

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO Y SUS PROCESOS DE  
LECTURA EN LA HIPERTEXTUALIDAD LATINOAMERICANA

By

Eduardo Acuna-Zumbado  
M.A., University of Kansas, 2002  
M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2000  
M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the  
Faculty of the Graduate School of the University of Kansas  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

---

Dr. Jill S. Kuhnheim, Chairperson

Committee members

---

Dr. Danny J. Anderson

---

Dr. Vicky Unruh

---

Dr. Stuart A. Day

---

Dr. Tamara Falicov

Date defended: May 22, 2008

Eduardo Acuna-Zumbado

## La narrativa borgeana, la poesía concreta y la proto-hipertextualidad

*The world has become chaos, but the book remains the image of the world: radical-chaosmos rather than root-cosmos. A strange mystification: a book all the more total for being fragmented.*

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 6

Cuando se piensa en hipertextualidad, se suele asociar a este término solamente con la tecnología, especialmente con las computadoras y el espacio virtual que éstas crean como su medio de expresión, y no, por lo general, con la literatura textual, o sea, con textos impresos en papel u otro medio estable. Con todo avance tecnológico, como lo sugiere Walter Benjamin, se ofrecen nuevas posibilidades de producción y re-producción de los trabajos de arte, incluida la literatura, y, también, con éstas se produce “the most profound change in their impact upon the public” (219). Benjamin hace referencia a nuevos mecanismos de producción artística desligados directamente de los avances tecnológicos, y a cómo éstos también afectan aspectos de su propia recepción. La computadora y el espacio virtual fluido, que es intrínscico a ella, presentan una de estas nuevas posibilidades de producción artística que “detaches the reproduced [produced] object from the domain of tradition” (Benjamin 221, agregado mío). Es en este desligamiento de lo normativo y lo convencional que la Internet como espacio virtual mediatizado por la computadora, según sostiene Glazier, conlleva consigo

mismo una nueva conciencia de las condiciones materiales de producción de los textos literarios. Estos materiales no sólo hacen posible la existencia de “múltiples formas de escritura” experimentales, sino que contribuyen a “redefinir el proceso mismo de escritura” (Glazier 1). Sin embargo, sostengo que este énfasis en las condiciones de escritura hipertextual y esta conciencia en la materialidad textual no surgen únicamente con el espacio virtual computadorizado y sus nuevas circunstancias de producción textual, sino que ya tienen sus trazos proto-hipertextuales en la narrativa borgeana en los cuentos “El libro de arena” (1975), “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y “La biblioteca de Babel” (1941), y en la poesía concreta brasileña en los poemas “Life” y “Terra” (1956) de Decio Pignatari, “Verde Erva” de Ferreira Gullar (1958), y “A Ave” (1956) y “Solida” (1956) de Wladimir Dias-Pino. Argumento en este capítulo que estas dos tendencias de producción textual implementan técnicas y estrategias estéticas que representan un intento por romper con el tiempo cronológico convencional--la linealidad tradicional asociada al texto escrito--, fracturar el lenguaje y la estructura tradicional de su representación, a la vez que ilustran una realidad distinta a través de símbolos y estructuras diferentes (e.g., el laberinto) que apelan a múltiples niveles perceptivos por parte del lector-usuario, el cual se ve ante una variedad de planos y niveles estructurales simultáneos o superimpuestos que requieren un enfoque interpretativo del artefacto literario más dinámico,<sup>1</sup> por lo menos a nivel metafórico, para tratar de discernir la

temática, la estructura y el material técnico del texto y, en varias ocasiones, la aparente negación de la estructura narrativa misma. Tanto los cuentos de Borges como los poemas concretos, como experimentaciones vanguardistas en la temática y las técnicas literarias, sientan las bases para las nuevas experiencias de lectura que surgen después con la hipertextualidad en la era de la computadora.

El principio básico diferenciador de los proto-hipertextos es que, si bien, éstos no son hipertextos per se porque no son textos electrónicos que existen flotando en un espacio virtual, los mismos presentan una pseudo-hipertextualidad, especialmente por su intento de eliminación de la linealidad como su principio dominante de estructuración textual,<sup>2</sup> diferenciándose de la narrativa normativa porque proponen un tipo de escritura alternativa en la que los cambiantes puntos de vista espaciales y en el tratamiento del tiempo, ya no cronológico, sino simultáneo visto desde diferentes periodos y ángulos, le dan movilidad a la estructura narrativa y centran mayor atención en la figura del lector-usuario como consumidor textual.<sup>3</sup> Esta movilidad, según Kessel Schwartz, es una de las características sobresalientes de la moderna ficción latinoamericana (102) y, agrego, constituye un punto de transición entre un orden textual normativo y uno hipertextual por la fluidez espacio-temporal en la lectura. Como tendencia, los proto-hipertextos proponen nuevas inauguraciones de organización y nuevas formas de lectura, o avanzan las ya existentes, por presentar una tendencia a separarse de las

técnicas de producción literaria convencional y normativa. Otra diferencia entre los proto-hipertextos, y los hipertextos, yace en la premisa que estos últimos otorgan mayor libertad y agencia a su lector-usuario permitiéndole construir no sólo metafóricamente sino estructuralmente sus propios textos. Esta capacidad trae a primer plano la experiencia de lectura, en tanto, los hipertextos requieren mayor trabajo cognitivo durante su lectura puesto que el lector-usuario virtual debe de continuamente establecer una coherencia y un contexto del texto que lee ya sea por la transmutación constante de éste o por tener que cambiar de posición espacio-temporal para ajustarse a estas transmutaciones textuales con el propósito de obtener un entendimiento conexo del mismo con el fin de seguir su proceso de lectura. De hecho, su interpretación textual se orienta dependiendo de esta capacidad de saber dónde está ubicado en relación con el texto mismo. Aunque es argüible que esta capacidad es parte de la cualidad intrínseca temporal de la actividad tradicional de lectura, lo que varía es que este proceso de orientación se complica en textos como los hipertextos, donde el lector-usuario recibe mayor libertad, no solamente a nivel metafórico sino estructural, en la construcción de su(s) propia(s) ruta(s) de lectura e interpretación, y no tiene que depender de un autor original para determinar la(s) secuencia(s) narrativa(s) o para emplear las pistas convencionales que señalan las relaciones entre los diferentes elementos textuales, o sea, como lo advierte Espen Aarseth, "The effort and energy demanded by the cybertext of its

reader raise the stakes of interpretation to those of intervention” (4). Este lector-usuario decodifica el texto literario, a la vez que se le permite intervenir en él.

En los proto-hipertextos borgeanos y concretos, arguyo, para precisar lo dicho anteriormente, que se da una pseudo-libertad de intervención debido a que el autor original del texto narrativo, todavía mantiene su control textual sobre el objeto estético. Sin embargo, por las estrategias textuales (i.e., el uso del laberinto como artificio retórico en los cuentos y la dislocación sintáctica en la poesía) que se ponen de manifiesto en los textos mismos,<sup>4</sup> se obliga al lector-usuario a localizar activamente la información que necesita para lograr una interpretación coherente del texto, teniendo que relacionarla a otros elementos textuales dentro de una red de posibilidades que parece infinita o pseudo-infinita, por lo general, sin la ayuda de pistas estructurales convencionales, como la secuencia cronología tradicional, por ejemplo. De hecho, las mismas estrategias estéticas que se emplean en el texto narrativo borgeano y en el texto poético concreto sirven como un intento por liberar al texto de su materialidad normativa,<sup>5</sup> o sea de sus tendencias tradicionales de manifestación como producto y práctica cultural, a la vez que también funcionan como estrategias de recuadro que condicionan la libertad del lector-usuario y su acto de lectura.

En este respecto, por sus innovaciones y técnicas narrativas, se puede leer parte de la producción narrativa de Jorge Luis Borges (1899-

1986) dentro de la literatura moderna latinoamericana como un intento por establecer antecedentes proto-hipertextuales. La afirmación anterior no pretende sostener que fue la intención de Borges escribir proto-hipertextos, sino que, por sus artificios literarios, varios de sus textos contienen elementos que vendrán posteriormente a ser considerados características intrínsecas de los hipertextos. “El libro de arena”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La biblioteca de Babel”, presentan estructuras narrativas circulares, laberínticas e infinitas que se constituyen en aparatos de recuadro (“framing devices”), que como sostienen Gale MacLachlan e Ian Reid, imponen “constraints on the way we [readers] interpret texts” (2).<sup>6</sup> Aunque el lector-usuario del texto participa activamente en el desenvolvimiento e interpretación de la narrativa textual a nivel metafórico, padece de una pseudo-libertad textual debido a que no influencia la(s) dirección(es) que dicha narrativa puede tener (i.e., no puede escoger rutas físicas de navegación porque éstas ya han sido establecidas por el autor de la obra). Por lo consiguiente, propongo que el lector-usuario proto-hipertextual no compite por control narrativo con el autor original del texto, como sucede en los hipertextos posteriores, sino por control semántico, ya que sólo se le otorga mayor poder en el acto interpretativo a un nivel metafórico a través de las estrategias narrativas laberínticas y circulares, y es esta competencia semántica la que permite leer estos cuentos como proto-hipertextuales.

Parte de la importancia de estos cuentos borgeanos es ver no sólo los trazos proto-hipertextuales, sino cómo en el relato de los mismos se propone, con ayuda de estos aparatos de recuadro, un espacio en el cual los textos no existen de manera aislada, sino como parte de una red de conexiones textuales que se articula en su estructura narrativa circular, laberíntica e infinita que desorienta, pero enfatiza la experiencia de su lectura. Es dentro de esta red de conexiones que se pueden incorporar las ideas de Gerhard Richter, quien, al referirse a la teoría posmoderna, sugiere que dentro de ésta, a diferencia de otras propuestas, a través de la teorización del espacio textual, se enfatiza “the subject’s need to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world” (91). Richter hace alusión al concepto de *cognitive mapping*, un acto de cartografía cognitiva, que sirve en este capítulo para ejemplificar a través de los cuentos borgeanos, cómo se puede dotar al lector-usuario de un sentido de espacialidad y posición cognitiva en una referencialidad externa y, cómo en este proceso, el lector-usuario se convierte en una figura más integral en el intercambio semántico con el texto. Lo anterior, partiendo de la premisa de que los actos de interpretación textual no sólo dependen de sus rasgos lingüísticos o de las estrategias narrativas empleadas en su estructuración, sino que también, esta acción interpretativa toma forma, entre otras cosas, en la ideología del intérprete como parte de su “bagaje extratextual” (MacLachlan y Reid 8).<sup>7</sup> En otras palabras, las



textualidades borgeanas pueden ser constructivamente leídas como un intento del lector-usuario posmoderno de “auto-posicionarse” espacial y mentalmente, en el sentido descrito por Frederic Jameson en “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism” (90), lo que otorga mayor énfasis al proceso de su lectura.<sup>8</sup> Esto, en tanto, siguiendo lo que sostienen MacLachlan y Reid, “There is always a dynamic interaction (potentially a struggle to shape meaning) between text and interpreter, text and context” (9). Además, sería el lector-usuario el que buscaría cartografiarse a sí mismo cognitivamente dentro de las posibilidades estructurales de significación que se establecen en estos cuentos a través de la “red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” de su ficción (Borges *Ficciones* 116), por ejemplo. El proceso interpretativo se convierte en un acto cartográfico que es dependiente de la matriz espacio-temporal de lectura que no sólo está establecida por la narrativa misma (la temporalidad), sino también por el laberinto (la espacialidad), y que posibilita la creación de nuevos mapas de navegación y/o la potencial activación de mapas ya existentes (Iser *Act* 9), lo que viabiliza una mayor participación del lector-usuario del texto, pero no, reitero, una lucha con el autor por el control narrativo del mismo debido a que este texto no existe en un medio virtual fluido.

