del lector. Pero sería posible también intentar ubicar al hipertexto, con la lectura no concluida, sino produciéndose, en movimiento, en el paradigma de la poesía, en lugar del de la narrativa (sin obviar sus rasgos claramente narrativos): cada hipertexto, cada texto tomado con y desde el salto con un nuevo hipervínculo, para conformar las nuevas relaciones establecidas, las nuevas imágenes, como si fueran epifanías, con una lectura más vertical, mucho más fragmentada, 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. Sería más preciso, en la analogía con el poema, en lugar de con la novela, para el análisis de su temporalidad en la lectura misma. En este nuevo paradigma, con su carácter icónico reforzado, quedaría enfocada su utilidad a la filosofía en el modo con que su iconicidad conecta la metáfora con la metonimia, en tanto que, como diría Maurice Beuchot, nos hace lanzar buenas hipótesis, hacer universalizaciones adecuadas a partir del nuevo material que es capaz de producir el hipertexto con cada enlace hipervincular. Porque enfocada la función del arte en las relaciones, en la conexión capaz de generar una nueva experiencia estética (ese nuevo territorio hasta entonces desconocido o pretendidamente ignorado) en el hipertexto el foco estaría más en los vínculos que en los nodos, más en la relación de los fragmentos que en los fragmentos mismos, porque esos puentes son los que generan el nuevo contenido: esas imágenes, esos tropos en tanto que trasladan el sentido de cada fragmento al unirlo con otro inesperado.

El preámbulo acaba aquí, con la sugerencia. Queda ahora la aplicación del hipertexto como nutriente de la filosofía para un trabajo de campo. Como ha hecho ya con la poesía la hermenéutica analógica, que busca en esta el ser, pero con una presencia diferente que en la filosofía, con otro modo de presentarse: aquí canta, escribe Beuchot, cuando en la metafísica lo que quiere es hablar, usar conceptos, en vez de símbolos. Escribe Gadamer: “La enunciación poética es especulativa, porque no copia una realidad que ya es, no reproduce el aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética”²³. El recorrido viene, entonces, de tomar esos símbolos de la poesía (no necesariamente solo de la poesía) como nutrientes, no despreciarlos, pero luego convertirlos –procesarlos– en material propiamente filosófico, a partir del símbolo, de la analogía, con la distancia recorrida o que hay que recorrer que también ella representa, como conexión, como el puente que media pero no suprime las distancias (la metáfora sí intenta suprimirla, al hacer del *como* un *es*, pero la metonimia la mantiene, al quedarse en el *como*). Escribe Beuchot: “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”²⁴. Como si fuera una cuestión de intensidad en la abstracción, con el paso de la metáfora propia de la poesía (o de la nueva imagen creada por el hipertexto) a una analogía más cercana a la metonimia para poder cumplir mejor con su función

21 Mainer, J. C., *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de hoy, 2000, p. 148.

22 Barthes, R., *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1987, p. 7.

23 Gadamer, H.-G., *Verdad y método*, op. cit., p. 563.

24 Beuchot, M., *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2003, p. 11.

filosófica, con un mayor grado de abstracción. Porque tanto en la metáfora como en la metonimia hay una proporcionalidad, propia (la metonímica) e impropia (la metafórica). Pero en la metáfora el *como* se esconde y sirve para fusionar, porque imita y sustituye al elemento análogo. En cambio, en la metonimia el *como* es iconicidad, capacidad de abducir, inducir y deducir: incluye a la pieza en la totalidad, permite hipótesis atinadas, universalizaciones válidas²⁵. El método, por tanto, con todas las precauciones que la hermenéutica pone en este punto, es conducir la razón poética hasta la razón metafísica con la abstracción, con una abstracción, dice Beuchot, no metafórica sino metonímica, con el icono (de Peirce): con el signo, con un fragmento que remite al todo, que muestra la totalidad.

Con el hipertexto, parte de ese camino para su aplicación filosófica estaría ya recorrido, porque, aunque el enlace hipertextual, como en la metáfora, fusionaría los dos (o más) fragmentos relacionados al pinchar en el hipervínculo, como si fueran dos imágenes, dotándolos de un sentido conjunto, orientando el uno hacia el otro, como en la poesía, con esa transferencia mutua a partir de la semejanza que se pueda encontrar entre ambos (lo que llevó al autor a crear el vínculo entre ambos fragmentos), con todo, tendría, en su conjunto, con los dos fragmentos vinculados, un comportamiento más próximo a la metonimia que a la metáfora, porque aunque el enlace, la intersección, pueda tener en un primer momento un efecto explosivo sobre el lector, cada fragmento le da a la figura, 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

- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2004.
Aullón de Haro, P., *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.
Barthes, R., *S/Z*, Madrid, Siglo XX de España, 1987.
Beuchot, M., *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2003.
Bourriaud, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006
Cerezo Galán, P., “El espíritu del ensayo”, en Juan Francisco García Casanova (ed.), *El ensayo. Entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002.
David Bolter, J., “Ficción interactiva”, en M.^a Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González (eds.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*, Madrid, Arco Libros, 2006.
Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1994.
Fernández Mallo, A., *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009.
Gadamer, H.-G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
Jenkins, H., *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
Kant, I., *Prolegómenos*, Buenos Aires, Aguilar, 1971.
Kundera, M., *El telón*, Barcelona, Tusquets, 2005.
Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
Mainer, J. C., *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de hoy, 2000.
McLuhan, E. y Zingrone, F. (comps.), *McLuhan. Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998.
Rampérez, F., *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid, Dypkinson, 2004.
Unamuno, M. de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2000.
Vargas Llosa, M., *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

²⁵ Beuchot, M., *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, op. cit., p. 69.