

VIRGILIO TORTOSA (ED.)

ESCRITURAS DIGITALES

TECNOLOGÍAS DE LA CREACIÓN EN LA ERA VIRTUAL

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480
Fax: 965 909 445

© Virgilio Tortosa (ed.)
© de la presente edición: Universidad de Alicante

ISBN: 978-84-7908-975-7
Depósito legal: S. 749-2008

Diseño de portada: candela ink
Corrección de pruebas: Óscar Mora
Composición:

 Espagráfica

Impresión y encuadernación:
Imprenta Kadmos

Esta edición ha sido subvencionada con una Ayuda para la difusión de Congresos y Jornadas de Carácter Científico, Tecnológico, Humanístico o Artístico Ref. ADIF06/058 de la Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciència de la Generalitat Valenciana

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera–, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

RETÓRICA E HIPERFICCIÓN

Francisco Chico Rico
(*Universidad de Alicante*)

0. INTRODUCCIÓN

Ante todo, quiero agradecer al Prof. Dr. D. Virgilio Tortosa Garrigós, en primer lugar, el haber hecho el enorme y nunca bien pagado esfuerzo de organizar y llevar a término estas importantes Jornadas de Literatura Comparada, que este año constituyen su segunda edición; y, en segundo lugar, el haberme invitado a participar en ellas para cubrir, muy modestamente, un capítulo que cada vez se hace más necesario en cualquier foro de debate sobre las tecnologías de la creación en la era digital: el relativo a la consideración de la llamada «hiperficción» –como narración literaria de linealidad no fijada y comunicada a través de la pantalla de un ordenador– desde la perspectiva teórico-metodológica del sistema retórico, entendido como teoría del texto.

Con el fin de situar donde conviene los contenidos e ideas que abordaré a lo largo de este trabajo, intentaré, en estos primeros momentos, enlazar con cuestiones tan generales de la Ciencia de la Literatura como las que tienen que ver con la definición de la Teoría de la Literatura y con sus relaciones con la Retórica.

Para nosotros, la Teoría de la Literatura es la disciplina científico-literaria y, por tanto, filológica encargada del estudio teórico de los problemas generales que afectan al texto literario en particular y al hecho literario en general –a la construcción de la obra de arte verbal en particular y a su comunicación en general–.

Hasta hace poco tiempo la Teoría de la Literatura se las tenía que ver única y exclusivamente con el texto literario manifestado a través de la escritura y de la oralidad, pero desde hace unos cuantos años también ha de enfrentarse a las características de un nuevo modo de construir y de comunicar textos

pretendidamente artísticos. Me refiero, como cabe suponer según lo dicho, al hipertexto literario y a la comunicación hipertextual literaria a través de la pantalla de un ordenador.

En el contexto de la Teoría de la Literatura, la Retórica no es sólo antecedente histórico de aquella, sobre todo en lo relativo a la sistematización de los recursos elocutivos garantes de la expresividad poética inherente a la obra de arte verbal; también es plataforma teórico-metodológica desde la cual abordar el análisis literario, tanto desde el punto de vista de la construcción del texto literario como desde la perspectiva de su comunicación.

La utilización del sistema retórico, pues, en el estudio del hipertexto literario y de la comunicación hipertextual literaria creo que puede arrojar luz —o más luz, ya que empiezan a ser abundantes las investigaciones relacionadas con este tema— sobre este nuevo modo de construir y de comunicar textos pretendidamente artísticos.

1. LA «GALAXIA INTERNET» Y EL HIPERTEXTO

Ciertamente, resulta ya un tópico afirmar que vivimos en la sociedad de la información y que ésta gira fundamentalmente en torno a la llamada por Manuel Castells «galaxia Internet», jugando con la continuidad del concepto de ‘galaxia Gutenberg’¹. Desde hace algunos años, el vertiginoso desarrollo de la informática y de los nuevos medios electrónicos de comunicación social viene poniendo a nuestra disposición posibilidades prácticamente ilimitadas de acceso a informaciones y a materiales de todo tipo. Los recursos disponibles hoy en día para cualquier usuario de la red telemática mundial —o WWW, de «World Wide Web», en su denominación internacional— presentan como principales características su constante mutabilidad —orientada, desde luego, a su crecimiento y desarrollo— y, sobre todo, su sobreabundancia y heterogeneidad, convirtiéndolos en absolutamente inútiles y a veces peligrosos si no se sabe administrar con rigor tanto su búsqueda como su utilización, pero haciéndolos altamente interesantes si se actúa con conocimiento y perspicacia.

1. Al jugar con la continuidad del concepto de ‘galaxia Gutenberg’, tan utilizado para hacer referencia al mundo de la letra impresa, del libro y de la comunicación escrita (vid., a este respecto, McLuhan, 1962), Manuel Castells, uno de los más importantes expertos españoles en cuestiones de este tipo, enfatiza la importancia y el significado que la informática y los nuevos medios electrónicos de comunicación social tienen en el marco de nuestra sociedad. De este autor es precisamente la obra titulada *La galaxia Internet* (Castells, 2001). Su lectura es hoy, a nuestro juicio, imprescindible para entender la sociedad en la que vivimos y la cultura que ésta produce. Vid. también Castells, 1996-1997.

En este contexto también resulta ya un tópico afirmar que la comunicación escrita –o, si se quiere, la tecnología de la escritura– ha experimentado un cambio de paradigma (Moulthrop, 2003a: 23) cuya manifestación canónica la constituye el hipertexto. Como afirma Stuart Moulthrop, teórico, crítico y creador de narrativa hipertextual,

Cuando los estudiosos de las humanidades descubrieron el poder de los ordenadores, en los años sesenta, comenzaron también a descubrir que el modo predominante de organización textual, el libro impreso y el códice, no es necesariamente la mejor manera de organizar la expresión. El libro no es el instrumento más logrado para permitir el acceso aleatorio a la información (Moulthrop, 2003a: 23).

Es así como Theodor H. Nelson propuso, precisamente en la década de los sesenta, un sistema de «escritura no secuencial, con ramificaciones que permiten la elección del lector», para el que acuñó el mencionado término de «hipertexto» (Nelson, 1981: 0/2; 1987: 12), aunque éste no alcanzaría la deseada extensión y generalización hasta mediados de los años ochenta, cuando los ordenadores personales empezaron a tener suficiente capacidad para operar con pequeños sistemas hipertextuales (Moulthrop, 2003a: 24).

Si hacemos uso aquí de una de las más recientes definiciones del concepto de ‘hipertexto’, éste

está formado por texto y enlaces (links) que pueden abrirse o activarse para remitir a otros textos (o a otros tipos de información visual o auditiva) [o nodos], que, a su vez, contienen enlaces que remiten a nuevos textos [o nodos], y así sucesivamente. En teoría, la red de remisiones no tiene principio ni fin: cada hipertexto procura la posibilidad de continuar la lectura de otro u otros hipertextos, que, a su vez, están unidos a otros y así *ad infinitum*. Los enlaces no sólo relacionan entre sí textos distintos, sino también textos y otros medios no verbales (Vega, 2003: 9)²

Siguiendo de nuevo a Moulthrop,

2. Como afirma Emilio Blanco, insistiendo en este mismo concepto, “La imagen de la red es apropiada en un primer momento para entender el concepto porque aleja al lector de la noción lineal de lectura para abrirle a lo que sería una galaxia de posibilidades: es posible, desde luego, la lectura lineal del hipertexto, al modo en que tradicionalmente se ha consumido la literatura durante toda la historia, pero cabe igualmente activar esos enlaces y saltar de una unidad de información a otra, de manera que el hipertexto ofrece la posibilidad de acceder a otro u otros hipertextos distintos, que a su vez podrían remitir a nuevas unidades de información. Las posibilidades son, pues, infinitas” (Blanco, 2003: 65). Éstas son algunas de las definiciones del concepto de ‘hipertexto’ más cercanas a nosotros, aunque la bibliografía que lo aborda es ya amplísima (vid., entre otros muchos, Nelson, 1981; 1987; Nelson (ed.), 1987; Bolter, 1991; Landow, 1992; 1994; Laufer & Scavetta, 1992; Scavetta, 1992; Lanham, 1994; Joyce, 1995 y Gaggi, 1997).