En estos cuentos proto-hipertextuales, la experiencia de lectura está determinada por el juego que se presenta en su escritura alternativa entre

estructura (la situación ficticia) y narrativa (el texto narrativo) facilitada por aparatos de recuadro como el laberinto mismo.<sup>9</sup> Por ejemplo, el lector-usuario experimenta a través de los narradores bibliófilos en los tres cuentos el dilema de escoger entre un orden textual normativo estático y fijo, y el nuevo libro que se transforma en el mismo instante en que es leído (en “El libro de arena”), que requiere de un lector-usuario competente capaz de comprender sus senderos bifurcados y establecer las posibles relaciones entre éstos (en “El jardín de senderos que se bifurcan”), y que incita a encontrar todas las rutas posibles de su significación (en “La biblioteca de Babel”). En los tres textos, la experiencia de lectura no se resuelve en la construcción de una narrativa per se, sino en el intento del narrador y, a través suyo, del lector-usuario ficticio y real, de entender un nuevo tipo de textualidad que es multilineal y que lo obliga a intentar lograr, a veces, una comunicación directa con el personaje protagonista, hasta llegar a convertirse en éste o hasta dirigir, en algunas ocasiones, a este personaje por la narrativa para poder lograr una interpretación coherente de la narrativa. Con este proceso, el texto deja de identificarse con su autor original recomponiéndose en una multiplicidad de voces, ofreciendo posibilidades múltiples de interpretación de tal manera que la idea tradicional del autor como único regulador de la creación de significados queda cuestionada a nivel metafórico debido a la mayor participación activa del lector-usuario como consumidor textual.

La mayoría de los estudios sobre los cuentos de Borges, especialmente de sus principales colecciones, se ha centrado alrededor de tratar de elucidar e interpretar su significado (Shaw 1). En este proceso, algunos, como el mismo Shaw, sostienen que una de las características fundamentales de la ficción borgeana es las estrategias narrativas que son utilizadas para propiciar una variedad de significados que desestabilizan la habilidad del lector-usuario para entenderse a sí mismo y a su contorno (2). Este crítico, indirectamente, establece cómo la narrativa borgeana otorga, debido a las estrategias estructuradoras de la ficción, mayor preponderancia al papel del lector-usuario en el proceso de su decodificación. Con respecto a la trayectoria de estas innovaciones estéticas en Borges, pero estableciendo más una cronología en su desarrollo, Naomi Lindstrom argumenta que durante la primera mitad de los años treinta, estos experimentos narrativos llevaron a este escritor a lo que posteriormente sería su cuento, ya que es en 1939 cuando Borges comienza su carrera como cuentista cuyas innovaciones se plasman en los cuentos de las celebradas colecciones *Ficciones* (1944, ampliada en 1956) y *El Aleph* (1949, ampliada en 1952), consideradas dos de las más importantes contribuciones a la literatura latinoamericana en este género en el siglo XX (xi-xii). En contraposición a los avances de estos primeros ensayos estéticos, la misma crítica asevera que con *El libro de arena* (1975), se da una nueva dirección en la narrativa borgeana, puesto que se presentan diferentes estrategias que

dejan de lado la estética barroca de las previas colecciones para enfocarse en una textualidad más simple, donde Borges se preocupa más por la trama, diluyendo la ambigüedad narrativa más pronunciada en los cuentos anteriores (xii-xiii). Con estas afirmaciones, Lindstrom no sólo concuerda con Shaw sobre el efecto de las estrategias borgeanas en la complejidad narrativa de su cuento, sino que también enfatiza la multiplicidad semántica que éstas conllevan en el proceso interpretativo de su lector-usuario. Por su parte, en *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo hace alusión a esta misma ambigüedad interpretativa y resume lo que considera es la literatura borgeana de la siguiente manera:

Si la literatura de Borges tiene una cualidad indudable y particular, quizás deba buscársela en el conflicto que perturba la severa articulación de sus argumentos y la superficie perfecta de su escritura. Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas), Borges es el escritor de "las orillas", un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes; alguien que confía, a la potencia del procedimiento y la voluntad de forma, las dudas nunca clausuradas sobre la dimensión filosófica y moral de nuestras vidas; alguien que, paradójicamente, construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la rescritura [sic] de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura

desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real. (1)

Aunque Sarlo enfatiza más la representación de Borges como escritor desde el margen, no deja de lado el hecho de que uno de los elementos esenciales de su narrativa es el primer plano que tiene el lector-usuario en el proceso de interpretación del texto en el acto de su lectura. Esta participación activa del lector-usuario viene también a ser uno de los aspectos principales de la proto-hipertextualidad que es explorado y ampliado con mayor énfasis en el hipertexto posterior. La conexión entre el texto borgeano y el espacio virtual es aludida más directamente por Davin O'Dwyer, quien propone que las historias de Borges son interesantes por ser metáforas para el ciberespacio y la Internet ya que muchas de ellas se centran en cuestiones relacionadas a las discrepancias entre el mundo real y los mundos irreales con interrogantes filosóficas sobre percepción y paradoja, sobre la percepción de lo infinito o lo que parece como tal (7). Si bien O'Dwyer se limita a establecer solamente la separación entre el espacio ficticio y el real y no se ocupa de explicar cuáles son los procedimientos que facilitan esta separación, por lo menos, su afirmación advierte esta característica proto-hipertextual del texto borgeano. Con respecto a los conceptos del infinito y de lo finito en Borges, muchos críticos, como el mismo Shaw, Floyd Merrell, Ana María Barrenechea y Bernaldo Bolzano, entre otros, se han enfocado exhaustivamente en las ambigüedades de esta paradoja. Estos críticos enfatizan no sólo las

posibilidades combinatorias de lo real y lo irreal en la narrativa borgeana, sino también el interés de Borges por el universo como “finite but unbounded” en la contradictoria fusión de lo infinito con lo finito y sus implicaciones para el lector-usuario (Merrell 62, 107).

Las características proto-hipertextuales aludidas hasta ahora se pueden ver claramente ilustradas en los tres cuentos borgeanos. Por ejemplo, “La biblioteca de Babel” suele ser invocada como una de estas metáforas para la Internet a las que hace referencia O’Dwyer.<sup>10</sup> En este cuento, la figura de la biblioteca se presenta no sólo como un laberinto de conocimiento, sino como una inmensa estructura compuesta de un número aparentemente infinito de galerías hexagonales idénticas que representan un universo de temporalidades paralelas cuya interconexión espacial se da a través de una escalera. Esta escalera es el artefacto que recuadra a las galerías proporcionando una ruta física y metafórica para su navegación como universo múltiple. Merrell enfatiza este carácter infinito de la biblioteca sosteniendo que si en ella hay “an indefinite number of hexagonal rooms, perhaps an infinity of them, then the universe (i.e., the Library) will consist of a sphere of an infinity of hexagonal faces” (110). En este sentido, la biblioteca como estructura espacio-temporal laberíntica compuesta de muchas posibilidades de significación permite al lector-usuario escoger, explorar, descubrir y “secuencializar” rutas “secretas” de percepción e interpretación en el texto. De hecho, en este infinito laberinto de

conocimiento, el lector-usuario se convierte en su eterno viajero para quien, “there is more than a little confusion regarding whether this overwhelming Babel (babble?) is finite or infinite” (Merrell 128). La diversidad de significados que ofrece la biblioteca a su lector-usuario, se ve reforzada por la presencia del espejo en cada pasillo. El espejo sirve como duplicador de apariencias y ayuda a crear esta idea del laberinto como una multiplicidad de conocimiento. Según Merrell, este artefacto no sólo duplica apariencias, sino que “project[s] beyond the Library’s anatomical structure” enfatizando su continuidad espacio-temporal (125).

El laberinto sirve en este cuento no sólo como el recuadro inmaterial que le da forma a la realidad ficticia y que le indica al lector-usuario cómo organizar su acto de percepción, sino que, a la misma vez, puede interpretarse como un intento de liberación de ese recuadro por su propia inmaterialidad. O sea, que la idea del laberinto otorga un recuadro al espacio ficticio del cuento, pero a su vez, por sus bordes fluidos, representa un esfuerzo por liberar a la biblioteca de la escalera como única ruta de navegación y darle al lector-usuario mayor libertad en la selección de sus estrategias de lectura, ofreciendo metafóricamente una multilinealidad temporal de rutas. Sin embargo, es necesario establecer que esta multilinealidad es sólo metafórica porque el consumidor del texto no puede mover físicamente dichas rutas de navegación que han sido ya establecidas por el autor del texto por medio del artificio estético del laberinto. Este

artificio si bien promueve multiplicidad interpretativa por su estructura caótica, también establece un orden definido y, como tal, no hay competencia entre lector-usuario y el autor del texto por control narrativo. Aunque sólo se trata de una competencia entre lector-usuario y autor por control semántico debido a la posibilidad metafórica de múltiples interpretaciones que se derivan de las posibles diferentes maneras de lectura y secuencias en las que el lector-usuario puede navegar mentalmente las galerías hexagonales, esta capacidad como procedimiento representa una característica proto-hipertextual. Esta competencia es proto-hipertextual porque en el hipertexto posterior si se dará una contención entre el lector-usuario del texto y el autor original del mismo no sólo por control semántico, sino por control narrativo porque lector-usuario sí tiene la libertad y el poder de mover físicamente las rutas de navegación textual en el espacio intangible virtual al establecer las conexiones entre las lexias del hipertexto según sus preferencias.

