

María Amelia Fernández Rodríguez, Universidad  
Autónoma de Madrid\*

## Ecos acústicos, ecos digitales: Reflexiones sobre la recepción y la creación “literarias” en el medio digital

### Resumen

El artículo se divide en tres apartados inspirados en tres mitos narrativos: *Fahrenheit 451*, el hilo de Ariadna y el espejo de Stendhal, como formas de reflejar, respectivamente, el temor ante un mundo sin libros, la configuración y estabilización del discurso frente a la inestabilidad oral, y la creación y la recepción hipertextuales. Analizo la metáfora como mecanismo subyacente en la asociación hipertextual, la narración hipertextual, o hiperficción, como una narración estática cercana a la Lírica, y considero la relación entre los “ecos acústicos” y lo que denomino “ecos digitales” desde claves propias de la recepción audiovisual.

**Palabras clave:** Hipertexto/hipermedia, retórica-lectura, comunicación, narrativa.

---

\* Doctora en Filología y Profesora del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid. Especializada en Retórica Clásica y Contemporánea, ha publicado además varios trabajos de investigación sobre Historia de la Lectura y Recepción Literaria, con especial atención en la narrativa hipertextual, tema de este artículo.

Correo electrónico: [amelia.fernandez@uam.es](mailto:amelia.fernandez@uam.es)

## Abstract

### *Acoustic echoes, digital echoes: meditate on the reception and the “literary” creation in the digital means*

The paper is divided in three sections inspired by three narrative myths—*Fahrenheit 451*, the Ariadne’s thread and the Stendhal’s mirror—as forms respectively to reflect a world without books, the configuration and stabilization of the speech as opposed to the oral instability and hypertextual creation and reception. I reevaluate the metaphor like the underlying mechanism of the hypertextual association. I consider the hyperfiction like a static narration near of the Lyric. I evaluate the audiovisual reception of hypertexts and I compare the “acoustic echoes” with the “digital echoes”.

**Key words:** hypertext/hypermedia, rhetoric-reading, communication, narrative.

La reflexión teórica y crítica sobre el hipertexto literario ha alcanzado una gran madurez, que no obstante deja pendientes algunas cuestiones sobre las que proponemos una reflexión en este trabajo, articulado en tres partes, bajo el epígrafe y la inspiración de tres verdaderos mitos de diferente naturaleza, porque la irrupción del medio digital y las nuevas formas de recepción y de creación han originado un replanteamiento global de la textualidad clásica. La revolución así sentida se detiene una y otra vez en la amenaza a la literatura tradicional en términos casi míticos.

El primer apartado, “Un mundo sin libros: *Fahrenheit 451*. La dependencia creativa y teórica de la literatura impresa”, aborda la repercusión de la creación literaria en el medio digital frente a la literatura impresa, recalcando por un lado la identificación de la literatura con el libro y por otro la excesiva dependencia que muestra la teoría hipertextual con respecto a la literatura tradicional. El segundo apartado, “El hilo de Ariadna. La disposición del discurso. Metáfora y metonimia”, analiza desde la Retórica y la Poética clásicas la naturaleza de la metáfora en un medio predominantemente oral. La elección de la metáfora como objeto de análisis se debe a su vinculación temprana con la llamada “lógica del enlace” que parece regir el hipertexto, frente a la linealidad impuesta por el libro. Reevaluamos esa “linealidad” desde las dos disciplinas clásicas y desde su contribución a la disposición textual que aseguró la atención receptora en un medio predominantemente oral.

El tercer apartado, “El espejo de Stendhal: el estatismo lírico de la hiperficción y la resolución de un enigma”, se dedica a la caracterización, en términos orales y audiovisuales—no lectores—, de la recepción del hipertexto. Es el estatismo teórico de la Lírica lo que explica desde nuestro punto de vista la circularidad de la narración frente a las formas tradicionales sustentadas en la atención fijada por el discurso, sea este escrito u oral. En nuestra opinión, esta forma de recepción no debe ser entendida como un demérito, sino precisamente como un signo de la madurez alcanzada por la Literatura, que puede hasta prescindir de los valores y rasgos que le hemos atribuido tradicionalmente.

Las razones expuestas en este trabajo para considerar la naturaleza cercana a la tradición oral del hipertexto e incluso audiovisual del hipermedia se basan en la confluencia de varios lenguajes y sobre todo en la configuración y recepción de un medio que, a pesar de estar basado principalmente en la palabra, se transmite y recibe por un canal muy distinto al de la letra impresa. La conclusión final es que reducir el hipertexto a la literatura impresa y desde ahí someterlo a una validación y justificación teóricas es tanto como olvidar que la literatura no ha sido históricamente una cuestión sólo de “letras”.

## Un mundo sin libros: *Fahrenheit 451*.

### La dependencia creativa y teórica de la literatura impresa

Una de las novelas más influyentes de ciencia ficción del siglo XX es la que lleva por título *Fahrenheit 451*, escrita por Ray Bradbury en 1953. En ella el escritor refleja algunas de las pesadillas de la sociedad norteamericana de la época, en especial, y con amarga crítica, la voluntad de olvido frente a la Segunda Guerra Mundial y a la catástrofe provocada por la bomba atómica lanzada en Hiroshima. *Fahrenheit 451* es la temperatura a la que arden los libros. Bradbury retrata una sociedad totalmente absorbida por los medios tecnológicos, capturada por el presente inmediato, con el olvido por obligación y con la tarea institucionalizada de quemar libros. Las antiguas formas de narrar o escenificar conflictos se sirven enlatadas en grandes pantallas de televisión que, con el volumen al máximo, satisfacen y aturden a los espectadores. El protagonista, un bombero incendiario de libros, decide engrosar las filas de aquellos que intentan salvarlos a través de la memoria, reviviendo en la imagen final los tiempos antiquísimos de la oralidad.