Un hipertexto es, en cierto sentido, como una enciclopedia: esto es, una colección de escritos en la que el lector puede moverse libremente en cualquier dirección. Pero a diferencia de una enciclopedia impresa, el hipertexto no se presenta al lector con una estructura previamente definida. Los ‘artículos’ de un hipertexto no están organizados por título o materia: antes bien, cada pasaje contiene vínculos o remisiones a otros pasajes. Los marcadores de una remisión pueden ser palabras del texto, palabras clave entañadas en él o símbolos especiales. Al activar el enlace, al escribir una frase en un teclado o al hacer una indicación con cualquier tipo de puntero (o ratón), la página indicada aparece en pantalla (Moulthrop, 2003a: 23).

A pesar de su aparente novedad, sin embargo, hay que decir que, si nos basamos en las ideas de ‘escritura no secuencial’ y de ‘interrelación textual’, el hipertexto no es en absoluto hijo de la informática y de los nuevos medios electrónicos de comunicación social. Como muy oportunamente nos recuerdan algunos autores, como María J. Vega, “basta adoptar el punto de vista de la filología y la crítica literaria para reconocer muchos casos de escritura no secuencial dispuesta sobre la página del libro convencional” (Vega, 2003: 10)³. Lo que con ello se quiere decir es que “las definiciones de hipertexto basadas en la idea de *escritura no secuencial* y de *interrelación textual* son [...] insuficientes” (Vega, 2003: 10), porque lo que verdaderamente define al hipertexto frente al texto tradicional es

el soporte, ahora electrónico, la capacidad de almacenar información y, sobre todo, de recuperarla de forma múltiple e instantánea, ya que el hipertexto es [...] una vastísima biblioteca más que un libro, y, por ello, multiplica los itinerarios de lectura de forma radical e inmediata. En este caso, la diferencia cuantitativa —de custodia, de accesibilidad, de interrelación— sí procura un importantísimo salto cualitativo (Vega, 2003: 10-11)

con relación al texto y al modo de comunicación tradicionales.

Este nuevo medio de interacción comunicativa, el hipertexto, conlleva la transformación no sólo de los modos tradicionales de producción y de

3. “Repárese, por ejemplo [sigue argumentando Vega], en la complejidad de las ediciones anotadas y con aparato crítico, que contienen varios bloques de texto asociados entre sí, remiten a otras lecciones y a otros libros, a los que incorporan de forma abreviada, parcial o fragmentaria (ya sea mediante cita, alusión, paráfrasis, referencia bibliográfica), poseen «enlaces» entre palabras, lugares y pasajes de un texto y otros textos que esclarecen los anteriores mediante explicación o colación. [...] Una humilde nota a pie de página, a la que conduce, desde el texto, un número volado, es ya, de hecho, una forma de enlace, quizá la primera y la más simple, si dejamos a un lado la glosa marginal y la interlineal (que tampoco, por cierto, son secuenciales y, además, ponen en relación al menos dos textos distintos, el glosador y el glosado, que, a su vez, puede incorporar un tercero, y así sucesivamente)” (Vega, 2003: 10).

organización textuales –puesto que la linealidad, o, mejor, la secuencialidad, deja paso a la multisequencialidad–, sino también de los modos tradicionales de recepción y de valoración discursivas –puesto que los itinerarios de lectura resultan ser múltiples y, en teoría al menos, no coincidentes de acto de recepción a acto de recepción–. En primer lugar, el hipertexto nos permite acelerar nuestro acceso a la escritura en general, automatizando y simplificando la tarea de movernos por textos complejos y no secuenciales. En segundo lugar, y quizá esto es lo más importante desde el punto de vista del intérprete, el hipertexto tiene como característica distintiva el ofrecimiento al lector de «múltiples itinerarios de lectura» y, por ello, de «obras expandidas cuyas fronteras y límites son difusos» (Vega, 2003: 9). Desde este punto de vista, el hipertexto, al presentar una red de textos o nodos que el lector puede recorrer libremente en todos sus sentidos, libera a éste de la secuencialidad cerrada y limitadora de la escritura tradicional, libertad del lector que muy a menudo se correlaciona con la suplantación –y, en los casos más extremos, negación– del autor como categoría constructora o creadora de la obra de arte verbal.

Muy en relación con estas apreciaciones y consideraciones hay que situar las que tienen que ver con el hecho de que “El hipertexto presupone un sistema en el que coexisten proposiciones diversas e incluso antitéticas en una única estructura, capaces todas ellas de emerger en el acto de lectura” (Moulthrop, 2003a: 24). Ciertamente, el concepto de ‘hipertexto’ “debe mucho a la crítica y al disenso políticos de los años sesenta y setenta” (Moulthrop, 2003a: 25); no en vano, Nelson, pionero del hipertexto, como ya hemos dicho, “se describía a sí mismo como un intelectual rebelde y como un crítico social (Nelson, 1987: 2/10)” y consideraba “su nuevo sistema de escritura como parte de un movimiento social más amplio, cuya tendencia era la de descentralizar la autoridad y conceder poder a los individuos” (Moulthrop, 2003a: 25)⁴. Si en el ámbito de la informática y de los nuevos medios electrónicos de comunicación social ocurría esto, en el dominio de la Teoría de la Literatura algunas orientaciones teórico-críticas preparaban el camino a la deconstrucción –o desconstrucción– de los métodos tradicionales de interpretación.

Con una política intelectual que en muchos aspectos no era desemejante de la de Nelson [escribe Stuart Moulthrop en este sentido], los críticos postestructuralistas contemplaban una literatura centrada en los lectores. «El fin de la obra literaria (o de la literatura como obra)», escribía Roland Barthes a

4. Ésos, precisamente, eran los principios básicos del Proyecto «*Xanadu*» que Theodor H. Nelson trató de materializar. Vid., a este respecto, Nelson (ed.), 1987.

finés de los sesenta, «es hacer del lector no un consumidor, sino un productor del texto» (Moulthrop, 2003a: 25).

2. LA LITERATURA ELECTRÓNICA Y SU ESTUDIO

Conectando con lo que decía al principio sobre la Literatura, la red telemática mundial, al igual que ha contribuido a revolucionar y enriquecer las tradicionales vías de acceso a la información, ha contribuido a descubrir posibilidades impensables hace tan sólo unas pocas décadas para la construcción y para la comunicación artísticas en general y literarias en particular. En este contexto es donde ha nacido el concepto de ‘literatura electrónica’ y, especialmente, el concepto de ‘hiperficción’⁵, y donde se ha desarrollado la práctica de la misma, entendida, en general, como escritura ficcional no secuencial que se ramifica y ofrece opciones al lector y destinada, en particular, a ser leída en la pantalla de un ordenador, en una pantalla interactiva.

