



*Hipertexto*, José Antonio López Martínez

# El hipertexto y la novela: lecturas, lectores

SARAH MALFATTI  
*Departamento de Filología Románica*  
*Universidad de Granada*

**ABSTRACT:** In this brief analysis of the relation between the hypertext and the world of the literary creation and reception, we will try to analyse some instances in which the genre of the hyper-novel, used in several occasions by many authors of 20th century literature, has anticipated a few formal characteristics of the hypertext. At the same time, we will attempt to emphasize the centrality and the continuous development of the figure of the reader and his characteristics, in light of some of the theoretical foundations of the 20th century reader-oriented literary theories.

**KEYWORDS:** Hipertexto, lector, recepción, creación literaria, escritura combinatoria



Analizando la relación del género hipertextual con la evolución de la figura del lector y con el proceso de la creación literaria, se intentará señalar aquellos rasgos constitutivos de la hiper-novela propuestos en varias ocasiones por autores representativos de la literatura del siglo pasado (Calvino y Borges entre otros), que han anticipado algunas de las características formales del hipertexto. Al mismo tiempo se tratará de subrayar, a la luz de algunos de los fundamentos teóricos de las teorías literarias del siglo XX focalizadas en la lectura, el desarrollo de la figura del lector y de sus principales características.

Empezaremos con una definición del género y de sus rasgos fundamentales, intentando aclarar cuáles son sus mayores aportaciones y las supuestas influencias en la historia literaria contemporánea: veremos cómo la novedad revolucionaria del hipertexto es la superación de los confines restrictivos de la tradición del texto lineal, y cómo se superan estos límites dando al texto una organización de tipo reticular constituida por un conjunto de unidades informativas y por varios *links* (conexiones) que permiten pasar a otros textos. De esta manera, el lector puede moverse a través de los bloques textuales construyendo su propio camino, confirmando la idea de lectura como cooperación interpretativa cuyos rasgos son definidos precisamente por las propiedades del texto mismo.

Para ejemplificar la relación de la tecnología y de la estructura hipertextual con la literatura del siglo XX, hemos elegido, entre otros, dos textos de Italo Calvino definibles como obras combinatorias; en los textos que citaremos el lector se vuelve explorador de una realidad que asume cada vez de manera más evidente la forma de una red. En *Se una notte d'inverno un viaggiatore* el protagonista se convierte en un viajero textual, mientras que en la otra novela, *Il Castello dei destini incrociati*, el juego combinatorio de las cartas del tarot permite a un grupo de viandantes construir un catálogo casi infinito de destinos.

Podemos apreciar cómo el intercambio disciplinar es muy activo e importante: mientras Calvino se mueve hacia la ciencia buscando modelos textuales, llegando a anticipar con el género de la hiper-novela la construcción del hipertexto, las nuevas tecnologías utilizan ideas y conceptos relacionados con la literatura y sus orígenes, cambiando cada día más la actitud del lector y modificando su papel hacia la conversión del

mismo en el eje central de la creación literaria.

Desde un punto de vista cronológico, la primera definición de hipertexto aparece en 1965: Ted Nelson, refiriéndose al proyecto de crear una memoria que recoja, dejándolos accesibles, todos los textos de la literatura mundial, sugiere el término hipertexto y lo propone como lema identificativo de esta enorme biblioteca<sup>1</sup>. Según él las características de la estructura hipertextual definen lo que es la forma básica de un texto: una estructura primaria dentro de la cual el texto lineal, pilar de la narrativa, representa simplemente una subespecie.

En la mayoría de las definiciones y comentarios que han seguido la intervención de Nelson, las atenciones de la crítica se han centrado sobre todo en un aspecto de esta nueva forma textual: esto es el evidente y central abandono de la linealidad, de la secuencialidad de la escritura y también de la lectura, en el marco de total disolución de la experiencia tradicional<sup>2</sup>.

Las características que acabamos de citar no parecen ser una completa novedad en la historia de la literatura y en la de su crítica: G. P. Landow, hablando del género, viene a confirmar que, de hecho, tal y como decíamos antes, el concepto de hipertexto puede por fin hacer reales y factibles algunas propuestas teóricas del siglo XX<sup>3</sup>. La centralidad del papel del lector, la abertura de la misma obra narrativa hasta llegar a superar los límites de la página, parecen en efecto actualizaciones de las intuiciones teóricas de Barthes y Eco, y son elementos muy bien ejemplificados por la poética posmoderna. La idea de Barthes de que el objetivo de la literatura es hacer que el lector ya no sea solo un consumidor sino un productor del texto llega a objetivarse y a ser costumbre en la formación del género hipertextual.