Cada una de las galerías en la biblioteca se compone del mismo número de estantes y libros, cada uno de los cuales consiste en 410 páginas de 40 líneas y 80 letras en cada línea. La multiplicidad de libros y símbolos produce una pluralidad de significados expresados por las combinaciones ortográficas. Con esta pluralidad se vuelve a reproducir el principio del laberinto metafórico ofreciendo al lector-usuario no solamente diversidad de significados, sino también, obligándolo a construir su itinerario de navegación, basado en la rutas ya establecidas, en un espacio



metafóricamente múltiple. A este respecto, Shaw argumenta que esta biblioteca como laberinto es:

a spatial metaphor illustrating the infinite recurrence of the same, unchanging pattern. It encourages a search for meaning because of its regularity and repetitiveness. But at the same time it frustrates it, because at the macrocosmic level it has no center from which it can be perceived radiating outwards indefinitely, and because at the microcosmic level of individual human experiences no comprehensible pattern can be recognized at all. There is a certain tension in the story between the Librarian's aspiration to reach the 'total book' and his awareness that there is really no possibility of fulfilling it. (91)

Según esta aseveración de Shaw, la paradoja de la biblioteca de Babel no sólo está en su infinitud, sino en que como tal, el narrador, el Bibliotecario, se ve ante la tarea, también, paradójica de buscar y descubrir un cierto orden en la aparente repetición simbólica que obviamente está más allá de su comprensión. Esta búsqueda de conocimiento, a través de las diferentes combinaciones ortográficas, es equivalente al proceso de lectura hipertextual que igualmente presenta una narrativa en constante movimiento de enlace a enlace o, en el caso de este cuento, de mutación simbólica a mutación simbólica, en un proceso de lectura que parece absurdo puesto que se trata de una actividad mental interpretativa con tantas posibilidades que no solamente es difícil de imaginar sino de representar también. El lector-

usuario, por medio del narrador, ve la falta de linealidad derivada del desorden lingüístico en el recorrido narrativo al presentarse una temporalidad narrativa que se ve dislocada teóricamente de modo parcial por el aparente caos y por su repetición. Esta dislocación es solamente parcial porque la recurrencia del desorden, inevitablemente, crea un orden. Este intento por deconstruir una secuencia cronológica narrativa ofreciendo, o tratando de ofrecer, diversas rutas de navegación epistemológica—se trata de una búsqueda metonímica con muchas posibilidades de significado, puesto que se intenta encontrar un común denominador para todos los otros libros— presenta uno de los rasgos estructurales que será retomado por el hipertexto en el ciberespacio. Esta técnica es lo que Landow denomina la multisequencialidad o multilinealidad hipertextual (*Hypertext 2*), una de las estrategias esenciales para configurar la narrativa hipertextual en el espacio virtual y brindarle su carácter múltiple. La estructura laberíntica de la biblioteca enfatiza este rasgo multilineal por representar una metáfora para la inestabilidad espacial de un patrón que se repite y que, siguiendo el enfoque de Shaw, es un texto que no tiene centro definido (91). Al no haber un centro definido en el espacio ficticio de este cuento, el acto de interpretación del lector-usuario (tanto real como ficticio) requiere mayor carga cognitiva porque hay, volviendo a lo que aludían MacLachlan y Reid, una interacción más dinámica entre el texto y el intérprete. Esto, en tanto, hay potencialmente mayor tensión para hallar la coherencia del texto si el lector-usuario no sabe

dónde posicionarse espacio-temporalmente con respecto al texto que lee; si hay metafóricamente innumerables posibilidades de organizar el material narrativo, ¿cómo sabe el lector-usuario dónde o cómo empezar?

Si en un hipertexto tenemos lexias como los constituyentes del texto, siguiendo la lógica barthiana, en esta biblioteca los hexágonos como dispositivos de recuadro cumplen esa función, dentro de cualquiera de los cuales se encuentran los libros o enlaces que llevarían, en última instancia, al propuesto desenlace narrativo: el descubrimiento del libro de libros. En este proceso de navegación libresca, el narrador-bibliotecario se convierte en el navegador eterno dentro de un texto metafóricamente fluido que es la biblioteca cuyas galerías hexagonales, y sus posibles combinaciones, producen una estructura espacio-temporal que es difícil de imaginar y representar para este viajero ya que conceptualizan “la infinitud” de este universo de conocimiento. En este sentido, utilizando el enfoque de O’Dwyer, es posible denominar a este narrador como el “ideal insomniac”, cuyo rasgo principal es el de ser un “flawless interpreter of information” (8). Esta insomnia le otorga al lector-usuario un papel más activo dentro del proceso de decodificación textual, en este caso, las combinaciones de símbolos ortográficos, elevándolo, hasta cierto grado por su papel de decodificador, a la función que en la narrativa tradicional occidental tiene el autor de un texto. Este lector-usuario/autor debe de estar en constante navegación para poder dar forma al texto isomorfo representado por el

universo de la biblioteca. En este sentido, éste tiene que crear su propio texto partiendo de lexias que encuentra—los símbolos ortográficos—en el proceso de su lectura, el cual, a la vez, es más exigente cognitivamente, como ya se ha mencionado, porque no sólo es la biblioteca un espacio de multiplicidad, sino que también lo son, en principio, las rutas de navegación que ella articula. Al crear sus diferentes interpretaciones, este lector-usuario metafóricamente crea sus propios textos o interpretaciones, aunque éstos no son totalizadores ya que nunca se llega a encontrar el libro de libros. Ésta es precisamente una característica proto-hipertextual ya que a este lector-usuario se le otorga una pseudo-libertad interpretativa por medio del caos perceptivo que ofrece el laberinto. Al crear estos textos a través de las diferentes maneras en que puede leer y organizar los hexágonos, el lector-usuario reconfigura la noción convencional de autoría porque llega a controlar la narrativa, sólo parcialmente, por su proceso de decodificación convirtiéndose en “proto-autor” de una narrativa construida en el espacio ficticio por la selección de las rutas de navegación y significación tomadas. Además, al no haber un final narrativo predeterminado metafóricamente, puesto que cualquiera de los hexágonos puede contenerlo, lo importante es el proceso de lectura con múltiples posibilidades interpretativas.

Esta idea de multiplicidad tanto interpretativa como de posibilidades de rutas de lectura cobra mayor relevancia en “El libro de arena”. En este cuento, el narrador en primera persona es visitado por un vendedor de

biblias, quien le suministra un libro sagrado que éste había adquirido en “los confines de Bikanir” (*El libro de arena* 96). Se trata éste de un libro cuyas páginas no sólo están enumeradas al azar, sino que también son infinitas así como es, por consecuencia, infinito el espacio y el tiempo representado en la narrativa. Aquí, al igual que apuntó O’Dwyer para “La biblioteca de Babel”, se encuentra un lector-usuario insomne que finalmente agobiado por este Libro de Arena en constante fluir, decide deshacerse de él dejándolo en uno de los húmedos anaqueles del sótano de la Biblioteca Nacional. Este acto de liberación del lector-usuario del libro, no en un basurero pero en una biblioteca con cientos de libros en la que el libro en constante transmutación se convierte en uno más, enfatiza en este cuento no sólo la idea del laberinto cuasi-infinito, sino también, si se considera al Libro de Arena como un signo más dentro del conjunto de signos, la idea de una variedad de significados o interpretaciones. El laberinto como posibilidad de muchos significados y múltiples alternativas de lectura para su lector-usuario, se vuelve a usar como estrategia narrativa para recuadrar el espacio-temporal ficticio. Al igual que en el cuento anterior, este recuadro es inmaterial por representar la idea de que las varias combinaciones de las transmutaciones de las páginas del libro es tan grande que lo hace ser infinito, pero a su vez es también material configurado en los bordes del libro de arena mismo que lo conforman como un texto tradicional, donde el recuadro de la narración es técnicamente su principio y fin, de cubierta a cubierta, de la primera página a la última,

cualquiera que éstas sean. Sin embargo, el mismo predominio de la multiplicidad de posibles rutas de navegación para el lector-usuario como estrategia retórica propicia su carácter proto-hipertextual porque desestabiliza la segunda posibilidad semántica de recuadro puesto que las páginas de este Libro de Arena son infinitas con lo que, por contradicción lógica, se elimina automáticamente la convención del final físico del libro y, además, las páginas mismas cambian de numeración cada vez que éste se abre con lo que disuelve la posibilidad de un principio físico constante o estático. La estrategia de recuadro utilizada para estructurar el espacio ficticio vuelve, al igual que en el cuento anterior, a afectar el proceso de interpretación del lector-usuario. El problema para el lector-usuario de este libro vuelve a ser el mismo que en “La biblioteca de Babel”, ¿cómo darle coherencia semántica a un texto que está en constante transmutación y en el cual él, como su usuario, no tiene la completa libertad de influenciar las rutas de navegación o competir por control narrativo puesto que el texto aparece y desaparece al azar?

Este cuento se centra en la idea del libro con tantas posibilidades interpretativas que para su lector-usuario resultan imposibles de imaginar o representar mentalmente creando la paradoja de la fusión de lo infinito en lo finito. Esta aparente fusión, como argumenta Glazier, por un lado desestabiliza la idea tradicional del texto como escritura estática debido a que las páginas del libro aparecen y desaparecen al azar y, por otro lado,

trae a relucir varias de las condiciones de la escritura en el espacio virtual: a) se trata de un texto que no existe físicamente, sino que es “displayed” y b) éste responde al “input” de su lector-usuario (20). Para Glazier, los rasgos proto-hipertextuales de este cuento son evidentes por cuanto se trata de una “textual experience that is more dynamic, random in nature, more like a programmed text—one that is less about telling a story and more like to plunge into pure textual possibility” (23). Aquí, Glazier trata de enfatizar más la idea de que en este cuento, el narrador se enfrenta a la imposibilidad de una única narrativa lo que hace la experiencia de su lectura más dinámica e hipertextual.