Desde su nacimiento –hacia 1985–, la hiperficción ha ido dando lugar a una larga serie de estudios teóricos, que, en general, y de acuerdo con las valiosísimas apreciaciones y conclusiones de Jan Baetens, uno de los mejores conocedores del panorama actual de dichos estudios, podrían clasificarse en tres grupos fundamentales, todos ellos interesados, de uno o de otro modo, por el llamativo impacto de esos «nuevos medios electrónicos de comunicación social» sobre el proceso particular de la producción literaria y sobre el proceso general de la comunicación de las obras hiperfccionales resultantes (Baetens, 2003)⁶:

1) El primer grupo, que podríamos considerar de estudios sobre las nuevas tecnologías y los nuevos medios electrónicos de comunicación social en general, estaría representado por autores como Marshall McLuhan –*Understanding Media. The Extensions of Man* (McLuhan, 1964)⁷–, Brian Winston –*Misunderstanding Media* (Winston, 1986)– y Jay D. Bolter y Richard Grusin –*Remediation. Understanding New Media* (Bolter & Grusin, 1999)–, entre otros. En su marco, la ficción literaria, tal como la entendemos desde una perspectiva más tradicional, no parece ser condenada al olvido, sino sometida a una redefinición sobre la base del poder y de las oportunidades que a aquélla le confieren la implantación y el desarrollo, ciertamente verti-

5. Término formado por el prefijo *hyper-*, procedente del término «hipertexto», y por el sustantivo *ficción*, relativo a la modalidad narrativa de la expresión literaria.

6. Por su indudable interés, seguimos muy de cerca, para dar cuenta de dichos grupos, el estudio de Baetens al que acabamos de remitir: «Close Reading Hyperfiction. An Introduction» (Baetens, 2003).

7. Trad. esp.: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (McLuhan, 1964).

ginoso, de las nuevas tecnologías de la escritura. Sin embargo, la Literatura en sí misma desempeña sólo un papel menor –o es un objeto de atención secundario– en este tipo de investigaciones, donde el «hardware» continúa siendo visto como el eje principal de estudio y análisis.

2) El segundo grupo, que podríamos considerar de estudios sobre los nuevos medios electrónicos de comunicación social desde un punto de vista más filosófico o teórico-crítico, estaría representado por autores como Jay D. Bolter –*Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing* (Bolter, 1991)–, George P. Landow –*Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Landow, 1992)⁸–, Michael Joyce –*Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics* (Joyce, 1995)– y John Tolva –«La herejía del hipertexto: miedo y ansiedad en la era tardía de la imprenta» (Tolva, 2003)–, entre otros. En su marco, la literatura electrónica viene siendo aceptada como el equivalente literario en la era tecnológica de la literatura oral y escrita tradicional, entendiendo que «la transición del libro a la red electrónica lleva el sello de la necesidad histórica» (Moulthrop, 2003b: 42). El enfrentamiento entre estos autores y pensadores más nostálgicos, como Sven Birkerts –*The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age* (Birkerts, 1994)⁹, un título que paga una vez más tributo al de *La galaxia Gutenberg* de McLuhan (McLuhan, 1962)¹⁰–, fue tenso durante algún tiempo, pero la desigualdad de las fuerzas en pugna era ciertamente tan considerable que aquel enfrentamiento pronto se convertiría en una relación de compasión hacia todos aquellos que dudaban y todavía pueden dudar de que un día podremos llevar nuestros libros electrónicos a la cama o podremos leerlos en la bañera¹¹. Otras voces, sin embargo, aunque relacionadas de

8. Trad. esp.: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (Landow, 1992). Vid. también Landow, 1994 y Landow & Delany (eds.), 1991.

9. Trad. esp.: *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica* (Birkerts, 1994).

10. Muy interesantes resultan, a este respecto, las consideraciones de Enrique Santos Unamuno en su trabajo «En torno a una posible tradición de escritura no secuencial» (Santos Unamuno, 2003: 73 ss.).

11. Según John Tolva, en el enfrentamiento entre unos autores y otros «intervienen más factores que la simple aversión al cambio» (Tolva, 2003: 32), y esos factores pueden resumirse en términos de «temores y ansiedades» (Tolva, 2003: 32-33), temores y ansiedades derivados de, “en primer lugar, la desconfianza en la palabra escrita –que es un legado platónico– y, en particular, el temor a que el lenguaje, sin la mediación o la presencia física de los interlocutores, pierda su función comunicativa y se convierta en un mero receptáculo de información; en segundo lugar, el escurridizo estatus ontológico del texto digital, la necesidad de entender el mundo digital como objeto y, en particular, la ansiedad generada por su desconcertante carencia de presencia física y material; y en tercer y último lugar, la vaga distinción entre los elementos verbales y no verbales de la textualidad electrónica,

manera similar con el llamado «giro tecnológico» —«technological turn»— de la escritura y con la reflexión sobre la misma, han sido más cautelosas desde el comienzo. Éste puede haber sido el caso del ya citado Moulthrop, cuyo pensamiento informa de una manera muy interesante sobre la cuestión de la supervivencia de la impresión¹².

3) El tercer grupo, que podríamos considerar de estudios culturales contemporáneos aplicados a la literatura electrónica y/o a la cultura electrónica, estaría representado por autores como Katherine Hayles —*How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Hayles, 1999)—. En su marco, la literatura electrónica, más que un dispositivo técnico o un *apparatus*, más que una forma y un contenido específicos, más que un nuevo contexto institucional, más que la experiencia extrema de proximidad, de inmersión, de interactividad, etc. que genera, sería, por el contrario, el conjunto total de todos esos elementos interrelacionadamente cambiantes que Raymond Williams llamó «forma cultural» (Williams, 1975). Desde la perspectiva de los estudios culturales contemporáneos aplicados a la literatura electrónica y/o a la cultura electrónica, la diferencia entre, por ejemplo, la radiodifusión pública británica y la televisión comercial americana —el principal ejemplo estudiado por Williams en su investigación de las prácticas culturales— no es una cuestión de nuevos formatos, de nuevos modos de producción, de nuevos tipos de público, ni de un cambio de máquinas, sino una cuestión de cambio global de un sistema de elementos interrelacionados por otro —de una forma cultural por otra—. En este tipo de investigaciones, pues, la transición de la escritura y de la lectura no electrónicas a la escritura y a la lectura electrónicas se aborda en términos culturales globales: las nuevas formas culturales nacen del surgimiento de los nuevos medios electrónicos de comunicación social, pero, como formas culturales, abarcan esos medios y no se restringen a ellos.

y, en concreto, la capacidad del hipertexto para simular la simultaneidad y la tercera dimensión, que son características habitualmente asociadas a las artes visuales. Es común a estos tres temas la sensación de que se están borrando los límites tradicionales y formales entre el autor y su obra, entre el signifiante y el significado, entre lo visual y lo verbal, y así sucesivamente” (Tolva, 2003: 33). Vid. también Moulthrop, 2003b: 43 ss.

12. Para Stuart Moulthrop “La nueva tecnología promete una brusca inflexión respecto de la tradición literaria, una incursión en extraños mundos nuevos que tienen una forma polivalente y polivocal. Pero esta inflexión es una elipsis y no una huida. Nuestro movimiento centrífugo no supera el tirón de la fuerza de la gravedad cultural, así que, en algún momento, se producirá el retorno. Pues no podremos luchar contra la línea sin enfrentarnos también contra la red. Si el hipertexto implica cambio, también implica resistencia. Y no entenderemos ni el hipertexto mismo ni los grandes avances culturales a los que está ligado si no aclaramos antes esa resistencia” (Moulthrop, 2003b: 43). Vid. también Nunberg (comp.), 1996.