La obra de Bradbury escapa de los condicionantes inmediatos de su tiempo. Revive uno de los miedos más antiguos de la humanidad y que más profundamente ha calado en el inconsciente colectivo. El primer hito verbalizado es el incendio de la Biblioteca de Alejandría y el temor permanente y la sospecha de no volver a recobrar lo que allí se perdió para siempre. Un recelo que dejó por escrito Umberto Eco en *El nombre de la rosa* cuando fabuló que la versión completa de la *Poética* de Aristóteles se había quemado en un monasterio medieval por la barbarie religiosa. El fuego que destruye y censura libros, pero que a la vez purifica, está presente, por ejemplo, en *El Quijote*, destruyendo el motivo que enloquece al protagonista. En este caso, Cervantes ofrece en imagen especialmente viva el tránsito de las novelas de caballería medievales a la nueva novela, que es la suya.

Ese sentido de purificación a través del fuego queda reflejado en otra novela, *Auto de fe*, escrita por Elías Canetti en 1935. Un sinólogo, encerrado en su biblioteca y aislado del mundo, decide al final prenderle fuego y morir en ella, incapaz de comprender la realidad “exterior”. Las tres partes se titulan: “Cabeza sin un mundo”, “El mundo sin cabeza” y finalmente “El mundo en la cabeza”. Queda ilustrado así el papel que él

mismo otorgó a la literatura –y a la propia lengua en la que está escrita (Albaladejo “Elías...”–), máxima exponente de la cultura y de la civilización, como configuradora de sentido para una realidad tan compleja y caótica, que escapa a cualquier orden.

La sensación destilada por estos hitos literarios responde a un temor muy antiguo que parece haberse revelado en los últimos tiempos. En este sentido, la novela de Bradbury, instalada en la ciencia ficción, se acerca al presente más de lo debido. La ciencia ficción no refleja tanto el futuro como la angustia del presente en el que se escribe; es la otra cara de la utopía o “el no lugar”, en este caso, en el tiempo. Lo que teme Bradbury es la desaparición de la cultura escrita y con ello, a través de la tecnología audiovisual, el advenimiento, por decirlo en términos de otra gran novela, de un “mundo feliz” y decididamente analfabeto. Lo que permanece es la propia literatura, memorizada por los “hombres-libro”, pero sin libro.

El error latente, aunque angustioso, es identificar un soporte, como el libro, con todo lo que contiene, en la idea de que su destrucción es sinónimo, además, de la destrucción de una forma de vida civilizada. Peor aún es creer que la literatura es una cuestión “literal de letras”, olvidando otras formas de transmisión (Ong, *Orality* 15-17) de las que la favorecida por la imprenta es desde luego la más aventajada (Nunberg 32). Si el advenimiento de la imprenta trajo, entre otras cosas, la sensación de que igual que se poseía el libro se poseía la libertad de interpretarlo, se llegó a una segunda conclusión: escribir un libro es tanto como permanecer y vencer a la muerte desafiando al olvido. Es esta una ambición que hunde sus raíces en la tradición oral, ya que solo debe pasar a la posteridad aquel con el suficiente mérito para que sus obras se immortalicen por escrito. Memoria y sentido quedan almacenados así en los libros.

Son muchos los factores complejos que explican la sensación colectiva actual de que la literatura está en peligro y, sobre todo, la formación lectora, dibujando un panorama muy parecido al descrito por Bradbury a partir de la mezcla de literatura y tradición escrita, frente a medios audiovisuales. Uno de esos factores es la idea –ya obsesiva– de que la literatura digital acabará por devorar a la literatura tradicional creando una “Nueva Alejandría” (Riffaterre 780), y su contrapartida, igualmente falaz: la idea de que la literatura digital nunca llegará a lograr la madurez de la literatura tradicional, por el soporte, de nuevo, porque no está escrita, porque no está guardada en los libros. A esto debemos añadir lo que Richard Lanham ha llamado la “maleabilidad de la superficie textual” (267) o la capacidad individual de alterar los tipos de imprenta y la apariencia del texto, uno más de los “escenarios contemporáneos de la batalla por el signo” (Rodríguez).

Otro error que gravita sobre las discusiones actuales es el de igualar soportes, en analogías falsas: que la página equivale a la pantalla, que el lector y el receptor son los mismos y que el autor no cambia (Fernández “La creación...”). La invención de la imprenta trajo algo más que una tecnología; fue una tecnología que varió profundamente las formas de comprensión de un texto y de su producción. Es ya sabido que de la sucesión en el tiempo, propia de la comunicación oral, de la creación y de

la recepción a partir de “ecos acústicos”, se llegó al espacio y a la vista, propios del ojo arquitectónico (Havelock 138), del ojo que descifra a gran velocidad hileras de letras en tipos uniformes, favoreciendo la lectura mental, y no en voz alta (Manguel 59-73), y con ello disciplinando el propio curso del pensamiento. La mirada queda fija, espera un orden y lo sigue. Muy distinta es la lectura en una pantalla de ordenador, en la que la vista se pierde o puede no seguir un esquema predeterminado (Fernández “La creación...”). Los ojos se enfrentan a la pantalla y esperan un medio multiforme muy parecido al de los oídos que escuchan. Por esta razón, entre otras, los patrones de creación y las respuestas lectoras pueden explicarse desde las antiguas claves de la oralidad más que de la lectura.