Desde el comienzo, este cuento expone rasgos proto-hipertextuales trayendo a primer plano el proceso inestable de lectura de *El libro de arena*, que no tiene ni principio ni fin, que es deleznable. El lector-usuario se encuentra ante la idea de un texto no tradicional ya que se le explica que “la línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...” (*El libro de arena* 95). Estas frases, que sirven como dispositivo de recuadro a la narrativa, condicionan el acto interpretativo desde el principio ya que inmediatamente obligan al lector-usuario a poner mayor atención al objeto encuadrado que al recuadro mismo—el libro. En este sentido, los rasgos proto-hipertextuales de este cuento son evidentes. No sólo se trata de un texto que carece de centro por su

inestabilidad infinita, sino también de uno que rompe con el concepto de secuencia cronológica debido a que metafóricamente nunca se puede leer la misma página dos veces en la misma temporalidad a causa de la arbitrariedad numérica de sus páginas. No solamente representan estos dos elementos una dislocación temporal, sino espacial también debido a que muestran una tensión dinámica entre las características del libro (su mutabilidad permanente) y sus estrategias de significación (la imposibilidad de leer el mismo texto dos veces en la misma temporalidad).

Sin embargo, el rasgo proto-hipertextual que más sobresale en este cuento borgeano es lo que apuntó Glazier sobre las condiciones específicas de textualidad. A decir, que el texto no existe físicamente en el mismo plano que su lector-usuario ficticio, sino que *aparece*, como sucede con el hipertexto en el espacio virtual y, al igual que éste, El libro de arena, es cognoscitivo de su lector-usuario porque sus hojas “brotan” sólo al contacto con éste. Es necesaria la existencia del lector-usuario para que el texto se materialice en el espacio físico de la página, y, además, al carecer éste de centro también escasea de orillas, para usar el concepto utilizado por Sarlo anteriormente. De esta manera, se trata, usando también una metáfora derridiana, de un texto “huérfano”, aparentemente “separated at birth from the assistance of the father” (*Margins of Philosophy* 316). Al producirse esta dislocación entre texto y autor (su padre o su madre), entonces el texto, ahora huérfano, pertenece metafóricamente a otro autor, su lector-usuario,



quien es el que lo “escribe” a través de su acto de lectura en la escogencia de sus posibles combinaciones, como sucede en el espacio virtual del hipertexto posterior donde el texto sólo existe si es activado por un lector-usuario. Para El libro de arena, el acto de lectura es algo esencial y no accidental al texto mismo porque éste no puede desligarse de su lectura ya que es en este acto donde su “unidad” y estructura emergen. De hecho, la conexión entre lector-usuario y texto debe de producirse en una intersección de la matriz espacio-temporal de lectura. Esto implica que el texto deja de ser un objeto cerrado, completo, para convertirse en uno que oscurece:

all of those boundaries that form the running border of what used to be called a text, of what we once thought this word could identify, i.e., the supposed end and beginning of a work, the unity of the corpus, the title, the margins, the signatures, the referential realm outside the frame, and so forth. (Derrida “Living On”, 83)

En este sentido, este texto derridiano enfatiza la intertextualidad de las diferentes lexias convirtiéndose en una red de puntos interconectados dependientes del “input” de su lector-usuario. Esta sería la característica proto-hipertextual más sobresaliente de El libro de arena. No obstante, aunque este libro aparentemente es un texto “huérfano”, que depende del acto de lectura de su consumidor para existir, esto no significa que este lector-usuario reconfigura completamente la díada autor/ lector-usuario porque, como se mencionó anteriormente, nunca llega a competir con el autor original

del texto por control narrativo. Lo anterior debido a que la aparente “autoría” que ofrece su lectura es sólo metafórica porque éste no puede construir sus propias rutas de navegación textual ya que las mismas son establecidas por el texto mismo al azar. El lector-usuario sólo puede escoger entre las varias posibilidades combinatorias que se le ofrecen al interactuar con el libro. Sin embargo, es precisamente esta aparente autoría que asume el lector-usuario y la idea de que en este cuento el texto parece imitar a la computadora por su habilidad de responder a su “input”, lo que representa características proto-hipertextuales.

En el tercer cuento borgeano, “El jardín de senderos que se bifurcan”, la historia comienza de manera desorientadora al presentar a un narrador en tercera persona que exhibe una primera narrativa que inicia con la referencia a la lectura de un texto militar, *La historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart. Luego refiere al lector-usuario a la declaración de un ex-catedrático de inglés, Yu Tsun, sobre su carrera de espionaje. La segunda narrativa inscrita dentro de la primera invoca a la literatura misma por su rasgo metatextual y su proceso de lectura a través de la historia del asesinato del doctor Stephen Albert por Yu Tsun. Albert es un sinólogo experto en la obra de Ts’ui Pên, el bisabuelo de Yu Tsun, quien había renunciado a su puesto de gobernador para escribir una novela—*El jardín de senderos que se bifurcan*--y construir un laberinto donde se perdieran todos los hombres. Albert descubre que la novela y el laberinto son el mismo objeto. Albert le dice a Yu Tsun que la

novela de su bisabuelo es de hecho el laberinto y que éste es temporal y no espacial en tanto “time in the novel does not unfold linearly, but bifurcates into multiple directions, revealing the ramifications of all possible events in their myriad totality” y en esta dinámica, “those events which occurred as well as those that did not, all of them [are] coexisting as alternative realities” (Merrell 178). De esta manera, al igual que sucede en los otros cuentos, pero de manera más directa, se recurre al mismo dispositivo de recuadro, el laberinto como estructura infinitamente compleja, y se vuelve a la idea de un libro que le permite a su lector-usuario escoger entre variadas acciones y rutas de lectura. Además, se enfatiza la noción de la multiplicidad temporal en una novela aparentemente caótica donde “todos los desenlaces ocurren” y “cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (*Ficciones* 113). El laberinto se convierte, otra vez, en el medio espacio-temporal donde el lector-usuario puede explorar, perderse y descubrir nuevos senderos de lectura e interpretación en el texto-novela, a través del cual se conceptualiza la idea de lo infinito por medio de las múltiples bifurcaciones. La tentativa materialidad del recuadro infinito se conjuga en el laberinto, pero se desestabiliza con la misma violación al aspecto diegético de la historia, que se da en los otros cuentos, al proponerse que las bifurcaciones sólo engendran otras bifurcaciones de modo infinito. Con la metáfora de la novela como laberinto temporal se ilustra la idea de que el tiempo puede ser multilineal, un rasgo esencial de la escritura hipertextual. Además, por esta misma característica,

el texto requiere de un lector-usuario también insomne que sea capaz de interpretar los significados de una narrativa caótica como la novela de Ts'ui Pên y, al hacerlo, metafóricamente modificar su papel de lector-usuario a autor añadiendo a la significación del texto como lo hace Albert: "Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores" (*Ficciones* 112). Aquí, Albert, aunque sólo sea a nivel de la imaginación, asume el papel de autor que puede no solamente añadir texto, pero también editarlo. El aspecto proto-hipertextual nuevo que este cuento añade es precisamente el configurar al lector-usuario como ente capaz de agregar contenido al texto y poder editarlo. También se enfatiza la multilinealidad temporal por medio del recuadro espacial que ofrecen las bifurcaciones, con lo que se pone mayor énfasis en el proceso de lectura del proto-hipertexto. El lector-usuario, Albert, se da cuenta de que la diversidad de alternativas temporales—la multiplicidad interpretativa-- es permisible debido a las variadas rutas de lectura posibles que ofrecen las bifurcaciones y que éstas no son necesariamente ininteligibles, sino, al contrario, convergentes y paralelas. La convergencia de estas rutas de lectura pone de manifiesto el dinamismo de la producción textual de significado conforme el lector-usuario recuadra y vuelve a recuadrar cada bifurcación como posible interpretación y, cada acción de recuadro, por su paralelismo, puede configurar un texto diferente exigiendo un acto interpretativo también

diferente; y como postulan MacLachlan y Reid, “Any particular interpretation is the outcome of a struggle (frequently unacknowledged, even unconscious) for semantic control, as different framings compete with one another” (85). Cada una de las bifurcaciones del jardín, que se pueden interpretar como lexias, presenta al lector-usuario del espacio ficticio con la libertad de seleccionar sus propias estrategias de lectura y con ello, su capacidad de crear, por lo menos, un texto propio. Al igual que sucede en los cuentos anteriores, la posibilidad de una multiplicidad interpretativa ofrecida por el laberinto como artificio narrativo representa la lucha por parte del lector-usuario por lograr una interpretación coherente del texto, por lograr “control semántico”. La idea del laberinto que ofrece al lector-usuario del texto múltiples rutas de interpretación permite crear la idea de este lector como un “proto-autor” por estar más comprometido en el desenvolvimiento interpretativo de la narrativa y, con esto, se presenta un intento por escapar de la normativa textual tradicional a nivel metafórico. Sin embargo, es importante también aclarar que si bien en estos tres cuentos, los diferentes protagonistas tienen una multiplicidad de rutas de navegación de donde escoger en diferentes momentos dados de su lectura, las mismas no son posibilidades infinitas para éstos. En estas tres narrativas hay un proceso de acumulación de múltiples opciones de lectura con las cuales se crea la idea de lo infinito, pero los personajes en cada momento sólo tienen un número limitado de opciones como seres finitos.

Al observar las estrategias estéticas o “experimentaciones estéticas”, como las denomina Lindstrom, en los tres cuentos borgeanos, es evidente que el uso conceptual del laberinto unido a la preocupación por el tiempo y/o el espacio, presentan una mayor carga cognitiva en los procesos de interpretación por parte del lector-usuario. Además, éstas representan un intento del texto por anticipar las exigencias de su lector-usuario o viceversa, lo que establece claros rasgos proto-hipertextuales que pronostican las posteriores exigencias de producción textual que se darán con el hipertexto. La identificación de estos aspectos proto-hipertextuales en la era tecnológica de la computadora y de la nueva materialidad del texto es importante no sólo porque, como afirma Shaw, el proceso de lectura no concierne solamente el entretenimiento personal y también el placer del reconocimiento de los patrones literarios, la detección de las estrategias estéticas y mecanismos que forman parte del “artefacto literario” (178-9), sino porque al anticipar en sus narrativas al hipertexto, por lo menos a nivel metafórico, Borges presenta la posibilidad de hablar de una nueva economía de producción textual que antagoniza con las convenciones de un texto narrativo tradicional. Aunque no argumento de ninguna manera que Borges se propuso crear proto-hipertextos, y aunque en última instancia sus textos son estables por estar sujetos a la superficie de la hoja de papel, sí considero que sus narrativas, por los artificios en ellas presentes, sirven de puente de transición entre las tendencias tradicionales sobre el “artefacto literario” estático, el libro, como

alude Shaw, a un texto más inestable como lo es el hipertexto. Sin embargo, así como es posible leer estos textos borgeanos como incipientes trazos hipertextuales, estos rasgos no son exclusivos de la ficción, sino que también son posibles de discernir en la poesía, especialmente en la concreta brasileña, por su re-interpretación de las convenciones y arreglos espaciales que diferencian al texto poético del cuento y de la novela, y que hacen en éste más evidentes las experimentaciones con las representaciones textuales y, con esto, se fuerza a su lector-usuario a considerar al poema no sólo como texto sino también como imagen haciendo el proceso de lectura poético convencional inefectivo y, hasta cierto grado, carente de sentido.