Muy recientemente es posible añadir a esta estimulante diversidad de estudios y de puntos de vista teóricos el análisis –llamémoslo así– formal o estructural, intrínseco o inmanentista de la obra de arte hiperficcional. Hasta ahora, ciertamente, poca atención han recibido los textos hiperfccionales en sí mismos, como si no fueran nada más que el pretexto anecdótico para una interrogación diferente. Sin embargo, desde hace unos pocos años, algunos autores, como Silvio Gaggi (Gaggi, 1997), han comenzado a ofrecer análisis muy cuidados y críticos de la «escritura» literaria y de los «mecanismos» composicionales de algunas de las más importantes obras de hiperficción: entre otras, *Afternoon. A story*, de Michael Joyce¹³ [diapos. 2] –el primer texto hiperficcional incluido en la «Norton Anthology of American Writing»–¹⁴, y *Victory Garden*, de Stuart Moulthrop¹⁵ [diapos. 3] –obra considerada generalmente como uno de los logros más acabados de la «première vague» del género de la hiperficción, junto al entorno narrativo de dominio público *Grammatron*, de Mark Amerika¹⁶⁻¹⁷ [diapos. 4].

13. Eastgate Systems Inc., 1990 (<http://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html>).

14. «En un encuentro con *Afternoon* [explica Moulthrop con relación a esta hiperficción] el lector puede hallar esta frase: «Quiero decir que podría haber visto a mi hijo morir esta mañana». Si elige la palabra «hijo» seguirá una dirección narrativa; si prefiere «muriéndose», «Quiero», o cualquier otro conjunto de palabras, tomará un camino completamente diferente» (Moulthrop, 2003b: 48).

15. Eastgate Systems Inc., 1995 (<http://www.eastgate.com/catalog/VictoryGarden.html>).

16. Como puede leerse en la sección introductoria de esta hiperficción, «The GRAMMATRON project is a «public domain narrative environment» developed by virtual artist Mark Amerika in conjunction with the Brown University Graduate Creative Writing Program and the National Science Foundation's (NSF) Graphics and Visualization Center as well as with the support of many individuals without whom none of this would be possible.

The project consists of over 1100 text spaces, 2000 links, 40+ minutes of original soundtrack delivered via Real Audio 3.0, unique hyperlink structures by way of specially-coded Javascripts, a virtual gallery featuring scores of animated and still life images, and more storyworld development than any other narrative created exclusively for the Web. A story about cyberspace, Cabala mysticism, digicash paracurrencies and the evolution of virtual sex in a society afraid to go outside and get in touch with its own nature, GRAMMATRON depicts a near-future world where stories are no longer conceived for book production but are instead created for a more immersive networked-narrative environment that, taking place on the Net, calls into question how a narrative is composed, published and distributed in the age of digital dissemination.

»The GRAMMATRON project has been exhibited at many international museums and festivals including Ars Electronica, The International Symposium for Electronic Art (ISEA), SIGGRAPH 98, The Telstra Adelaide Arts Festival (South Australia), Virtual Worlds 98 (Paris) and the International Biennial of Film and Architecture (Graz).

»GRAMMATRON was one of the first works of Internet Art to ever be included in the prestigious Whitney Biennial (2000)» (<http://www.grammatron.com/about.html>).

17. La «deuxième vague», por su parte, estaría representada sobre todo por las ficciones que definen su marco textual no en términos estrictos de lectura, sino en términos amplios

En este mismo contexto habría que citar el interesante trabajo de recopilación y edición de estudios que han dirigido y publicado Jan Van Looy y Jan Baetens bajo el título *Close Reading New Media. Analyzing Electronic Literature* (Van Looy & Baetens [eds.], 2003). En él intervienen autores como Joseph Tabbi, Elisabeth Joyce, Raine Koskimaa, Richard Saint-Gelais, René Audet, Jack Post, Paul A. Harris y Mark Amerika –quien también interviene en el libro editado en nuestro país por Laura Borràs Castanyer y titulado *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura* (Borràs Castanyer [ed.], 2005)–, además de Van Looy y de Baetens. Con él lo que éstos intentan es cubrir ese vacío teórico-literario y crítico-literario relacionado con el estudio formal o estructural, intrínseco o inmanentista –como decía antes– de la obra de arte hiperficcional. Esta publicación pone de manifiesto que ese vacío es, por una parte, deplorable y, por otra, claramente empobrecedor, tanto desde un punto de vista metodológico como desde perspectivas teóricas e ideológicas, e intenta poner remedio a esa situación aplicando el método neocrítico de la «close reading» –o lectura atenta– al estudio de la literatura electrónica.

Con todo, si comparamos el volumen de los estudios teóricos sobre la hiperficción referidos en los tres primeros grupos fundamentales con los centrados en el estudio formal o estructural, intrínseco o inmanentista de la obra de arte hiperficcional, llama poderosamente la atención la poca entidad de este último frente a aquellas orientaciones de corte más tecnológico, filosófico o cultural. Sin duda alguna, esta circunstancia de vacío –que, con todo, comienza a llenarse– no es difícil de explicar acudiendo, como lo hace Jan Baetens en el estudio al que remitíamos más arriba –«Close Reading Hyperfiction. An Introduction» (Baetens, 2003)–, a una serie de razones que se refuerzan mutuamente y que, en cierto modo, justifican el hecho de que el estudio formal o estructural, intrínseco o inmanentista de la obra de arte

de experimentación de una «realidad virtual» (vid., a propósito de estas formas de la textualidad electrónica, Murray, 1997). En este contexto, como explica Stuart Moulthrop, “el hipertexto ha ido dejando paso a artefactos «multimedia» más complejos, la ficción interactiva también ha empezado a incorporar sonido e imagen. *Ambulance* de Monica Moran (Electronic Hollywood, 1993) traslada la estética del cómic para adultos a la forma electrónica. *Uncle Buddy's Phantom Funhouse*, de John McDaid (Eastgate Systems, 1993 [<http://www.eastgate.com/catalog/Funhouse.html>])) [diapos. 5], obsequia al lector con cuadernos de guiones electrónicos, fotomontajes digitales y cintas de audio. *Madness of Roland*, de Greg Roach (Hyperbole, 1991), combina el texto verbal y el video interactivo. Ninguna de estas ficciones hace desaparecer, hablando en términos de Hardison, la experiencia literaria. [...] La literatura no desaparece, absorbida por la «esponja» de la red electrónica, sino que más bien precipita en cada encuentro con ella” (Moulthrop, 2003b: 48-49).

hiperficcional no haya seducido todavía a los teóricos y críticos literarios contemporáneos:

1) En primer lugar, existe la convicción básica de que una atención crítico-literaria como ésta simplemente no importa, o incluso no es adecuada para el estudio de obras que pertenecen a un medio comunicativo cuya esencia es la ausencia de significantes (literalmente) fijos y de significados (literalmente) fijos –agregamos el adverbio «literalmente» para no olvidar que en la visión tradicional de la «close reading» –o lectura atenta– este método de análisis crítico-literario no apunta a producir –o construir– *el* significado del texto, sino, ante todo, a desenterrar –o descubrir– todos los tipos posibles de ambigüedades y de ironías contenidos literalmente en él–.

2) En segundo lugar, existe también la idea de que la hiperficción ha nacido dentro de los márgenes de un medio comunicativo, el ordenador, que al menos en sus orígenes era más «hardware» que «software», y que continúa probablemente siendo así en gran medida.