Un libro establece un principio y un final, táctil, material, físico (véase Ong, “Orality ...” 2-3); es un producto material, en términos derridianos, un *artefacto*, que ocupa la atención especial de las nuevas tendencias que bajo la denominación de *materialist theory* fijan en el libro el centro de la producción cultural (Ayers 762-6) con su particular y terrorífico envés narrado por Bradbury: la desaparición del ícono-libro es la desaparición completa de la cultura, ícono a su vez de la civilización o de lo que entendemos por civilización.

Frente a la materialidad del libro parece alzarse la virtualidad de las creaciones digitales. En términos profundamente negativos, esta virtualidad se equipara a la inestabilidad, al desvanecimiento. Y, sin embargo, los textos creativos, los hipertextos literarios, han ido asentándose a lo largo del tiempo y la reflexión ha ocupado un espacio notable. Indicios de que esto es así es que existan ya textos considerados clásicos, como *Afternoon. A story* de Michael Joyce, o *Victory Garden* de Stuart Moulthrop, que se hayan fabricado programas específicos para su creación, como *Storyspace* (Lamarca) o que se disponga de páginas especializadas que comercian con hipertextos a precios que pueden competir con los del libro tradicional. El lento crecimiento de esta forma de hacer literatura, o de creación hipertextual, ha ido acompañada de un esfuerzo teórico muy notable, casi de un “hipercrecimiento” en comparación con la producción creativa, que sigue siendo escasa frente a las posibilidades y las ricas expectativas contempladas en un primer momento.

El referente actual siempre es el del texto literario; en concreto, el materializado a través del libro. En este sentido, la creación literaria en el medio digital no se ha despegado del modelo literario, a pesar de incorporar otros lenguajes. Deberíamos hablar de hipermedia más que de hipertexto. En este trabajo utilizamos preferentemente “hipertexto” por tratarse del término técnico habitual en la reflexión teórica, si bien un avance importante en la investigación sobre la hiperficción debería pasar por considerar su naturaleza más “mediática” que literal. Salvando todas las distancias, la situación es muy semejante a la que experimentó el lenguaje cinematográfico en sus inicios, comparándose y buscando su validación en su acercamiento a la literatura, hasta configurarse en un espectáculo “teatral” visto en la pantalla.

Los mitos que rodean a la narración digital están todavía demasiado cerca de lo estrictamente literario. Es la mitología borgiana del *Aleph*—el infinito del hipertexto—o caracte-

rológica, fijada en el usuario que deambula por el texto como un personaje propio de las novelas victorianas o de los dramas de Shakespeare, en palabras de M. L. Ryan (583). Esta fijación por equipararse a la literatura tradicional ha tomado el camino inverso de buscar atisbos hipertextuales en textos experimentales, como *Rayuela*, y llegar a la extraña conclusión de que el hipertexto ha existido desde siempre y en último término es, por tanto, viable y digno de ser estimado. Desde la perspectiva literaria o, sencillamente, textual, el hipertexto –entendido como conjunción de textos– siempre ha existido en las glosas medievales, en los comentarios renacentistas o en las notas a pie de página, por ejemplo. Lo que favorece al nuevo medio es la posibilidad de facilitar la incorporación de textos frente a las limitaciones tecnológicas que impone la página impresa. En este sentido, creemos que sí puede hablarse de un adelanto tecnológico de primera importancia en el procesamiento de la información, partiendo siempre de que no es ni mucho menos algo nuevo.

Frente a la creación literaria materializada y transmitida a través del libro, la creación en el medio digital exige la competencia tecnológica añadida del manejo de programas más o menos sofisticados que añaden valor al texto. Las creaciones van acompañadas de la necesaria mención al programa con el que se han realizado, y de la misma manera que se estudian los hipertextos y los hipermedia, debería también analizarse, por ejemplo, en qué medida las herramientas informáticas empleadas han favorecido u obstaculizado la creación literaria.

A pesar de todos estos obstáculos, que pueden incluso considerarse como lastres, lo cierto es que la irrupción del medio digital ha favorecido un replanteamiento de la textualidad tradicional desde perspectivas que incluyen la producción y la recepción literarias. Esta reevaluación ha buscado desde un primer momento fijar las diferencias receptoras en la lógica discursiva o en la forma en que se desenvuelve el texto frente al hipertexto. La tesis, ya clásica, es que en el hipertexto lo que predomina es el enlace entre contenidos distintos no lineales y sintetizados por la metáfora. Es incluso factible, en lugar de “hipertexto”, hablar de una auténtica “hipermetáfora” (Anis) y llegar a sostener que la lógica del enlace hipertextual (Cali), por su cercanía al funcionamiento cerebral y por asociación, es superior a la linealidad disciplinada impuesta por la escritura (Landow).

En este punto es preciso incorporar una reflexión sobre los condicionantes históricos de la recepción tanto discursiva como literaria, para comprender que no estamos hablando de dos formas distintas –por asociación o lineal– de recibir dos “textos” distintos –texto e hipertexto–. Estamos hablando en realidad de dos medios diferentes de transmisión literaria: por un lado, la transmisión impresa –el libro–, y por otro, la transmisión digital, muy cercana a los condicionantes del canal audiovisual y en definitiva de la oralidad. En este sentido es muy ilustrativo reflexionar sobre las enseñanzas que dejan la Retórica y la Poética clásicas, muy distintas en sus planteamientos, pero cercanas en el terreno que les era común, el del lenguaje.