Los antecedentes proto-hipertextuales en la poesía son variados, especialmente en lo referente a la estructura visual del poema con respecto a la disposición en la página de los versos, las palabras e inclusive las sílabas, así como también con relación a la diversidad gráfica, de texturas y colores y, por supuesto, a la orientación física de los signos utilizados. El texto poético, por lo general, trata de la manipulación de los elementos estructurales del lenguaje proponiendo nuevas formas de combinación del código lingüístico, como se puede observar ya en las propuestas estéticas de las vanguardias históricas, lo que lo hace un medio apto para postular sus características proto-hipertextuales. Según Clemente Padín, las vanguardias intentaban establecer manipulaciones sutiles y no de códigos, proyectando movimientos tanto literarios como plásticos (“Arte latinoamericano” 2). Este crítico enfatiza

con esta afirmación que mientras el medio de representación permanecía anclado en lo lingüístico, en estas propuestas estéticas se incorpora lo plástico (i.e., la imagen, lo visual, la música) para proyectar al texto más allá de su componente verbal y romper con convenciones del género. Dentro de estas manipulaciones, basta con recordar el aporte poético de Mallarmé, quien aumenta el empleo del espacio como un elemento expresivo más en el poema y cuya obra seminal “Un Coup de Dés / jamais n’abolira le Hasard” (1914), “effectively reduced the legibility of the written word to that of a typographic pattern, text is marginalised to such an extent that the viewer is forced both literally and metaphorically to read between the lines...” (Powell 2). En esta misma línea creativa de conjugación de lo verbal y lo gráfico se encuentra también la contribución de Apollinaire,<sup>11</sup> Huidobro<sup>12</sup> y Pound,<sup>13</sup> y su aportación en el resurgimiento del ideograma como otra posibilidad de representación poética (Padín “Arte latinoamericano” 3). Apollinaire, según Doménico Chiappe, “llegó más allá que Huidobro y que griegos y latinos en cuanto a la agrupación de palabras y letras para representar figuras” debido a que éste “No sólo pretendió el impacto visual, sino la transmisión de una idea por medio de la silueta” (1). Complementando esta idea de Chiappe, Neil Powell, refiriéndose a los caligramas de Apollinaire, apunta que éstos tomaron “the form of poems whose compositions visually echoed the meaning of the words within them” y cita como ejemplo el poema “Il Pleut” (1916) (3). Retomando las ideas de Chiappe y Powell, queda claro que en



estos poetas, el texto poético conjuga lo lingüístico, lo visual y hasta lo musical proyectándose como objeto espacial para sugerir la multiplicidad de significados de la palabra escrita.

Si se observa con atención, por ejemplo, el poema visual o caligramático “Salle XIV” (1922) de Vicente Huidobro, se nota en éste un intento por hacer del espacio un elemento expresivo más del poema y, cómo al hacer esto, se intenta romper con la linealidad tradicional (fig. 1).<sup>14</sup>

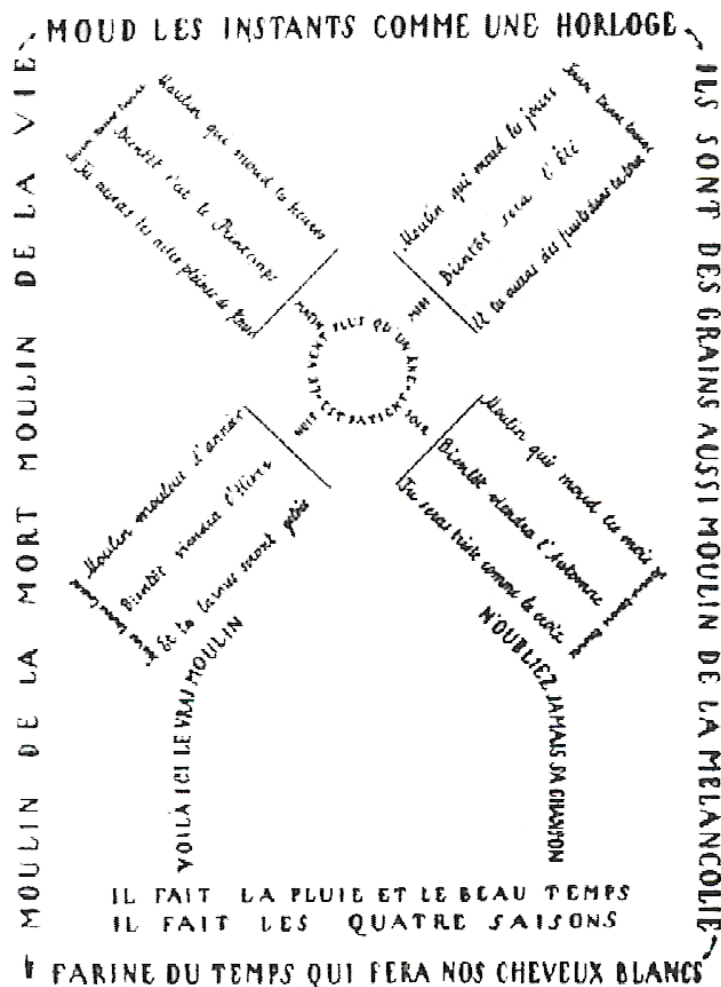


Fig. 1. “Salle XIV”.  
(Padín “Arte latinoamericano” 3)

Este poema representa visualmente un molino, el de la muerte y la vida, el de las cuatro estaciones, que expresa la circularidad del tiempo a modo de reloj. Dicho molino está delimitado por una oración a cada lado de la página que forma una especie de marco al ideograma, una estrategia de recuadro poético. Cada una de las cuatro hélices, la base del edificio mismo y dicho marco se pueden interpretar como diferentes lexias, que forman un excelente ejemplo de proto-hipertexto poético, porque su principio o fin no es posible de determinar; lo cual, como elemento visual, enlaza perfectamente con la temática del tiempo y su circularidad. El lector-usuario de este texto poético podría empezar su lectura por cualquier lexia, ya sea una de las hélices, su eje, la base del molino, el marco que lo limita, etc., ya que no hay nada en el texto mismo que determine con cuál ruta de navegación deba de iniciarse el acto interpretativo textual. De hecho, uno de los primeros dilemas para el lector de este poema es cómo posicionarse espacialmente ante el mismo para iniciar su lectura. La posible multiplicidad de comienzos de lectura rompe con las expectativas de linealidad tradicional del texto, aun del poético que no necesariamente sigue la misma trayectoria que un texto narrativo, por cuanto niega la existencia de una única secuencia pre-establecida, o sea, de un principio claro, ya que el lector-usuario puede derivar su significación del poema construyendo su propia navegación o cartografía textual sin importar por dónde se empiece tal acto. También este poema rompe con las expectativas tradicionales sobre la apariencia del texto poético, no por su

disposición espacial, que no vendría a ser una estrategia poética nueva o necesariamente innovadora, sino por su inhabilidad de presentar un principio claro desde el cual iniciar el proceso de su lectura.

Con la poesía concreta brasileña, estas diferentes experiencias de lectura y experimentaciones estéticas en y con el texto poético alcanzan un mayor carácter proto-hipertextual. De hecho, con el poema concreto, “graphic layout and phonic wordplay combined to expose the aesthetic side-effects and translucency of textual representations” (Powell 4). Powell se refiere aquí no sólo a la incorporación del elemento verbal dentro del reino de lo pictórico y no lo inverso, sino a una posible redefinición de los límites de lo lingüístico y lo visual en la poesía concreta. Padín explica que esta poesía tiene sus orígenes a partir de 1950 con Max Bill, un pintor abstracto, cuyas ideas sobre un lenguaje plástico que enfatizara las formas geométricas, el color, el espacio, entre otras cosas, comienza a difundirse en América Latina, especialmente en Brasil (“Arte latinoamericano” 3). En esta tendencia poética, la correlación entre el aspecto lingüístico y el visual tiene gran importancia puesto que ésta avanza la arquitectura de un texto poético en el cual el lenguaje está incorporado como elemento visual—el texto-imagen o, particularmente, el poema-imagen, como también lo sugiere Powell. En Latinoamérica, una de las figuras más influyente de este tipo de experimentación poética fue el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer,<sup>15</sup> quien influenciado por Mallarmé y el mismo Max Bill, produce poemas-

imágenes, como “Silencio” (1954), que ponen de manifiesto la conexión directa entre el texto-imagen y el espacio de la página. Dentro de las manifestaciones más importantes de este tipo de poesía en Latinoamérica se encuentra en Brasil el grupo Noigrandes de San Pablo, fundado en 1952.<sup>16</sup> Powell apunta, con respecto a este grupo de poetas, que ellos se distinguieron de sus contrapartes europeas por ser un grupo con una identidad cohesiva y por su cometido social y político, como se puede ver en los poemas de Haraldo de Campos “Proem” y “Poem” de “Servidão de Passagem” de 1961 y en “Hombre, Hambre, Hembra” de 1957 de Decio Pignatari. Sin embargo, la producción poética de estos poetas no se puede encasillar sólo o exclusivamente a su aspecto político-social, ya que la misma estuvo también supeditada a explorar la capacidad del lenguaje como elemento visual. Como lo sostiene Padín, quien por su parte profundiza más en los aspectos estéticos de la producción poética de este grupo, en una primera instancia, se presentó la importancia en ellos de la estructura y la forma del signo lingüístico subordinados al espacio, manteniendo su linealidad sintáctica, para luego tratar de lograr una poesía conjugando elementos plásticos y verbales, en una segunda expresión (“Arte latinoamericano” 4-5). Según Charles Perrone, en 1958 la revista de los Noigrandes, *Invençao*, publica *El Plan Piloto para la Poesía Concreta*, un manifiesto de los nuevos principios creativos que organizan la producción poética del grupo según los cuales se proponía un reconocimiento del

espacio gráfico como elemento estructural, una sintaxis espacio-visual, o sea, el ideograma, como un dispositivo que apela a la comunicación no-verbal, y en general, una poesía concreta donde hubiera una “tension of word-things in space and time” (Perrone 1). De acuerdo con Jill S.