3) En tercer lugar, podemos también aludir al argumento de que el campo de la hiperficción todavía no ha dado como fruto suficientes obras de arte merecedoras y justificativas de un giro metodológico hacia un estudio crítico más literal y literario del material con el que están construidas; este argumento, como el anterior, no es del todo falso, puesto que muchas obras hiperfccionales no merecen ser objeto de una actividad crítico-literaria seria. No obstante, necesario es decir que también existe un gran desconocimiento en relación con la producción hiperficcional existente y con respecto a la calidad de las obras hiperfccionales concretas. Estamos haciendo referencia a la carencia de lo que podríamos llamar un «canon vivo» –es decir, un canon permanentemente actualizado y transformado– de obras y de autores, a pesar de las connotaciones más bien negativas de este concepto en el marco de la erudición teórico-crítica actual –sobre todo en el marco de la erudición teórico-crítica relacionada con los estudios culturales–¹⁸. Pero, sin duda alguna también, esta carencia de un «canon vivo» no tendrá solución hasta que no se aborde desde un punto de vista coherente y responsable, que en principio debe ser, en mi opinión, formal o estructural, intrínseco o inmanentista, el mayor número posible de obras de arte hiperfccionales. Una de las ambiciones secretas de la ya mencionada *Close Reading New Media* (Van Looy

18. Sobre la cuestión del canon y la literatura electrónica vid., entre otros, Landow, 1992; Landow & Delany (eds.) (1991); Moreno Hernández, 1998 y Blanco, 2003. Sobre la cuestión del canon desde un punto de vista más general vid. Bloom, 1994; Pozuelo Yvancos, 1995; Pozuelo Yvancos & Aradra Sánchez, 2000 y Sullà (comp.), 1998.

& Baetens (eds.), 2003) es indudablemente ésa: la de ayudar a avanzar en la construcción de ese «canon vivo»¹⁹.

3. RETÓRICA E HIPERFICCIÓN

En este contexto es donde me gustaría llamar la atención sobre la conveniencia –y la necesidad– de estudiar la hiperficción desde el punto de vista, más amplio que el anterior, de la teoría retórica, convencido de que las características diferenciadoras –o la especificidad artística– de la obra de arte hiperficcional y del proceso de su comunicación –de su producción y de su recepción– pueden ser descritas y explicadas satisfactoriamente –y con la posibilidad de relacionarlas con las anteriores vías de estudio– desde la perspectiva integral o global del sistema retórico tradicional inardinado en el marco teórico-metodológico de una Retórica General de base textual, como la concebida y presupuestada hace ya algunos años por Antonio García Berrio (García Berrio, 1984a; 1984b; 1989: 140-179; 1990; 1994).

Ciertamente, parto de la convicción de que la Retórica constituye una completa y verdadera Teoría del Texto, desarrollada y actualizada por las ciencias modernas del discurso, especialmente, por la Lingüística del Texto y por la Poética Lingüística, definida ésta en su momento, también por Antonio García Berrio, como la sección de la Lingüística Descriptiva centrada en el estudio del material lingüístico de la obra de arte verbal (García Berrio, 1973: 112; 1977; 1981; 1984a; 1989: 18; 1994), pero susceptible de ser entendida en la actualidad, de manera ampliada, como el conjunto de métodos teórico-críticos orientados a la descripción y explicación del texto literario en particular y del hecho literario en general, desde una fundamentación, lógicamente, pragmática.

La teoría retórica, entendida como teoría del texto, pues, y en un marco interdisciplinar como el diseñado por la Retórica General de base textual, está capacitada para dar cuenta de las características semántico-extensionales –sobre la base de la operación retórica de *inventio*–, semántico-intensionales de orden macroestructural –sobre la base de la operación retórica de *dispositio*–, semántico-intensionales de orden microestructural –sobre la base de la operación retórica de *elocutio*– y pragmáticas –sobre la base de la operación retórica de *intellectio*– de cualquier tipo de texto. La teoría retórica,

19. A ese mismo fin, entre otros, apuntan sin duda alguna los muy importantes esfuerzos llevados a cabo desde hace ya algunos años por el Grupo *HERMENEIA. Estudios literarios y tecnologías digitales*, de la «Universitat Oberta de Catalunya», bajo la dirección de Laura Borràs Castanyer (vid., a este respecto, http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/cast/HERMENEIA_home.htm).

entendida como teoría del texto, pues, está perfectamente capacitada, como lo demuestran los trabajos publicados a este respecto por Tomás Albaladejo Mayordomo (Albaladejo Mayordomo, 1989; 1990; 1993a; 1993b; 1993c; 1998; 2001; Albaladejo Mayordomo, Chico Rico & Del Río Sanz (eds.), 1998), para dar cuenta del texto hiperficcional y del hecho hiperficcional, en el que el texto hiperficcional entra en una relación de dependencia con su autor, con su lector, con el contexto comunicativo del que forma parte, con el sistema referencial que fundamenta su estructura semántica y, en fin, con el universo cultural al que en última instancia se debe.

Es obvio que en el marco de una ponencia como ésta no se dispone del tiempo suficiente para profundizar en el análisis teórico-retórico de ninguna obra hiperficcional, por breve y simple que sea. No obstante, sólo con la intención de aproximar estas disquisiciones teóricas a la realidad objeto de estudio, permítanme hacer referencia a una obra y a unas intuiciones que pueden constituir la base de la descripción y explicación teórico-retórica de, al menos, lo que podemos considerar el género narrativo hiperficcional actual.

La obra, de dominio público, es la titulada *253, or Tube Theatre. A novel for the Internet about London Underground in seven cars and a crash*, de Geoff Ryman (<http://www.ryman-novel.com/>) (vid. Figura I) [diapos. 6]. Esta obra hiperficcional está construida, básicamente, a partir de 253 textos o nodos que sirven para presentar y describir a los 253 pasajeros/personajes que viajan en un metro de Londres –distribuidos en un total de 7 vagones, con 36 pasajeros/personajes cada uno, más el conductor–. La presentación y descripción de cada pasajero/personaje se lleva a cabo atendiendo a su aspecto exterior –«*Outward appearance*»–, a su historia interior –«*Inside information*»– y a lo que en esos momentos hace o piensa –«*What he is doing or thinking*»– (vid. Figura II), y el texto utilizado para ello siempre contiene varias conexiones o enlaces hipertextuales que remiten al lector a los textos que presentan y describen a los pasajeros/personajes relacionados de uno o de otro modo con los anteriores. Si bien la lectura de la obra puede realizarse de forma lineal, es decir, yendo de vagón en vagón (vid. Figura III) y de pasajero/personaje en pasajero/personaje (vid. Figura IV), también, y fundamentalmente, puede llevarse a cabo de manera transversal, esto es, saltando de pasajero/personaje a pasajero/personaje mediante la apertura o activación de aquellas conexiones. De este modo, dichas conexiones pueden considerarse como lugares de encuentro, como cruces de caminos, que guardan una correspondencia con las conexiones del metro, constituyendo no sólo el fundamento de la ficción, sino también una metáfora de su organización verdadera. Las conexiones sirven fundamentalmente para mostrarnos lo que

se oculta detrás de los nombres mencionados en el texto y para poner a unos pasajeros/personajes en relación con otros siguiendo una ruta encadenada. Estas conexiones hipertextuales no constituyen la base para generar historias narrativas diferentes siguiendo una dirección de lectura u otra; constituyen la base de un componente narrativo que, si bien no está ausente, se caracteriza por su debilidad –y su conversión en componente más bien descriptivo–. En *253, or Tube Theater*, la ficción no ofrece historias narrativas diferentes, sino, más bien, piezas fragmentarias de una única historia, un *collage* de cortes sincrónicos de muchas vidas, un *patchwork* de notas biográficas que, a modo de *enumeración caótica*, con apariencia de incoherencia, proporciona una imagen de la vida cotidiana londinense de coherencia más general y profunda.