## El hilo de Ariadna. La disposición del discurso.

### Metáfora y metonimia

La Poética y la Retórica tienen un gran interés en la medida en que coinciden en configurar casi desde la nada las principales estrategias de producción y recepción de los textos para la civilización occidental. Desde su punto de vista, la imprenta no sería más que una invención afortunada que plasmó lo que las dos ciencias ya sabían desde el siglo IV a. C. Es muy fructífera la nueva tendencia investigadora que procura comprender la Retórica y la Poética clásicas desde claves orales (López). Las teorías sobre la oralidad aplicadas a la Retórica han despertado el interés de varios investigadores, que comienzan a desbrozar un intrincado camino iniciado por el trabajo ya clásico y pionero de Walter J. Ong (1982) complementario y complementado por los trabajos de la llamada Escuela de Toronto, con representantes de la talla de Harold Innis, Eric Havelock y Marshall McLuhan (Kerckhove).

Desde la Retórica es fundamental la diferencia entre *retórica primaria* (práctica y oral) frente a *retórica secundaria* (teórica y escrita), formulada por G. A. Kennedy (*The Art* 3-4) y que sirve al autor para explicar la historia y evolución del sistema retórico en una obra posterior (*Classical*). Solo una civilización audiovisual como la nuestra puede o necesita entender a otra civilización, también audiovisual, y volver a los principios y reflexiones de esa retórica primaria (Fernández “Retórica...”). Lo que nos distingue en buena lógica es un mayor conocimiento y uso de la escritura configurada por la imprenta y la posibilidad antes desconocida de grabar imágenes y sonidos o de ver y oír al que habla en ausencia, y no solo leer al que escribe.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que la Retórica aspiró desde su origen a fijar las pautas de ordenación de un discurso en la difícil inmediatez oral, atenta siempre a remediar las dificultades impuestas por el canal comunicativo (Albaladejo, “Retórica...”). Frente al orden temporal se alza el orden argumentativo, frente a la inestabilidad de la atención del receptor se procura mantenerle atento, lo que ahora mismo también pretenden los medios audiovisuales. La diferencia estriba en que –aunque la musa hubiera aprendido ya a escribir (Havelock)– el discurso se desarrollaba permanentemente en condiciones orales, lo que queda reflejado en la *Poética* de Aristóteles. El espectador es capturado por una fábula inteligente, que no sea demasiado corta o demasiado larga, que sea verosímil, de manera que el espectador no se aleje en ningún momento. Si el espectador no es capturado, entonces no se producirá la necesaria *catarsis*, la purga a través de las lágrimas. Para Aristóteles la fuerza estética de la obra se concentra en la capacidad de atraer la atención del receptor, ya sea en la fábula de la tragedia o en la fábula “extendida” de la narración, en la epopeya.

Uno de los aspectos más discutidos de la *Poética* de Aristóteles son sus reflexiones sobre la metáfora como parte integrante de la elocución elevada. La *elocutio* es una de las partes cualitativas de la tragedia y de la epopeya y, desde luego, una de las *partes artis* de la Retórica. Lo que sorprende es su insistencia en la metáfora apropiada, es decir, en el viaje seguro entre

dos conceptos “pues metaforizar bien es ver bien lo semejante” (Aristóteles, *Poética* 1459a). La metáfora es viaje, traslación, tropo, en el sentido literal del griego clásico. La metáfora apropiada es aquella que asegura en la comunicación oral el tiempo necesario y conveniente que debe emplear el receptor para realizar ese viaje y no perderse.

La interpretación crítica tradicional considera la metáfora como un viaje propio y silencioso de la imaginación. Sin embargo, la Retórica, incluso teniendo en cuenta esta posibilidad, se detiene sobre todo en las complicaciones y en los obstáculos que puede crear la metáfora (Lausberg 558). La metáfora oscura o la abundancia de metáforas conlleva necesariamente al *enigma* (Aristóteles, *Poética* 1458a; *Retórica* 1406b), que para la tradición clásica es una pregunta sin respuesta posible, a no ser la propia de la adivinación o de la filosofía en su origen (Colli), un estado arcaico frente al orden impuesto por la tecnología retórica.

Esta prevención ante la metáfora no debería sorprendernos, si observáramos su incidencia en el discurso oral. La metáfora supone el salto, el viaje, de un término a otro, lo que implica desviar la atención, en términos orales. Si por ejemplo escucháramos por la radio el siguiente parte meteorológico: “Ardientes bancales de espigas revolotearán toda la tarde del sábado provocando brillantes espirales en las zonas de montaña”, probablemente nuestra primera reacción sería no salir de casa. Es un enigma, un complejo de metáforas oscuras; interrumpe la comunicación, pero deja a la mente prendida intentando resolver el significado. La comunicación oral termina la significación a cada palabra y le es mucho más difícil la captura completa del sentido final (Fernández “*La mar...*”). En una hermosa “metáfora”, Jim Andrews (1995-2004), juega con las combinaciones posibles que comienzan en el sentido *meaning* y acaban en el acróstico *enigma*, desde la propuesta inicial: *World is round. It moves in circles*. Es el sentido circular del enigma<sup>1</sup>. Canetti hubiera dicho que es “El mundo sin cabeza”.