Kuhnheim, esta poesía concreta “makes meaning visual and textual to loosen conventional reading/viewing practices and, in the process, confronts other epistemological questions: How can I interpret the world? And what is my role in it?” (49). Kuhnheim enfatiza más las diferentes experiencias de lectura que este tipo de poema-imagen exige de su lector. Con respecto a la importancia del elemento visual en esta poesía, Emmett Williams, en su antología sobre la poesía concreta, al intentar una definición operativa de este tipo de poesía, también plantea que el elemento visual “is but a single (though consequential) aspect of the new poetry [de la poesía concreta]” (v), y continúa argumentando que:

The visual element in their poetry [se refiere a los poetas concretos] tended to be structural, a consequence of the poem, a “picture” of the lines of force at work itself, and not merely textural. It was a poetry far beyond paraphrase, a poetry that often asked to be completed or activated by the reader, a poetry of direct presentation—the *word*, not *words*, or expressionistic squiggles—using the semantic, visual and phonetic elements of language as raw materials in a way seldom used by the poets of the past. (vi)

Como lo apuntan Kuhnheim y Williams, la confluencia entre lo visual y lo verbal en esta poesía produce una experiencia de lectura diferente a la de la poesía tradicional puesto que se desfavorece el énfasis tradicional poético en el orden sintagmático del lenguaje en pos de la imagen, configurando al poema concreto como un texto que no necesariamente es el resultado directo de sus propiedades lingüísticas como sucedía convencionalmente. En términos del lector-usuario, es claro que esta confluencia visual-lingüística presupone un nuevo acercamiento de lectura en este nuevo medio de producción poética más inestable, por lo que hay que determinar cuáles son las estrategias textuales que estos proto-hiperpoemas brindan al lector-usuario para propiciar estos enfoques de lectura variados. En esta poesía por lo menos tres de sus elementos son relevantes para la hipertextualidad, según se pueden desligar de las descripciones de su aspecto visual por Williams, Kuhnheim y Perrone— el poema-imagen, la participación activa del lector-usuario en el proceso de significación del texto poético y su carácter innovador multilineal. Estos tres aspectos que yacen a la base de esta poesía concreta, la proyectan como proto-hipertextual no sólo por su enfoque experimental, sino también por la manipulación de los elementos fonético-semántico-visuales del lenguaje en pos de una mayor flexibilidad en su arquitectura textual y en las mayores demandas interpretativas impuestas a su lector-usuario.

Si la experiencia de lectura en estos poemas está determinada, en parte, por las propiedades visuales del lenguaje como texto, entonces, un análisis de las técnicas gráficas y tipográficas, o instrumentos de recuadro, usadas para anclar las letras, los fragmentos de letras, las palabras y frases a la página como eventos casi puramente visuales, como elementos de diseño espacial, permitirá comprender cómo los arreglos espaciales resisten un proceso de lectura basado puramente en la interpretación sintáctica y cómo éstos permiten leer a este tipo de poesía como proto-hipertextual. Este análisis sería pertinente, por cuanto, en la poesía concreta, la percepción del lector-usuario de los elementos lingüísticos está organizada espacialmente y no necesariamente de manera temporal. Esta afirmación implica que el poema concreto resiste, hasta cierto grado, su lectura convencional. Sucede aquí con este tipo de poesía, lo mismo que aludía Glazier para las narrativas borgeanas, o sea que si este texto poético rompe con la temporalidad de lectura para enfatizar la matriz espacial de la misma, entonces se convierte en un texto que responde directamente al input de su lector-usuario como parte de un proceso de lectura dinámico: un rasgo estructural que luego se considera característico del hipertexto. Esta preponderancia del lector-usuario en el acto de lectura del texto poético la sugiere también Culler, quien, aludiendo a las ideas de Genette, sostiene que “the essence of poetry lies not in verbal artifice itself, though that serves as catalyst, but more simply and profoundly in the type of reading (*attitude de lecture*) which the poem

imposes on its readers” (*Structuralist Poetics* 162). Aunque Culler se refiere al texto poético en general y no al poema concreto y aunque restringe el proceso de interpretación sólo como resultado de los dispositivos textuales presentes en el poema, su recapitulación de las ideas genettianas tiene eco en lo que MacLachlan y Reid sostenían sobre la interacción dinámica, “potentially a struggle to shape meaning” entre el texto y su lector (9).

Si el proceso de lectura convencional está determinado por la secuencia temporal sobre un periodo de tiempo específico, el poema concreto presenta una alternativa a éste proceso porque, por lo general, no hay nada en el poema mismo que determine una secuencia temporal o que controle la duración de la percepción de sus elementos.<sup>17</sup> Esta falta de secuencia temporal se debe al primer plano en el texto concreto de los arreglos espaciales. Estos arreglos afectan la experiencia de lectura y le otorgan a este tipo de poema características proto-hipertextuales por su énfasis espacio-visual y porque contrarresta la tendencia de interpretar y responder a los elementos lingüísticos de forma convencional: la posible tendencia del lector-usuario a recorrer el texto de izquierda a derecha y de arriba abajo. Y en este sentido, el poema concreto plantea lo que propone Culler sobre la poesía como género, cuando afirma que “The poem is a structure of signifiers which absorbs and reconstitutes the signified” (*Structuralist Poetics* 163). Sin embargo, el efecto del proceso de su lectura no es tan libre o flexible como el que se da en el hipertexto posterior o como



parece sugerir este crítico, porque el lector-usuario, en última instancia, responde a las propiedades simbólicas del lenguaje y, por lo tanto, a las convenciones del discurso. Por esto, es sólo posible leer este tipo de poesía como proto-hipertextual. Sin embargo, es innegable que la poesía concreta al continuar la vertiente de experimentación lingüística y visual de poetas anteriores como Mallarmé, Apollinaire, Huidobro, Pound, entre otros, deja de lado al verso como soporte estructural del poema, volviendo la atención a la palabra y proyectando el espacio blanco de la página como su puntal estructural. Al hacer esto, el texto poético se vuelve más inestable y fluido, anticipando, hasta cierto grado, al hiperpoema posterior. Un ejemplo de esta inestabilidad poética son los poemas “Life” y “Terra” (1956) de Decio Pignatari (fig. 2 y 3).

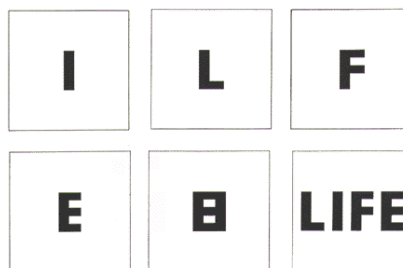


Fig. 2. “Life”.  
(Williams, n. pág.)

Como se puede observar en la ilustración, “Life” es un texto poético compuesto de ocho cuadrados dentro de los cuales hay una letra ya sea I, L, F, E, un número 8 y la palabra LIFE. Los cuadros en este texto sirven como

las estrategias de recuadro que actúan de signo diferenciador, como “a sign of boundary between marked and unmarked space” (MacLachland y Reid 13). En este sentido, este poema se puede interpretar como un ejemplo de la posición paradójica de los Noigrandes, ya que por una parte intenta romper con la linealidad del signo lingüístico al desestabilizar el orden sintáctico de la palabra “Life”, invirtiendo la primera secuencia de vocal-consonante (IL) (“marked space”), pero, por otra parte, regresando a la linealidad del signo (“unmarked space”) cuando en el último cuadrado se presenta la palabra LIFE organizada siguiendo una secuencia sintáctica convencionalmente establecida. Las mismas cajas que recuadran y encasillan los diferentes fonemas representan la subordinación de la estructura (sintaxis) y forma del signo lingüístico al espacio debido a que cada cuadro parece estar flotando en él. El número 8 simboliza la cantidad de fonemas dispersados espacialmente en las cajas, lo que enfatiza ese predominio espacial. Según Haraldo de Campos, este poema “develops the passage from the digital unit to the semantic corpus (word), and from the ideogram (analogical) to the phonetic word (digital), suggesting some unexpected links between the processes” (citado por Williams, n. pág.). Siguiendo esta interpretación de de Campos, es posible especular que el mismo uso del vocablo inglés LIFE, obedezca a este deseo de desestabilización lingüística al enfatizar las propiedades gráfico-semántico-fonéticas de una palabra que no existe en portugués o en español, lo cual, a su misma vez, afirma el predominio de la

imagen visual sobre lo lingüístico y la posibilidad que esto crea de “enlaces inesperados” para el lector-usuario poético al tratar de conectar un plano con el otro para decodificar el texto. Este movimiento del plano estructurado lingüístico al visual enfatiza la subordinación de los signos verbales al espacio como elemento estructurador. Aquí el lector-usuario del poema se enfrenta a la dificultad de cómo posicionarse espacialmente ante este texto: ¿debe de empezar por la última casilla que ubica la organización sintáctica convencional del vocablo “Life” y de ahí tratar de “secuencializar” los otros cuadros para hallar un paralelismo sintáctico con la última casilla? o ¿debe el lector-usuario seguir un nivel lógico de lectura y empezar su acto interpretativo de izquierda a derecha y de arriba abajo partiendo de la primera fila de cuadros? Las preguntas epistemológicas que planteó Kuhnheim para la poesía concreta (“How can I interpret the world?” y “What is my role in it?”) cobran aquí relevancia para el lector-usuario puesto que este texto poético ofrece una alternativa a la temporalidad tradicional de lectura poética presentando al poema mismo como una multiplicidad de elementos o lexias flotando en el espacio de la página a modo de hipertexto, cuyo(s) enlace(s) debe(n) de ser construido(s) por su lector-usuario si éste desea llegar a una interpretación coherente del poema.

Otro poema concreto que presenta no sólo este mismo tipo de manipulación espacio-lingüística, sino también mayor demanda cognitiva para su lector-usuario, es el poema “Terra” (fig. 3).

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
araterra ter  
raraterra te  
rraraterra t  
erraraterra  
terraraterra**

Fig. 3. "Terra".  
(Williams, n. pág.)