Algo diferente es lo que ocurre en *Victory Garden*, de Stuart Moulthrop. Se trata de una obra hiperficcional que podría ser definida como una máquina –o sistema– textual que genera diferentes historias, historias alternativas que, en principio, no mantienen ninguna relación con una posible historia general o maestra.

En otras obras hiperfccionales, sin embargo, como *Califia*, de M. D. Coverley²⁰ [**diapos. 7**] –pseudónimo de Marjorie C. Luesebrink–, nos encontramos con un archivo que desarrolla una sola historia general o maestra, la de la búsqueda de un tesoro perdido en algún lugar de California. El archivo es muy amplio, y puede ser abierto y usado de diferentes maneras, y en diferentes órdenes. Sin embargo, las formas de usar el archivo no alteran la historia general o maestra: sólo permiten ir adelante y atrás, acceder a documentos e informaciones complementarias e incluso entrar en la Biblioteca Pública de Los Ángeles²¹.

Sea como fuere, tanto en *253, or Tube Theatre* como en *Victory Garden* y en *Califia* la hiperficción consigue liberar al lector de la tiranía de la secuencialidad –y de la narratividad– única impuesta por el escritor tradicional. Elevado el lector al mismo estatus del autor, aquél puede ejercer su libertad cruzando la red hiperficcional como lo desee y construyendo sus propias historias narrativas o sus propias percepciones de la realidad a partir de las posibilidades ofrecidas por el texto hiperficcional, que puede considerarse, en este sentido, como la materialización, llevada quizá a sus últimos extremos, del concepto postestructuralista de «galaxia de significantes» de Roland Barthes y del concepto, íntimamente ligado al anterior, de «obra abierta» de Umberto Eco.

20. Eastgate Systems Inc., 2000 (<http://www.eastgate.com/catalog/Califia.html>).

21. Vid., a propósito de *Califia*, Orihuela, 2000.

Sin embargo, y poniendo en relación la teoría retórica como teoría del texto con este objeto de estudio, que, para bien o para mal, comienza a reclamar –si no exigir– aproximaciones teórico-críticas sistematizadas y sistematizadoras, una mirada apriorística a la hiperficción desde planteamientos teórico-retóricos nos puede asegurar la descripción y explicación de:

1) las características generales y las modulaciones particulares de las estructuras de conjunto referencial o estructuras de mundos de la hiperficción, afectadas a primera vista por la fragmentariedad y la discontinuidad, por la suturación de fragmentos de mundo, por la traslación de los conceptos de ‘*collage*’ y ‘*patchwork*’ del ámbito de las artes plásticas al ámbito de la literatura electrónica; si ésta es nuestra impresión a primera vista de las estructuras de conjunto referencial o estructuras de mundos de la hiperficción, en el nivel semántico-extensional correspondiente a la operación retórica de *inventio* aquéllas no pueden sustraerse a la necesidad de construir mundos ficcionales caracterizados por la presencia de seres, estados, procesos, acciones e ideas lógicas y causalmente relacionadas entre sí; teniendo en cuenta que muchas de las narraciones hiperfccionales juegan con diferentes modos de unión entre esos seres, estados, procesos, acciones e ideas para permitir y explicar la lectura de historias diferentes, necesario es pensar que en el caso de la hiperficción la operación retórica de *inventio* debe de ser, si cabe, mucho más consciente y controlada que la de los textos narrativos tradicionales, caracterizados por una única secuencia lineal.

2) las características generales y las modulaciones particulares de la organización macroestructural de dichos fragmentos de mundo en el esquema intensional del texto hiperficcional, afectado, de manera fundamental y diferenciadora, por una sintaxis multisequencial y polivalente; efectivamente, y quizá sea ésta la característica más claramente diferenciadora de la narración hiperficcional frente al texto narrativo tradicional, la operación retórica de *dispositio*, encargada de ordenar macroestructuralmente la información semántico-extensional proporcionada por la *inventio*, conduce siempre, de uno o de otro modo, a la presentación de múltiples itinerarios de lectura, de múltiples vías de acceso al mundo, o a los mundos, de la hiperficción, de múltiples formas de experimentar *cognitiva* y *hedonistamente* con la realidad, o con las realidades, propuestas, y, por tanto, a la posibilidad insoslayable de construcciones, interpretaciones y lecturas (así como valoraciones) plurales.

3) las características generales y las modulaciones particulares de la organización microestructural del texto hiperficcional, afectado, también de manera fundamental y diferenciadora, por una realización multimedial (si bien de base esencialmente verbal, como diría János S. Petöfi en el marco de la Textología Semiótica); tal realización multimedial, basada en la comple-

mentación o, mejor, implementación de lo verbal a partir de su interacción con lo visual y lo auditivo, resultante de una operación retórica de *elocutio* especialísima, no haría más que llevar a sus últimos extremos, hasta sus últimas consecuencias, la esencia y la funcionalidad del *ornatus*, como cualidad elocutiva destinada no ya a hacer atractivo el discurso, sino, sobre todo, a coadyuvar, a partir de la expresión, en la construcción del significado y del valor artístico de las obras hiperfccionales. Con la fusión, en el nivel microestructural, del medio verbal y de otros medios comunicativos, así como con el juego con el espacio gráfico-escritural de la pantalla del ordenador, la actividad elocutiva en el dominio hiperficcional conduce a la potenciación de las virtualidades de la expresividad poética, atribuidas, como se sabe, a las llamadas «figuras de expresión», «figuras de pensamiento» y «tropos».

De alguna manera, podría decirse que lo que hace la hiperficción en particular y la literatura electrónica en general es llevar a sus últimos extremos, hasta sus últimas consecuencias, las posibilidades de ficcionalización (*inventio*), de estructuración –o macroestructuración– (*dispositio*) y de presentación –o microestructuración– (*elocutio*) artísticas de la literatura de todos los tiempos, apoyándose en las muchas ventajas que para ello ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación.

Una descripción y explicación teórico-retórica de la construcción hiperficcional como la que acabamos de realizar no sólo no debilita el papel y la responsabilidad del autor en el proceso de la creación artística, sino que los aumenta y refuerza enormemente hasta hacerlo responsable de las posibilidades de libertad lectora, interpretativa y valorativa que aquél –el autor– le otorga conscientemente al lector²².

22. A estas mismas conclusiones llega José L. Orihuela, para quien, “Lejos de los temores maximalistas, la ficción interactiva no plantea la desaparición del autor, ni del narrador, sino más bien la apertura de algunas de sus funciones a un lector con avidez de participar en el proceso narrativo de un modo más activo, sin que ello le eleve a la categoría de autor, ni se convierta a las máquinas y a sus programas en nuevos narradores.

»La pluralidad de voces narrativas en hiperficción, la reconfiguración de las tradicionales funciones de enunciación narrativa y un mayor grado de compromiso del lector en la constitución del universo de ficción, son algunos de los elementos que caracterizan al género y exigen revisar las convenciones vigentes. Bolter [...] lo ha expresado con claridad meridiana: «Necesitamos comprender cómo esta multiplicidad de voces, cómo estos cambios abruptos, pueden contribuir tanto a ampliar la tradición de la narrativa como a desarrollarla».