Mientras en la tradición de la novela moderna el mecanismo narrativo tenía como objetivo, a través de los hechos contados, dar una interpretación (histórica, moral o psicológica) unívoca del mundo, lo que distingue el posmodernismo literario es la discontinuidad de los planes de la representación del mundo, con la consecuente renuncia a producir una visión cognoscitiva coherente. Se retoma, llevándolo a sus consecuencias más extremas, el ideal barroco de obra indefinida, con un final constitucionalmente incierto, reflejo de un mundo que ya no puede estar sometido al orden medieval, y cuya estructura se rebela frente a jerarquías monocéntricas gobernadas por leyes de necesidad. Casi rindiéndose a la irreductible complejidad

---

<sup>1</sup> La cita se refiere al llamado proyecto *Xanadu*, presentado antes en *Dream Machine* (1974), y después en *Literary Machine* (1987).

<sup>2</sup> Se puede afirmar, por otro lado, que también las prácticas de lectura del filólogo y del crítico (a partir del estudio de las fuentes hasta las confrontaciones críticas entre textos y autores) presuponen un pasaje continuo entre lecturas. (Ver Cadioli, 1998).

<sup>3</sup> Ver Landow, 1992.

de lo real, la narrativa postmoderna no elige, en la representación, un único punto de vista, sino que deja que muchos puntos de vista actúen simultáneamente, añadiendo la sincronicidad en la información a las características formales y sustanciales del género en cuestión.

Algunas características, de hecho, recuerdan de cerca las direcciones teóricas y estructurales del hipertexto tal y como ha sido definido, por ejemplo, por Nelson o Landow: nos referimos en particular a la idea de juego metaliterario que descompone y recompone las reglas literarias dentro de la obra, proponiendo textos que reconducen a otros textos, o que juegan entre ellos, por ejemplo, textos de segundo grado como comentarios a libros solamente aludidos, etc.

Como ya notaba Nelson, y como confirmará el mismo Calvino, el mecanismo del hipertexto se funda en un hábito constitutivo de nuestra tradición literaria, es decir, el automatismo que lleva a seleccionar una secuencia expositiva entre miles y a alejarse constantemente de esta. De la misma manera, la idea de texto como red se halla en la costumbre crítica de la glosa y del comentario: los márgenes de los códigos medievales y renacentistas se presentan como el ejemplo más claro de proto-hipertexto, subrayando la costumbre a la no-linealidad del texto por unos lectores que, anticipando las posibilidades del lector contemporáneo, participaban activamente en la composición y acercaban la figura del receptor a la del escritor-editor.

A pesar de las evidentes similitudes entre las formas narrativas posmodernas y los conceptos claves que fundan el hipertexto, hay que tener en cuenta algunas diferencias, debidas también al nuevo soporte electrónico. El hipertexto digital, en efecto, sugiere explícitamente todas las posibles relaciones, abriendo a todos los usuarios la posibilidad de una recepción no lineal y de una evolución potencialmente ilimitada de la lectura y del sentido del texto, institucionalizando de hecho lo que antes era una experiencia personal.

Se nota todavía de manera más intensa, gracias a las posibilidades de lo digital, la ausencia en el texto de un centro identificable, aspecto fundamental en la visión clásica y moderna de la interpretación unívoca; Paul Lévy, en su ensayo *Qu'est-ce que le virtuel?*<sup>4</sup> define el hipertexto como matriz de textos potenciales (es decir, sin un texto ni un fragmento central), de los que solo algunos se realizarán y, característica muy importante y otra vez comparable con algunas recientes teorías de la recepción, lo harán por medio de un lector.

Podemos entonces decir que aquella linealidad que se creía irremediabilmente perdida en las

---

<sup>4</sup> Ver Lévy, 1995.

estructuras hipertextuales, se constituye *in fieri*, es decir, “leyendo”: alineando textos diferentes se puede efectivamente reconstruir, según algunos críticos, una determinada secuencia lineal, de manera que la peculiaridad del hipertexto resultaría ser la posibilidad de elegir y no la falta de linealidad. Sin embargo, con respecto a esta cuestión, quizás deberíamos hablar de muchas y diferentes secuencialidades, y no de una única línea estructural como la que encontramos en el libro tradicional.

Volviendo a las características constitutivas del hipertexto, y sobre todo a la cuestión de la pérdida del centro en la organización narrativa, parece útil hacer, una vez más, referencia al trabajo de Landow; quizás su definición sea la que más claramente explique este fenómeno justificando la referencia que hemos hecho a algunos ejemplos de narrativa del siglo XX: el autor describe el hipertexto como un mecanismo que proporciona un sistema infinitamente “re-centrable”, cuyo punto de focalización transitorio depende del lector mismo, que se vuelve automáticamente un receptor activo. Es esta, con respecto a la novela contemporánea moderna y postmoderna, una nueva tipología de interactividad: el lector participa activamente de la redacción del texto, sobre todo de aquella parte que antiguamente se llamaba *dispositio*, haciendo de la lectura un verdadero acto de escritura.