Gráficamente este texto es un rectángulo vertical, su dispositivo de recuadro, que contiene la palabra "terra" dislocada en diferentes secuencias de consonante-vocal, vocal aislada y consonante aislada. La distribución de estas tres posibles secuencias crea en el interior del rectángulo la figura invertida de la letra "y" que crea otro dispositivo de recuadro textual, predominando la imagen sobre lo lingüístico en tanto que no se trata simplemente de una "y" invertida, sino más bien de la pictografía de un arado, que correspondería temáticamente con el contenido del texto poético. Para Haraldo de Campos, este poema es un meta-poema basado en la repetición de la palabra *terra* y en un proceso generativo semántico-lingüístico de frases como *errar a terra* (errar sobre la tierra), *terra ara terra* (la tierra que ara la tierra), que como unidades sintagmáticas convergen en la matriz semántica de este texto para proponer la idea de un poema que se autorregula, según la misma metáfora de la tierra que se ara a sí misma

(Williams n. pág.). El rectángulo vertical que recuadra las dislocaciones semántico-lingüísticas dentro del arreglo espacial de este poema para conformar la imagen del arado representa lo que aludía Culler anteriormente: una re-constitución del significado a través de la re-estructuración espacial del significante favoreciendo el aspecto visual. Al igual que sucede con el poema "Life", en "Terra" el verso como estabilizador del poema desaparece y se explora el signo, la palabra, en sus dimensiones semántica, fonética y gráfica a través del aparente desorden sintáctico en la reorganización de sus componentes en el espacio en blanco de la página. Sin embargo, como también sucede en "Life", la lógica discursiva de la linealidad del signo no se pierde completamente puesto que el desorden sintáctico siempre se resuelve en la palabra "terra", al igual que en "Life" donde la inversión de la primera secuencia de vocal-consonante, se resuelve en LIFE al final en el último cuadro. Una diferencia, sin embargo, que distingue a estos dos textos poéticos es el uso del medio lingüístico. Mientras que en el primero, "Life", se utiliza el inglés para dar predominio a lo visual ya que se trata de un vocablo ni portugués ni español, en el segundo se recurre al uso del portugués. Es posible que el uso del vocablo portugués *terra* como metáfora de la tierra que se ara a sí misma, tenga, si volvemos a la idea de Powell sobre el carácter político de Noigrandes, un subtexto social o implicación ideológica ya que uno de los sinónimos de *terra* es *pátria*, en portugués, ligando a este término directamente al discurso de nación y al aspecto

económico por medio del arado. Esta posible dimensión social añade complejidad a la experiencia de lectura hipertextual sugiriendo la necesidad de lectores sofisticados que sean capaces de contemplar la posible multiplicidad de significaciones que esta alusión social pudiese tener. Esta multiplicidad de posibles significaciones le otorga otro rasgo proto-hipertextual a esta poesía por cuanto permite contraponer la ambigüedad múltiple de *terra* o patria con otras conceptualizaciones potenciales asociadas al concepto de nación.

Para el lector-usuario, la arquitectura del poema demanda mayor carga cognitiva en el proceso de lectura porque el poema-imagen como objeto espacial sugiere cierta paronomasia visual o multiplicidad de significados. Obviamente, la organización del texto poético en diferentes patrones visuales no sólo subvierte convenciones asociadas a la expresión poética tradicional, sino que fuerza al lector-usuario a considerar al texto como imagen que promueve múltiples significados. Este aspecto semántica-gráfico-visual es el que permite leer este poema como proto-hipertextual ya que ofrece diferentes vías de navegación, que al igual que el laberinto borgeano, permite al lector-usuario en un nivel metafórico la posibilidad de crear sus propios textos dependiendo de sus intentos por negociar estas rutas de interpretación. Está claro que uno de los elementos que enlaza a este tipo de poesía al hipertexto es el intento de manipular el espacio de expresión de la creación poética proyectándolo más allá de los

procedimientos convencionales que sujetan la estructura del poema exclusivamente al verso y buscando un mayor isomorfismo entre la estructura verbal y la visual.

Otra vertiente que se desliga de la concreta y en la cual también se pueden observar los procedimientos anteriores con predominio de la acción del lector-usuario en el acto interpretativo del texto poético es, de acuerdo con Padín, el Neoconcretismo cuya propuesta-manifiesto de “La teoría del No-Objeto” (1960), instaurada por el brasileño Ferreira Gullar, plantea al poema como un objeto donde lo “no dicho” se configura “como la única fuente de la poesía que se transmite a través del no objeto” y no se trata de:

“un anti-objeto” sino de un objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente de conocimiento fenomenológico, íntegramente perceptible, que tiende a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia. Su formulación poética se sustenta, no en la destrucción del verso sino, en el replanteo de la sintaxis visual. Las palabras rodeadas por el blanco de la página, aún siendo silencio, funcionan como “como un espacio simbólico de ampliación de lo significado” (Padín, “Alvaro de Sá” 2)

La consecución de esta síntesis de experiencias que plantea la Teoría del No-Objeto sólo puede lograr su concreción a través de la participación activa del lector-usuario/co-creador del poema (Padín “des-semantización” 1-3). Al

contrario de lo que sucedía en la primera manifestación de la Poesía Concreta, en el poema no-objeto se da prioridad al tiempo y no al espacio. Su transcurrir “genera los sentidos del no-objeto [y] da lugar a las llamadas artes de acción, el happening [...], las *performances*, las ambientaciones o instalaciones, etc...” (Padín “Arte latinoamericano” 4-5). Un ejemplo de este tipo de poema no-objeto es el poema “Verde Erva” de Ferreira Gullar, que aparece en su libro *Poemas* (1958) (fig. 4).

verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde erva

Fig. 4. “Verde Erva”.  
(Padín “Tradición y modernidad” 3)

En este poema se observa perfectamente lo que mencionaba Padín sobre la despreocupación por la destrucción del verso en pos del predominio de la sintaxis visual que se manifiesta por medio del metalenguaje. El predominio de la temporalidad restaura en este tipo de poesía cierta linealidad por lo menos arquitectónicamente, como se ve en este poema. La distribución sintáctico-visual de las palabras *verde* en cuatro versos con espacios en blanco significativos entre ellas, no llama la atención al verso iterativo: su linealidad, como elemento lingüístico, sino a los blancos mismos en la página. La secuencia *verde* espacio *verde* se repite tres veces en cada



verso hasta terminar en el último con la inclusión de la palabra *erva*. Esta secuencia hace sugerir que estos espacios blancos representan algo más que simplemente pausas entre las palabras o adornos para las mismas. Si éstos son más que pausas entonces se convierten en silencios y, como lo expresó Padín en la cita anterior, como tales éstos se transforman en “espacios simbólicos de ampliación de significado,” en este caso, de ampliación semántica a la palabra *erva* (“Alvaro de Sá” 2). En tanto silencios, en el plano fenomenológico, se convierten, como una estrategia de recuadro espacio-temporal, en espacios que conjugan la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales del lector-usuario/co-creador de dicha síntesis (la *erva verde*) y ofrecen una multiplicidad de significados cuyas conexiones no están dadas físicamente y, que por tanto, su lector-usuario debe de construir. Este proceso es una característica estructuralmente proto-hipertextual. Además, la repetición consecutiva del adjetivo *verde* que remata la representación de *erva*, no sólo llama la atención a la importancia del tiempo en este poema a través de la lectura consecutiva de la cadena de verdes como unidades de significación, sino que también a través de su lectura como unidades rítmicas que otra vez, emparejan las experiencias sensoriales con las mentales, el verde no sólo como color, sino también como elemento constitutivo de la *erva*—es el significado reconstituyendo al signo, según la idea de Culler. Otro elemento precursor que este tipo de poesía aporta a la hipertextualidad yace en la importancia del lector-usuario del poema como

co-gestor y actualizador del texto mismo en el replanteamiento de la sintaxis visual del poema, especialmente sobre la relevancia de los silencios como “espacios simbólicos de ampliación de significado”. Cada uno de los espacios en blanco sirve para recuadrar lexias cuya conexión es multidireccional. En un hipertexto, éstos estarían representados por los saltos virtuales entre enlaces o lexias que determinan las unidades de significación y de ritmo de lectura hipertextual.

Otra de las manifestaciones desligadas de la poesía concreta, que también se puede considerar como precursora de la poesía virtual, es la tendencia del poema/proceso a enfatizar la aportación del lector-usuario en el establecimiento de la coherencia textual del poema, y en la cual:

El poema se construye y se “lee” en tanto se manipula: la textura del papel, su grosor y tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que intentan orientar la lectura, etc., son elementos primordiales, custodios de la significación que el “lector” debe descubrir o, mejor dicho, recrear a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias. La información contenida en el poema está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ella hace que sea exclusivo canal. (Padín “Arte latinoamericano” 5)

Padín enfatiza que esta vertiente de la poesía concreta está enraizada en la fisicalidad del poema y hace alusión al libro-poema en donde la existencia del texto poético mismo está supeditada a la coexistencia física del libro. Esta

sugerencia tiene paralelo directo con lo que sucedía anteriormente con los cuentos borgeanos, específicamente con “El libro de arena”, en el cual el texto narrativo sólo llega a existir en tanto el libro (su recuadro físico) es activado por un lector-usuario en su acto de lectura y como el poema/proceso, el texto se “construye y se ‘lee’ en tanto se manipula”, como lo apunta este crítico arriba.

El concepto de lo que constituye un proceso aparece en *Proceso–Leitura do Projeto* (1967), uno de los manifiestos que expresa las propuestas de esta poesía del poema/proceso.<sup>18</sup> Según éste, el proceso viene a ser

... la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio tiempo... la relación fundamental que existe en el proceso o a través de él, consiste en que los diferentes elementos se influyen, estos [sic] es, un elemento es afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente. (Dias-Pino, citado por Padín en “Alvarado de Sá” 3)

Padín también argumenta que este tipo de poesía se suele asociar con Wladimir Dias-Pino y sus poemas “A Ave” de 1956 y “Solida” del mismo año, que dan posteriormente lugar a los poemas semióticos (“Arte latinoamericano” 5) (fig. 5 y 6).



base de la información textual (la palabra *Solida*) y otros signos (los iconos). Estos últimos, a su vez, funcionan como un meta-recuadro puesto que siguen la misma distribución espacial del signo lingüístico (*Solida*) dislocado y fluido al estar fragmentado siguiendo el mismo patrón de orden del elemento verbal. Esta distribución espacial proyecta la legibilidad del signo verbal al patrón tipográfico “marginalizando” al texto, como lo sugirió anteriormente Powell al referirse a la obra tipográfica de Mallamé, y forzando al lector-usuario, como formula Padín en la cita anterior, a intentar orientar su proceso de decodificación del poema basándose en las perforaciones que van sustituyendo, si se lee linealmente, al signo lingüístico. Estos iconos, en este texto gráfico-visual, hacen posible que se puedan lograr múltiples posibilidades de lectura puesto que es en el lector-usuario en quien recae la responsabilidad de descubrir o crear sus significaciones: el control semántico recae en él. Las decodificaciones, aparentemente, más accesibles dependen de los elementos lingüísticos: las grafías, que forman la matriz verbal derivadora de diferentes versiones gráficas: *solida*, *so*, *lida*, *sol*, *sa*, *id*, *o*, *ia*, etc. Sin embargo, la distinción de estas versiones gráficas no alivia el proceso cognitivo e interpretativo del lector debido a que es obvio que el estatus simbólico del lenguaje se subvierte conforme los signos verbales se convierten en “decoraciones” visuales. Otras lecturas, menos accesibles, serían las basadas netamente en la espacialidad que se provee en la transmutación de lo verbal a lo visual. En otras palabras, ¿cómo debe el

lector-usuario interpretar la estructura visual del poema que se materializa de la estructura verbal ilustrando la correspondencia entre el significado (las posibilidades semánticas de *Solida*) y la expresión visual que se conjuga en una estructura verbal-visual? En cualquiera de los posibles actos de lectura, este poema crea múltiples versiones gráfico-visuales de sí mismo demostrando la perpetuidad del proceso de significación en la creación poética. De esta manera, la posibilidad de leer cada una de estas versiones verbales y gráficas como diferentes lexias o rutas de significado, cuyos enlaces deben de ser “descubiertos” por su lector-usuario, permite considerar a este poema como proto-hipertextual.