»La redefinición de las categorías narratológicas que hasta ahora fueron útiles, el paulatino establecimiento de pactos de lectura más sólidos, y una mayor familiaridad de los lectores con los entornos interactivos, acabarán convirtiendo lo que hoy resulta extravagante, en un instrumento común para compartir y preservar las historias que nos importan. Al decir de John Pavlik: «La hiperficción bien puede llegar a convertirse en parte del modo en

4. ANEXO

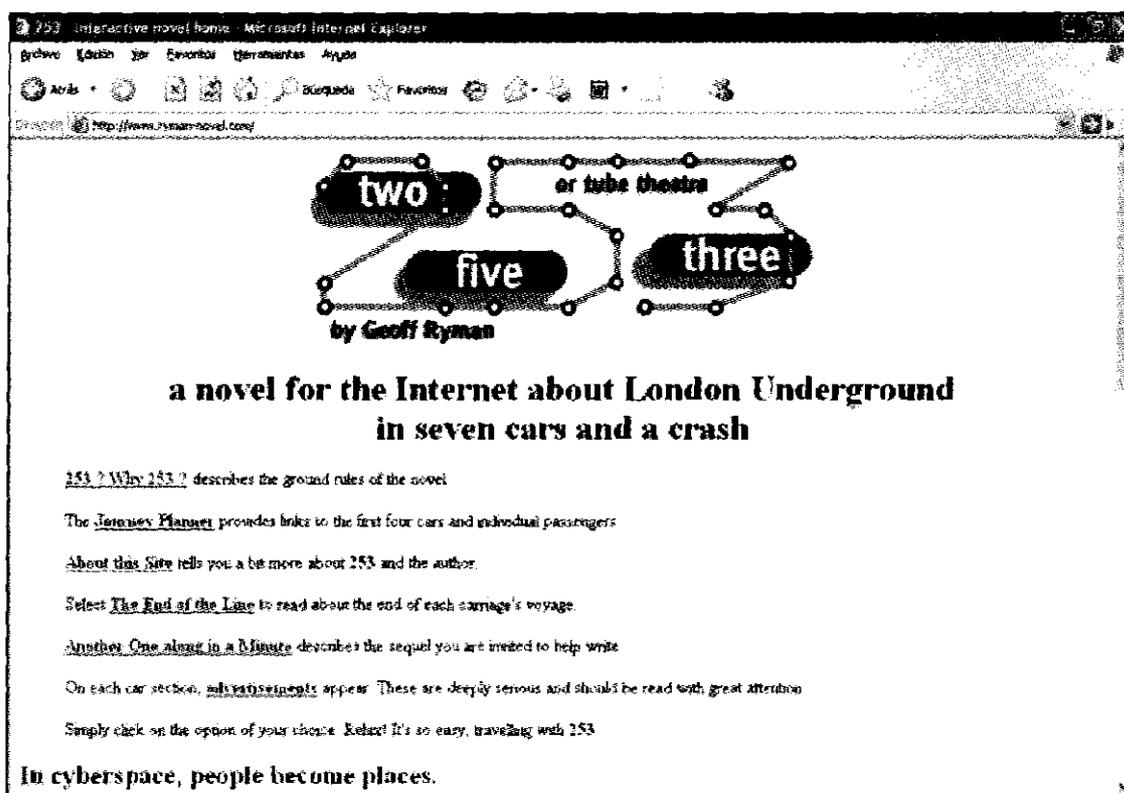


Figura I.

que se transfieren los valores culturales y las costumbres de generación en generación. Así como muchas culturas orales no dependieron de la palabra escrita, la próxima generación de nuestra sociedad puede acabar dependiendo de modo creciente en la hiperficción basada en ordenadores como un importante instrumento para compartir y transferir símbolos y significados culturales».

»Como un jardinero que conoce los laberintos del jardín, la figura del narrador aparece en los entornos de ficción interactiva básicamente asociado a los sistemas de ayuda a la navegación, permitiendo así que la arquitectura poliédrica de estas nuevas narraciones no diluya el sentido ni la emoción de las narraciones de siempre” (Orihuela, 2000).

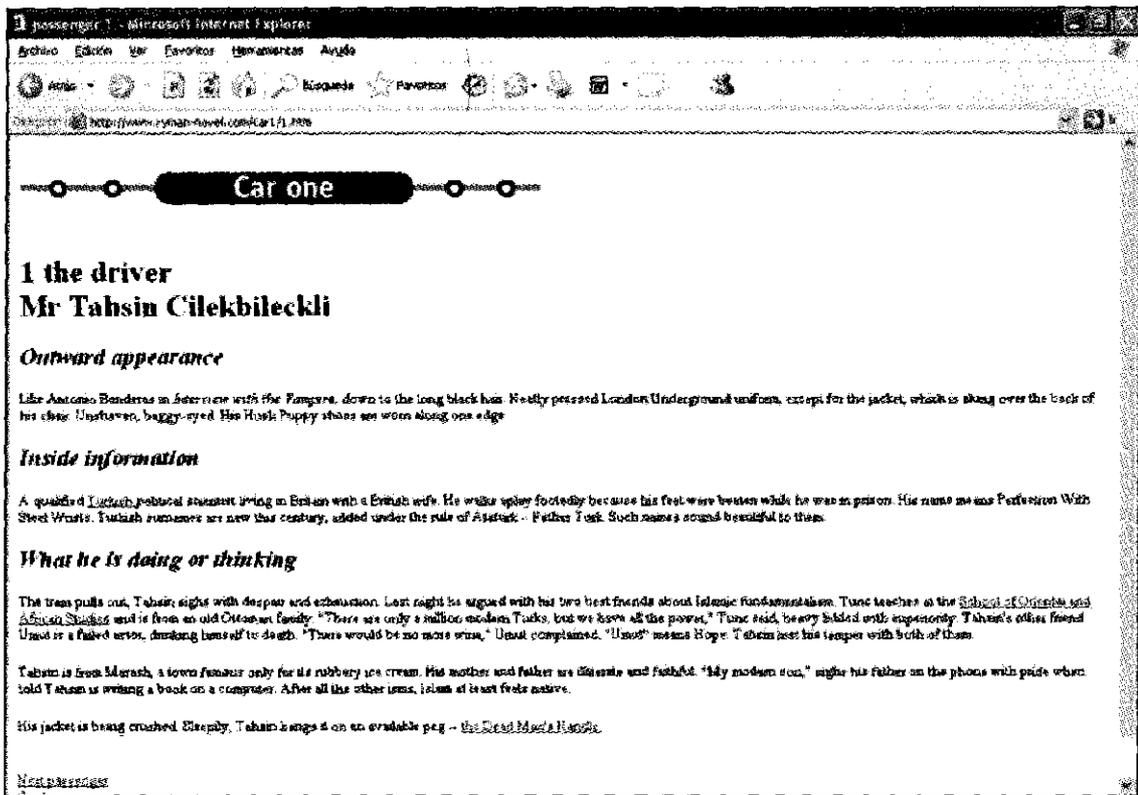


Figura II.