Somos ante todo lectores formados en la imprenta y cuando leemos buscamos un sentido, pero podemos perdernos sin encontrarlo, sabiendo que la propia pérdida genera un placer. La metáfora es uno de los mecanismos que permite ese discurrir paralelo al texto. Esto es propio de una civilización escrita que no padece el vértigo de la oralidad ante la pérdida o la ausencia de la referencia segura, simbolizada y depositada en el libro, tal y como lo noveló Ray Bradbury.

En gran medida, la consideración actual de la metáfora como centro del hipertexto arranca de una sobrevaloración, en términos propios de una civilización “escrita” y, por supuesto, de la atención prestada por la teoría literaria. Metáfora y metonimia han sido piedras angulares del pensamiento estructuralista desde que Roman Jakobson identificó estos tropos con dos tipos de trastornos afásicos y los asimiló a dos procedimientos, en último término, lingüísticos, desde Saussure –relaciones paradigmáticas y relaciones sintagmáticas (Jakobson, “Dos aspectos...” 133) con un antecedente clásico y retórico, como son las relaciones *in verbis singulis e in verbis coniunctiis*.

<sup>1</sup> Los tres disponibles en línea. <http://www.vispo.com/animisms/enigman/enigmanie.htm>

Por su parte, Jacques Lacan identificó metáfora y metonimia con traslación a términos discursivos del lenguaje del subconsciente. Sigmund Freud observó dos movimientos, básicos para Lacan, “dos vertientes de la incidencia del significante en el significado” que pueden reducirse como “condensación” (*Verdichtung*) o sobreimposición de significantes en el campo de la metáfora y como “desplazamiento” (*Verschiebung*) o viraje de la significación soportado por la metonimia (Lacan 685). De esta forma también Lacan trascendía el dominio de las palabras cifrando en los dos movimientos el deseo hacia el Otro y la imposibilidad de sustituir el propio deseo.

La amplitud de objetivos y de significado otorgados a los dos tropos, con un especial énfasis en la metáfora y en un nuevo escenario, condicionó en gran medida su presencia en la teoría lingüística y literaria, hasta tal punto que autores como Genette hablaron de una verdadera “inflación de la metáfora” (484) y de una reducción coincidente de la retórica.

Todas estas reflexiones parten de una visión de la metáfora que se apoya consciente o inconscientemente en la seguridad del texto escrito. Sin embargo, la Retórica y la Poética advirtieron sobre los riesgos del uso de la metáfora en la medida en que puede desviar la atención del receptor, como ya explicamos. La incorporación de la reflexión acerca del canal oral o audiovisual a la teoría literaria y, en general, comunicativa nos permite replantearnos la naturaleza de la metáfora desde presupuestos muy distintos, como el de las dificultades receptoras (Gibbs 577) o el del rendimiento comunicativo (Keysar y Glucksberg). Creemos que esta reflexión debe trasladarse también al medio digital. Si bien la metáfora se ha elegido como la forma privilegiada de expresar la “lógica del enlace hipertextual”, una reelaboración práctica desde la recepción nos permite observar este aserto a partir de una perspectiva quizá más fructífera.

Una excelente aproximación al problema es la diferencia teórica establecida por Riffaterre en 1994 entre “intertextualidad” e “hipertextualidad”, en la idea de que en la práctica se entiende por desarrollo “intertextual” lo que en realidad pertenece a una forma diferente de tratar el texto en el medio digital. Para Riffaterre (786) la “intertextualidad” pertenece al terreno textual en la medida en que construye el texto desde el interior, frente a la hipertextualidad, que despliega las referencias textuales de un texto a otro, siempre *in praesentia*.

El peso de la referencia escrita y el ansia por legitimar el hipertexto (Pajares, “¿Convergencia...?” 121) han llevado a varios autores a considerar que escritores como James Joyce —en su ruptura de la linealidad de la escritura— son un antecedente notable del hipertexto. Creemos que esa diferencia entre la *intertextualidad* —o el enlace *in absentia* de los textos— frente a la *hipertextualidad* —o el enlace *in praesentia*— puede explicar las diferencias profundas entre un texto pensado y escrito para ser publicado en un libro y los nuevos desarrollos hipertextuales, sin necesidad de que sean menos valiosos por no poseer un antecedente como James Joyce.

Las diferencias establecidas por Riffaterre entre *intertextualidad* e *hipertextualidad* pueden, en nuestra opinión, trasladarse a la metáfora y a la metonimia. Desde un punto de vista semántico, la metáfora trabaja sobre la sustancia misma del lenguaje,

y la metonimia lo hace sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada (Le Guern 19). Por esta razón creemos que, en todo caso, deberíamos hablar de “metonimia” hipertextual más que de “metáfora”, si acogemos y ampliamos estos términos técnicos (Fernández “Metonimia...”). En la medida en la que el libro favorece en realidad el desarrollo metafórico o la capacidad para que la imaginación salte de un lugar a otro, sabiendo que existe la red segura del texto, la metonimia favorece y asegura la relación hipertextual por la proximidad entre los textos cercanos en el medio digital, solo distantes por un clic y contenidos en un marco.