En términos de la hipertextualidad, se ve en esta poesía la importancia de una creación poética que se construye y lee al manipularse el espacio físico de su representación y donde la relación lector-usuario/autor es indispensable para la interpretación del poema. También, otro elemento precursor de relevancia a la hipertextualidad es la influencia que existe entre los elementos integrales del texto poético en donde un elemento se ve afectado por el que le antecedió y a su vez afectará al posterior, como se ilustra en el poema “Solida”. Esto es esencial en el texto hipertextual posterior porque representa la premisa que yace a la base de los saltos virtuales de una lexia o enlace a otro dentro del acto de lectura del lector-usuario. Esta interacción de lexias es lo que permite dar significación al poema. Tanto en el poema/proceso como en el texto hipertextual la

participación activa del lector-usuario no se trata solamente de brindarle a éste diferentes tipos de información para que descubra, sino de que ésta sea consumible, es decir que pueda ser conceptualizada dentro de la lectura del texto mismo. Sin embargo, el aspecto que quizás más influye la hipertextualidad dentro de esta tendencia poética, que permite considerarla como proto-hipertextual, es la idea misma de proceso, que se opone al inmovilismo tradicional en la estructura textual en la página y que le permite al consumidor del poema crear, a través de sus propios conocimientos y vivencias, significación(es) del texto poético, creando así sus propias versiones del mismo.

Definitivamente las experimentaciones estéticas ilustradas en los textos borgeanos y concretistas que se proyectan como elementos proto-hipertextuales representan no sólo innovaciones continuadas de las vanguardias, sino un reto al imaginario literario latinoamericano y a las tradiciones literarias al proponer nuevas estrategias narrativas y textuales. Estas diferentes textualidades y estrategias narrativas en Borges y en la poesía concreta serán posteriormente exploradas en la arquitectura y representación del hipertexto narrativo y poético, y en los próximos capítulos se verá cómo estas propuestas se unen a las nuevas tecnologías (i.e., el espacio virtual), se re-visitan y se elaboran en el contexto latinoamericano para proponer un nuevo medio para el procesamiento, almacenamiento y consumo del “artefacto literario”. Estos cambios nos hacen volver a

considerar lo que dicen Deleuze y Guattari en el epígrafe al aludir al carácter caótico del nuevo libro por haber dejado atrás su concepción como unidad totalizante y estática y haberse convertido con las nuevas tecnologías en un “ser fragmentado”, un ente cuyos componentes o lexias flotan en el espacio esperando a un lector-usuario que lo active y organice. Sin embargo, esta transición al espacio virtual no necesariamente debe entenderse como un caos en el sentido de desorden sin sentido, sino como una redefinición o ampliación del rol del autor, del texto mismo y de su lector-usuario en un nuevo medio fluido de representación y, por lo tanto, una transición hacia nuevas condiciones materiales de producción literaria y, con éstas, hacia nuevas exigencias cognitivas para el lector-usuario en su proceso de lectura. Este texto literario que ya comienza a fragmentarse con Borges y la poesía concreta, y que comienza a presentar un nuevo paradigma para la relación autor-texto-lector, por su descentralización, fragmentación y/o dispersión, implicará, a la vez, mayores demandas cognitivas para el lector-usuario con el hipertexto por sus diferentes condiciones materiales de representación textual.



---

## Notas

<sup>1</sup> Para mayor referencia sobre lo que implica un acto interpretativo, véase las explicaciones que dan al respecto Iser Wolfgang en *The Range of Interpretation* (New York: Columbia UP, 2000) y William Elford Rogers en *Interpreting Interpretation: Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*. (University Park: Pennsylvania State UP, 1994).

<sup>2</sup> La no linealidad como comportamiento textual será entendido en este análisis como “the ability [de un texto] to vary, to produce different courses” [de interpretación] (Aarseth 41-42, agregados míos).

<sup>3</sup> George Landow, por ejemplo, ha comparado al hipertexto como un “traveling Aleph” en cuanto éste es “points in space that contains all other points” (*Hypertext 2.0* 37).

<sup>4</sup> Estudios del laberinto como estructura metafórica dentro de una narrativa han sido elaborados por diversos autores y críticos literarios. Entre éstos se puede considerar las afirmaciones de Umberto Eco en *Semiotics and the Philosophy of Language*, quien habla de tres estructuras laberínticas: “the linear”, “the maze” y “the net” (80). También está el estudio de Penelope Reed Doob, quien en *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages* discute las posibilidades semánticas de estructuras laberínticas tanto físicas como metafóricas distinguiendo entre dos tipos: los

---

“unicursal” y los “multicursal” y sus utilidades conceptuales desde la Antigüedad hasta la Edad Media y sus asociaciones literarias (17-38).

<sup>5</sup> Intentos por elaborar más sobre esta materialidad normativa del libro impreso y su lógica en el contexto latinoamericano ya han sido logrados por teóricos y críticos como Walter Mignolo y su énfasis en el papel de lo impreso-escritura en la colonización de América; Ángel Rama y su análisis sobre la ciudad letrada en Latinoamérica y la función de los *letrados* en ella; y también Néstor García Canclini con su enfoque sociológico sobre la relación entre los medios tecnológicos en *Culturas híbridas*, en el que argumenta que éstas “will impose their particular operating logic on society regardless of the social environment” (citado por Shenassa 250).

<sup>6</sup> Gale MacLachlan e Ian Reid no sólo definen a los aparatos de recuadro (“framing device”) como “a device for distinguishing or setting off a certain kind of space—esthetic space... it demarcates a perceptual field within which what is being looked at signifies differently” (23). Estos dos autores también explican cómo los textos literarios utilizan estos aparatos de recuadro dentro de su espacio ficticio, de manera explícita o implícita, para afectar su interpretación.

<sup>7</sup> Norman Fairclough en *Discourse and Social Change*, denomina a este “bagage extratextual” como el “mental map of the social order” que posee todo intérprete (83).

---

<sup>8</sup> Recuérdese que Jameson se centra en este ensayo en la “new spatial disorientation in postmodern society, where the inability of subjects to map the urban space...is a manifestation of...their inability to position themselves individually and collectively within the new decentered communication networks of capitalism...”. Es obvio, desligando de esta cita, que Jameson privilegia una política espacial y dentro de esta concepción propone su *cognitive mapping* postulándolo como la habilidad del individuo de “map their place within society and the World” (Best y Kellner 188). Aunque, según Steven Best y Douglas Kellner, Jameson no presenta estrategias específicas para cartografiar el espacio posmoderno, sí ofrece en “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), ejemplos sobre cómo la literatura puede ofrecer “cognitive maps” en tanto ésta “illuminate[s] the place of the individual within the society and a given set of political demands” (189).

<sup>9</sup> Véase a Gérard Genette en *Narrative Discourse* (Trad. Jane E. Lewin. Nueva York: Cornell UP, 1980) para una distinción y explicación más extensa y elaborada de estos dos términos.

<sup>10</sup> O’Dwyer identifica seis sitios de Internet como ilustración de diferentes tratamientos de “La biblioteca de Babel” como metáfora para el ciberespacio.

<sup>11</sup> Véase los siguientes poemas de Apollinaire como ejemplo: “Coeur Couronne et Mirror”, “Le Petit Auto” y “La Colombe Pognardée et le Jet

---

d'Eau". En 1918 se publica el libro *Calligrammes Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1918)*.

<sup>12</sup> En 1913 Vicente Huidobro publica *Canciones en la noche*, que según Doménico Chiappe consistía de poemas “de sólido cuerpo verbal y verso métrico donde la disposición y extensión de cada línea y la estructura total de la poesía estaban supeditadas a una forma preestablecida, un prediseño” (1).

<sup>13</sup> Powell apunta que en 1914, Ezra Pound en conjunto con Wyndham Lewis fundan el “Vorticist Movement”, que por medio de la revista *Blast* le daba a artistas la oportunidad de publicar sus trabajos tipográficos experimentales y sus poemas-imágenes (18).

<sup>14</sup> Padín menciona en su discusión sobre la poesía concreta el poema caligramático “Salle XIV” de Huidobro, “Life” y “Terra” de Decio Pignatari, “Verde Erva” de Ferreira Gullar y “Solida” y “Ave” de Wladimir Dias-Pino; sin embargo, no los analiza en detalle en relación con el hipertexto. En cada caso, Padín sólo se limita a hablar sólo de su aspecto visual.

<sup>15</sup> En 1951 Gomringer ya había producido una colección de poemas de una sola palabra a los cuales denominó “Konstellationen”. Estos eran “encrypted texts” que estaban “visually arranged within the space of the page to compliment the poem’s narrative” y en los cuales este poeta describía el rol del lector como “‘collaborator’ whose task it [sic] was to decipher and ‘complete’ the word associations of the work” (Powell 17).

---

<sup>16</sup> Según Padín, un año después del surgimiento del grupo Noigrandes aparece el manifiesto “For Concrete Poetry” en Suecia y en ese mismo año aparece “Constelaciones” de poeta de origen suizo nacido en Bolivia, Eungen Gomringer. Noigrandes estuvo compuesto como grupo por Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grunewald, Luis Angelo Ointo y otros más. En 1958 aparece el manifiesto del grupo Noigrandes bajo el título “Plan Piloto para la Poesía Concreta” (1-2).

<sup>17</sup> Ya Jonathan Culler ha establecido en *Structuralist Poetics* que una de las características que distingue al texto poético como tal es su atemporalidad (164-5).

<sup>18</sup> Otros de los manifiestos del poema/proceso son: *Poema/Proceso: Situación Límite* (1968), *Parada: Opción Táctica* (1972).