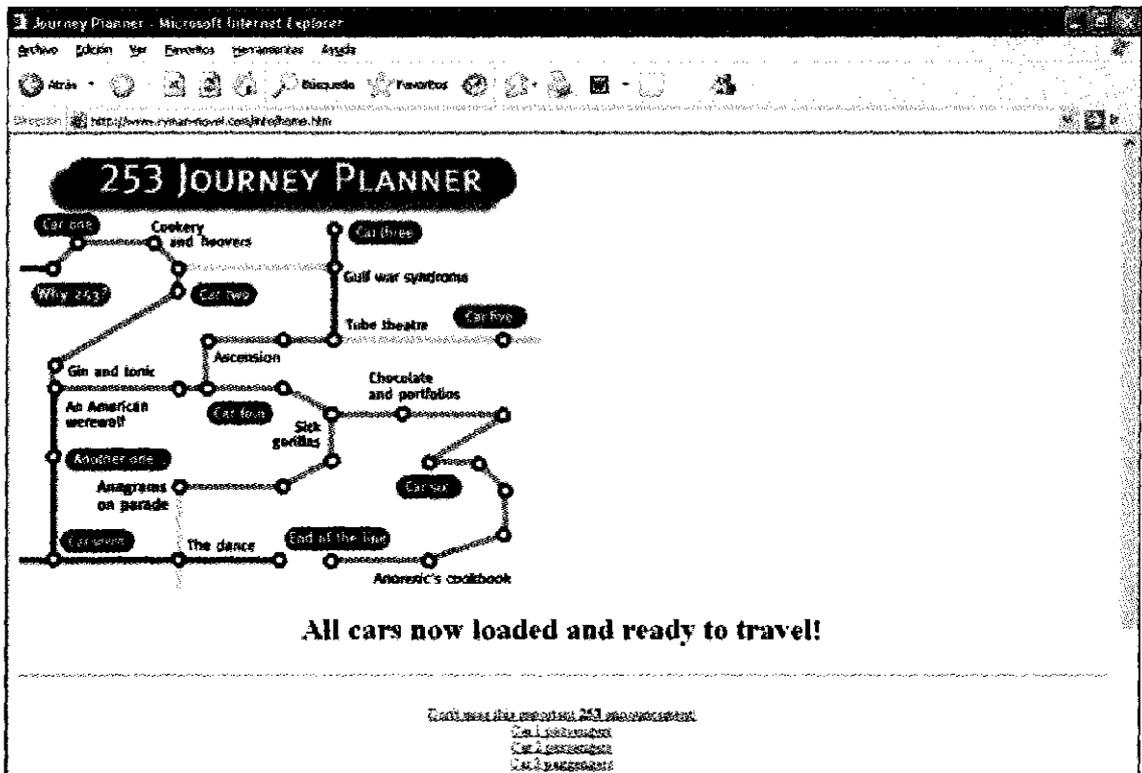


Figura III.

- retórica moderna)». En Ruiz Castellanos, A., Viñez Sánchez, A. y Sáez Durán, J. (coords.). *Retórica y texto*. Cádiz, Universidad de Cádiz: 1998: 3-14.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2001). «Retórica, tecnologías, receptores». En *LOGO. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I, 1, 2001: 9-18.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, CHICO RICO, Francisco y DEL RÍO SANZ, Emilio (eds.) (1998). *Retórica hoy*. Madrid/Alicante, Verbum/Universidad de Alicante (*Teoría/Crítica*, 5): 1998.
- BAETENS, Jan (2003). «Close Reading Hyperfiction. An Introduction». En Baetens, Jan (ed.), 2003: 1-13.
- BAETENS, Jan (ed.) (2003). *Close Reading Hyperfiction*. Leuven/Maastricht, University of Leuven/University of Maastricht (mimeo).
- BAETENS, Sven (1994). *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica*. Madrid, Alianza: 1999.
- BLANCO, Emilio (2003). «El canon en la era electrónica». En Vega, María J. (ed.), 2003: 63-72.
- BLOOM, Harold (1994). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama: 2004.
- BOLTER, Jay D. (1991). *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- BOLTER, Jay D. & GRUSIN, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass./London: The M.I.T. Press.
- BORRÀS CASTANYER, Laura (ed.) (2005). *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: Editorial UOC.
- CASTELLS, Manuel (1996-1997). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, 3 vols. Madrid, Alianza: 1997-1998.
- CASTELLS, Manuel (2001). *La galaxia Internet*. Barcelona: Areté.
- GAGGI, Silvio (1997). *From Text to Hypertext. Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973). *Significado actual del Formalismo ruso. (La doctrina de la escuela del método formal ante la Poética y la Lingüística modernas)*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977). «Crítica formal y función crítica». En *Lexis*, I, 2, 1977: 187-209.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1981). «La Poética lingüística y el análisis literario de textos». En *Tránsito*, h-i, 1981: 11-17.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984a). «Más allá de los «ismos»: Sobre la imprescindible globalidad crítica». En Aullón de Haro, Pedro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, 1984: 347-387.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984b). «Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)». En *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2, 1984: 7-59.

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989). *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*, 2ª ed. revis. y ampliada. Madrid, Cátedra: 1994.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1990). «Retórica general literaria o Poética general». En VV.AA., *Investigaciones Semióticas, III. Retórica y Lenguajes (Actas del III Simposio Internacional de la A.E.S.)*, vol. I. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990: 11-21.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). «Más sobre la globalidad crítica». En Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*. Madrid, Trotta, 1994: 511-541.
- HAYLES, Katherine (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JOYCE, Michael (1995), *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- LANDOW, George P. (1992). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós: 1995.
- LANDOW, George P. (1994). *Teoría del hipertexto*. Barcelona, Paidós: 1997.
- LANDOW, George P. & DELANY, Paul (eds.) (1991). *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, Mass./London: The M.I.T. Press.
- LANHAM, Richard A. (1994). *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAUFER, R. & SCAVETTA, D. (1992). *Texte, Hypertexte, Hypermedia*. Paris: P.U.F.
- MCLUHAN, Marshall (1964). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós: 1996.
- MCLUHAN, Marshall (1962). *La galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographicus»*. Barcelona, Círculo de Lectores: 1993.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1998). *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*. Madrid: U.N.E.D.
- MOULTIROP, Stuart (2003a). «El hipertexto y la política de la interpretación». En Vega, María J. (ed.), 2003: 23-31.
- MOULTIROP, Stuart (2003b). «Por el arcén. El principio de la resistencia al hipertexto». En Vega, María J. (ed.), 2003: 41-62.
- MURRAY, Janet H. (1997). *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, Paidós: 1999.
- NELSON, Theodor H. (1981). *Literary Machines*. Swarthmore: T. Nelson.
- NELSON, Theodor H. (1987). *Computer Lib/Dream Machines*. Redmond: Tempus Books.
- NELSON, Theodor H. (ed.) (1987). *Literary Machines. The report on, and of, project Xanadu concerning word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution, and certain other topics including knowledge, education and freedom*. San Antonio: T. Nelson.
- NUNBERG, Geoffrey (comp.) (1996). *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?* Barcelona, Paidós: 1998.

- ORIHUELA, José L. (2000). «El narrador en ficción interactiva. El jardinero y el laberinto». En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (Sección Hipertulia. Un foro dedicado a la teoría y a la narrativa hipertextuales) (<http://www.ucm.cs/info/especulo/hipertul/califia.htm>).
- POZUELO YVANCOS, José M. (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme.
- POZUELO YVANCOS, José M. & ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (2003). «En torno a una posible tradición de escritura no secuencial». En Vega, María J. (ed.), 2003: 73-104.
- SCAVETTA, D. (1992). *Le metamorfosi della scrittura. Dal testo all'ipertesto*. Firenze: La nuova Italia.
- SULLÀ, Enric (comp.) (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.
- TOLVA, John (2003). «La herejía del hipertexto: miedo y ansiedad en la era tardía de la imprenta». En Vega, María J. (ed.), 2003: 32-40.
- VAN LOOY, Jan & BAETENS, Jan (eds.) (2003). *Close Reading New Media. Analyzing Electronic Literature*. Leuven: Leuven University Press.
- VEGA, María J. (2003). «Literatura hipertextual y teoría literaria». En Vega, María J. (ed.), 2003: 9-19.
- VEGA, María J. (ed.) (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- WILLIAMS, Raymond (1975). *Television. Technology and Cultural Form*. London/New York: Routledge and Kegan Paul: 1990.
- WINSTON, Brian (1986). *Misunderstanding Media*. London/New York: Routledge and Kegan Paul.