La materialización de la asociación metonímica en el hipertexto tiene dos implicaciones, al menos. La primera es la de explicar una recepción poética con un acentuado estatismo de la historia contada, que no busca tanto la resolución como el deambular estético desde un marco que desempeña la función de argumento. En segundo lugar, y desde la Retórica clásica, vuelve a poner sobre la mesa el viejo problema de la atención al discurso, en la medida en que la mente se dispersa buscando asociaciones nuevas. El hipertexto ata literalmente las asociaciones y propone el punto de partida y de llegada. En términos retóricos, no es sinónimo de libertad receptora; muy al contrario, es la forma que tiene el autor de asegurarse el viaje del receptor. El clic moderno es la traducción clásica del antiguo precepto que recomendaba, ante “metáforas traídas de muy lejos” y atrevidas, el uso de “fórmulas preventivas”, como *si licet dicere* (Lausberg, ap. 558). Esto no es una limitación —la Retórica clásica lo hubiera entendido perfectamente—, es una forma de asegurar el sentido y sobre todo la atención del receptor.

Y aun así el esfuerzo lector encuentra asociaciones nuevas. Es más, el lector puede elegir el enigma y quedar complacido. Esto no deja de ser una pérdida de tiempo o un desgaste inútil de energía en un sistema clásico retórico o poético. En una imagen mítica, la oralidad primitiva es el laberinto de Creta —el enigma—, mientras que la Retórica se esfuerza en tender el hilo de Ariadna o el discurso, en el sentido propio de lo que discurre o avanza. Es el gran hallazgo de la Retórica en su origen y no deja de ser una técnica que ilustra de forma gráfica la leyenda de Simónides, recordada por tratados retóricos clásicos.

La memoria es una de las *partes artis* y es fundamental en una cultura oral, ya que no en vano el que más sabe es el que más recuerda. La Retórica creó una *memoria artificial*, o hecha según un arte, profundamente vinculada a la *dispositio* cuya función radica en estructurar el discurso y asegurar su memorización y recepción frente a la dispersión propia de la oralidad. Los tratados retóricos ilustran el hallazgo del orden frente al caos oral con esta leyenda citada por Cicerón en el *De Oratore*, 1-2 y reproducida y comentada por Frances A. Yates en su imprescindible *Arte de la Memoria* (1966):

En un banquete que daba un noble de Tesalia llamado Scopas, el poeta Simónides de Ceos cantó un poema lírico en honor de su huésped, que incluía un pasaje en elogio de Castor y Pólux [...] Poco después se le entregó a Simónides el mensaje de que dos jóvenes le estaban esperando fuera y querían verle. Se levantó

del banquete y salió al exterior pero no logró hallar a nadie. Durante su ausencia se desplomó el tejado de la sala de banquetes aplastando y dejando (sic), bajo las ruinas, muertos a Scopas y a todos los invitados. Tan destrozados quedaron los cadáveres que los parientes que llegaron a recogerlos para su entierro fueron incapaces de identificarlos. Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados a la mesa y fue, por ello, capaz de indicar a los parientes cuáles eran sus muertos.

En términos retóricos, Simónides halló una técnica que permitía imponer al temido caos el orden dispuesto en lugares o tópicos, latinos o griegos. La imprenta permitió fijar y perfeccionar ese orden del discurso que previamente había consolidado la Retórica y fue más allá, al dejar la tarea de recordar a la lectura de los libros.

## El espejo de Stendhal: el estatismo lírico de la hiperficción y la resolución de un enigma

La hiperficción ilustra un placer antiguo, el de recrearse en la historia narrada. El medio digital permite este tipo de desarrollos mucho mejor que el libro, por la naturaleza del propio soporte. *Rayuela*, de Julio Cortázar, puede parecer un presagio o una posibilidad artesanal de lo que ha venido después. De la misma manera que no nos preguntamos cómo acaba una poesía, tampoco nos preguntamos cómo acaba o debería acabar una hiperficción necesariamente o al menos no es lo que nos preocupa cuando saltamos de un lugar a otro. El sentido puede –y debe– quedar cerrado en la hiperficción a través del marco, es decir, a través de las reglas del mapa trazado en el que nos perdemos. Más que escribir, el autor experimenta, porque la innovación no radica tanto en la historia contada como en el marco elegido para contarla.

Es el placer del cambio (Aristóteles, *Poética* 1459a) aliado a la variación y a la semejanza. Es un placer rítmico, del principio al final, pero recreándose a cada paso en la narración. Es un placer armónico cercano al producido por la metáfora, “pues metaforizar bien es ver bien lo semejante” (Aristóteles, *Poética* 1459a) desde la guía de la disposición textual a través del enlace. Es la oralidad antigua recreada en la seguridad de lo que es semejante frente a la invención de la tragedia que cierra y tensa la fábula ante los ojos y los oídos de los espectadores, de manera muy parecida a lo que esperamos de un libro.

La narración guiada desde el hipertexto revive en gran medida las características de la epopeya y de la narración oral en general. Los oyentes sabían muy bien que Ulises terminaba su viaje en Ítaca; en términos aristotélicos, sabían el principio y el final de la fábula, pero se complacían igualmente reviviendo los episodios intermedios o creándolos, como imagina Robert Graves para *La hija de Homero*. La contraposición, ya tradicional en la teoría sobre el hipertexto, entre el orden temporal de la narración clásica frente al orden espacial del hipertexto (Clément 87) se basa solo en la consideración de la narración impresa, pero no contempla la recepción oral, muy cercana a la recepción en el medio digital.

En nuestros días y con la herencia permanente de la literatura romántica y especialmente de vanguardia, más que la recepción vigilada anhelamos una recepción desordenada, o, mejor dicho, somos capaces de comprender una recepción alternativa y abierta en la medida en que además somos lectores y nos hemos formado en la lectura rápida favorecida por la imprenta. Es cierto que para leer un hipertexto literario se necesita una competencia tecnológica añadida, pero también se necesita una formación lectora que aprecie la divergencia de las formas de narración tradicionales y encuentre un placer más en el cambio. Y es posible que ni siquiera esta formación añadida sea necesaria cuando se vayan sucediendo nuevas generaciones de “receptores”, más que de lectores formados exclusivamente en una recepción audiovisual, acostumbrados desde la infancia al medio digital y formados en el dominio de una nueva y peculiar narración a través de los videojuegos. Quizá entonces, o ahora, podamos apreciar una verdadera transformación del lenguaje hipertextual que se aleje de esa excesiva dependencia de la literatura escrita.

Además nuestra formación en el lenguaje de las imágenes ya nos ha permitido apreciar las creaciones hipertextuales. Es muy adecuada la idea de un *lector zapping* –incluso de un *lector clicking* (Wilson et ál)– capaz de pasar rápidamente de una imagen a otra, de un texto a otro, sin perder su capacidad de crear sentido o al menos de entender el sentido que ofrece el autor. Pero también poseemos la capacidad de agotarnos, hasta el extremo de disfrutar con el aturdimiento propio del enigma, algo que hubiera horrorizado a los tratadistas retóricos, que, es más, hubieran llamado derroche de energía y, por lo tanto, cansancio a lo que ahora entendemos como desánimo lector (Pajares “Las posibilidades...”) y desánimo creador, también (Pajares “¿Convergencia...?” 150).

Desde el amplio marco de la narratividad, puede considerarse la hiperficción y analizarse desde ahí la forma peculiar de desarrollar la narración, sabiendo que el soporte material permite desarrollos distintos a los tradicionales, de la misma manera que la narración cinematográfica, televisiva o radiofónica, por ejemplo. La estrecha dependencia con la literatura y en especial con el texto literario impreso provoca el desvío de perspectivas de reflexión mucho más interesantes que ahonden en la naturaleza del canal y sobre todo en las posibilidades de la comunicación audiovisual. No debemos olvidar que la imprenta fijó no solo una forma de lectura, también fijó una forma de pensamiento profundamente estructurado y dependiente de la “tecnología” retórica, del orden del discurso. Esperar de la lectura del hipertexto lo mismo que de la lectura de un texto nos aboca a una situación semejante a la padecida por los “nuevos lectores” o aquellos que han aprendido tardíamente a leer y a escribir (Fernández “Los nuevos...”).

El medio digital ha favorecido al hipertexto, que ya existía previamente, y esta nueva disposición textual condiciona tecnológicamente la creación, como no podía ser de otra forma, como de manera paralela fue favorecida por la imprenta o lo ha sido en el siglo XX por las tecnologías audiovisuales. Creemos que una de las formas principales que adopta la narración digital es, en este momento, la materialización de la asociación contenida en

la metáfora a través de desarrollos hipertextuales de naturaleza metonímica muy próximos a la recreación y a la repetición que se observa en la transmisión tradicional oral. Relacionar textos hasta el infinito como permite la nueva tecnología no implica necesariamente establecer un hilo argumental entre ellos; la asociación fijada de antemano permite transformar los antiguos “ecos acústicos” queridos por Havelock en “ecos digitales” en los que prevalece en todo caso la idea repetitiva no tanto del texto como del eco, del enlace.

Esta comparación no busca antecedentes históricos, sino que procura subrayar la recepción audiovisual del hipertexto o del hipermedia, una forma para nosotros más adecuada de denominación, por cuanto refleja mejor la convergencia de lenguajes y, por otro lado, permite atender a la recepción no exclusivamente lectora, en el sentido tradicional. Un buen indicio de esa dependencia excesiva de la literatura como sistema último de justificación es la resistencia a utilizar el término “hipermedia” y preferir la referencia segura y predominante de “texto”. Si bien es cierto que puede ya distinguirse entre hipertextos e hipermedias, con una fusión más acusada de lenguajes distintos, prevalece invariablemente la denominación “hipertexto” en la bibliografía.

El despliegue favorecido por el medio digital configura una narración aparentemente estática, más que un impulso narrativo o dramático. Lo que guía a la narración hipertextual es el estatismo propio de la Lírica. La libertad receptora –tan querida para la crítica hipertextual bajo la imagen del lector explorador (Clément 80)– no está en continuar una historia sino en discurrir por la historia, de forma muy parecida a como discurrieron los receptores de la *Odisea*, por ejemplo, pero con la interesante novedad de que podemos decidir que no hay nada que descubrir o que en la propia pérdida radica el placer.

La oralidad apocalíptica temida por Bradbury está demasiado relacionada con la pérdida del libro como objeto; sin embargo, lo que en definitiva demuestra la creación digital es la madurez de la literatura, a tal punto que es posible experimentar y jugar con sus principales fundamentos e incluso prescindir de ellos (Fernández “Retórica...”). Esto solo es posible gracias a la existencia de la propia literatura, a una riquísima historia que incluye la experimentación propia de las vanguardias, por ejemplo, y en última instancia, todo esto es posible gracias a la seguridad de su conservación material en los libros o en soportes digitales. Es cierto que esa recepción errante no halla fácilmente el sentido, deseado o no por el autor, y que el receptor se encuentra una y otra vez ante el límite de su propia lectura, como si se viera reflejado en un espejo. Es más, nunca antes como ahora se puede visualizar la idea de Stendhal, aquella de que la novela es un espejo que el autor pasea a lo largo de un camino. La diferencia estriba en que nosotros, los receptores –y no el autor–, somos el espejo y puede que no estemos especialmente interesados en resolver este enigma.

## Obras citadas

- Albaladejo, Tomás. "Retórica, tecnologías, receptores". *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I(1):9-18. 2001.
- \_\_\_\_\_. "Elías Canetti: Vivir en la lengua". 2005. Online.
- Andrews, Jim. *Enigma n.* 1995-2004. Online.
- Anis, Jacques. "L'ipertesto come ipermetàfora". 2001. Online.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. gr., lat., cast. V. García Yebra. Madrid: Gredos; 1974.
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. 4ª ed. Ed. y trad. A. Tovar. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales; 1990 (1953).
- Ayers, David. "Materialism and the Book". *Poetics Today*, 24(4):759-80. 2002.
- Calí, Dennis. "The Logic of the Link: the associative Paradigm in Communication criticism". *Critical Studies in Media Communication*, 17(4):397-408. 2000.
- Clément, Jean. "El hipertexto de ficción: ¿Nacimiento de un nuevo género?". Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica. Comps. M. T. Vilarinho Picos y A. Abuín González. Trad. A. Abuín González. Madrid: Arco; 2006 (1995). 77-119.
- Colli, Giorgio. *La nascita della filosofia*. Milán: Adelphi; 1975.
- Fernández Rodríguez, María Amelia. "Los nuevos lectores". 2002. Online.
- \_\_\_\_\_. "Retórica frente a Oratoria. Una lectura renovada del *Diálogo de los Oradores* de Tácito". *Política y oratoria: El lenguaje de los políticos*. Ed. J. A. Hernández Guerrero. Cádiz: Universidad de Cádiz; 2002. 89-97.
- \_\_\_\_\_. "La mar en medio. Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera". *Edad de Oro*, XXIII:375-88. 2004.
- \_\_\_\_\_. "La creación argumentativa del Ciberespacio. Las falacias del canal y la autoridad por el contexto. Del desván de Xanadú a la Blogosfera". 2004. Online.
- \_\_\_\_\_. "Metonimia e Hipertexto. Contribuciones desde la Retórica al análisis de la naturaleza teórica del hipertexto". *Rhetoric. Proceedings of the First Virtual Congress of the Romance Literature Department. Faculty os Arts, Lisbon University, March, 28<sup>th</sup> - April, 1<sup>st</sup>, 2005*. Coords. Ângela Correia y Carolina Sobral. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa y Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Inovação e do Ensino Superior; 2005.
- Genette, Gérard. "La retórica limitada". *Figuras III. Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Trad. C. Manzano. Madrid: Akal; 2005 (1972). 472-90.
- Gibbs, Raymond W. "When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor". *Poetics Today*, 13(4):575-606. 1992.
- Havelock, Eric A. *The muse learns to write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. Yale UP; 1986.
- Jakobson, Roman. "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos". *Fundamentos del Lenguaje*. R. Jakobson y M. Halle. Trad. Carlos Piera. Madrid: Ayuso; 1973 (1956). II. 97-143.
- Keysar, Boaz y Sam Glucksberg. "Metaphor and Communication". *Poetics Today*, 13(4):633-58. 1992.
- Kennedy, George A. *The Art of Rhetoric in the Roman World. 300 B.C.- A.D. 300*. Princeton: Princeton UP; 1972.

- \_\_\_\_\_. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: U of North Carolina P; 1980.
- Kerckhove, Derrick de. "McLuhan and the Toronto School of Communication". 1989. Online.
- Lacan, Jacques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos*. I. Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Trad. T. Segovia. *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Akal; 2005 (1957). 684-95.
- Lamarca Lapuente, María Jesús. "Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen". 2006. Online.
- Landow, George P. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Trad. P. Ducher. Barcelona: Paidós; 1995.
- Lanham, Richard. "The Electronic Word: Literary Study and the Digital Revolution". *New Literary History*, 20(2):265-90. 1989.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica literaria*. Trad. J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos; 1984 (1960).
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. 4ª ed. Trad. A. de Gávez-Cañero y Pidal. Madrid, Cátedra; 1985 (1973).
- López Eire, Antonio. "Retórica y oralidad". *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I(1):109-204. 2001.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza; 1996.
- Nunberg, Geoffrey. "The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction". *Representations*, 42(2):13-37. 1993.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*. Londres: Methuen; 1982.
- \_\_\_\_\_. "Orality, Literacy, and Medieval Textualization", *New Literary History*, 16(1):1-12. 1984.
- Pajares Tosca, Susana. "Las posibilidades de la narrativa hipertextual". 1997. Online.
- \_\_\_\_\_. "¿Convergencia Hipertexto Literatura? El caso James Joyce". *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Comps. M. T. Vilariño Picos y A. Abuín González. Trad. A. Abuín González. Madrid: Arco; 2006. 121-50.
- Riffaterre, Michel. "Intertextuality vs. Hypertextuality", *New Literary History*, 25 (4):779-88. 1994.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. "Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: El relato digital". 2004. Online.
- Ryan, M. L. "Beyond Mith and Metaphor". *Poetics Today*, 23(4):581-609. 2002.
- Vilariño Picos, María Teresa y Anxio Abuín González (comps.). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco; 2006.
- Wilson, T., A. Hamzah y U. Khattab. "The 'cultural technology of clicking' in the hypertext era". *New Media & Society*, 5(4):523-46. 2003.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Trad. I Gómez de Liaño. Madrid: Taurus; 1974 (1966).