El papel del autor y del lector dentro del nuevo género representa como hemos dicho un problema teórico muy interesante, considerando también la atención que la cuestión ha focalizado en el debate crítico del siglo XX, sobre todo en el ámbito de los estudios semióticos<sup>5</sup>: observando los mecanismos compositivos del hipertexto, podemos decir, aunque de manera muy elemental, que el autor sí construye el texto y su significado, pero lo hace con la colaboración constructiva de otros autores, o sea de los lectores, intérpretes de códigos y actualizadores de posibilidades narrativas.

Si consideramos únicamente un modelo crítico completamente orientado a los poderes del lector, en el momento en que el lector se apodera de la obra y empieza su trabajo de descodificación, ya sus acciones no serían necesariamente vinculadas a las intenciones pragmática del autor, que en el momento en que impone una forma a su obra terminaría su trabajo y dejaría todos los derechos interpretativos en las manos del receptor. En realidad la ausencia de una relación de necesidad no tiene porqué implicar el descontrol autorial del texto: la libertad impulsada por la obra es, sin miedo a ser paradójica, una “libertad consciente”, que tiene que tener en cuenta las “sugerencias” del texto sin dejarse llevar por derivas

---

<sup>5</sup> Hay, con respecto a la teoría del hipertexto, una obra fundamental (aunque no directamente relacionada con el hipertexto digital): *S/Z*, de Roland Barthes. En este ensayo Barthes quiere evaluar la pluralidad constitutiva del texto (*Sarrasine* de Balzac) a través de los códigos que atraviesan la novela; esta resulta ser un lugar con muchas y diferentes entradas, y que por esta característica necesita la participación activa del lector, un lector que ya no se limita a disfrutar de la obra, sino que contribuye a crearla, como ocurrirá en el caso del hipertexto (Ver Barthes, 1970).

incontrolables y sobre todo injustificables.

El mismo Eco rechaza la posibilidad de una intervención indiscriminada del lector, que hace suyo el deber (y el derecho) de mantener las posibilidades interpretativas de la obra dentro de un determinado campo de relaciones elegidas por el autor, relaciones que, en cualquier caso, nos introducen en su mundo a través de una forma, guiándonos y ayudándonos gracias a determinadas exigencias de desarrollo implícitas en las páginas escritas<sup>6</sup>.

Naturalmente el hecho de que el número de enlaces y de nudos sea solo potencialmente ilimitado confirma los límites, compartidos con la obra literaria tradicional, de la semiosis: los beneficios adquiridos por el lector gracias a la tecnología hipertextual, y la personalización de los mecanismos de decodificación, se ven limitados por la presencia, aunque reducida, del autor que impone el género. Los segmentos de estrategias narrativas que quien escribe inserta en el texto sirven de instrumentos para la interpretación, como sugestión para el orden de la misma.

Quien crea la obra (el llamado autor) debe introducir las marcas de referencia hipertextual que unan los fragmentos, creando las relaciones que después serán utilizadas por quien lee; la tradicional figura del autor, sobre todo en sentido de creador y único dueño de las posibilidades interpretativas, parece desvanecerse en favor de la total autonomía de una escritura que se muestra independiente.

Teniendo en cuenta, sin embargo, el rol del lector que no se limita a interpretar, sino que también construye el texto poniendo en marcha las conexiones, podemos afirmar que la verdadera naturaleza del hipertexto -su elaboración- coincide con la “navegación”: sería entonces este el momento en el que nace el hipertexto, o sea, durante el encuentro entre la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris* (puesto que se pide al lector real, y no a un lector modelo, dar sentido al texto), dos instancias que llegan a coincidir dejando fuera por esta vez la llamada *intentio operis* (Cadioli, 1998: 97).

En cualquier tipo de texto literario el autor introduce efectos comunicativos a fin de orientar al usuario-lector en el proceso de interpretación de la obra: la tecnología constitutiva del hipertexto, con todas las posibilidades que conforma a la hora de construir la recepción, hace que el sistema ordenador sea más abierto, con un rayo de acción infinitamente más grande.

En el caso de este tipo de literatura la influencia del legado enciclopédico del lector en la construcción del significado se hace pragmática: la idea de lectura como ejecución, sustentada por

---

<sup>6</sup> Ver Eco, 2009.

Umberto Eco en su ensayo sobre la obra abierta, se exaspera y se hace literal. Las características formales y estructurales del hipertexto ejemplifican precisamente esta definición de obra, en que la sugestión orientada pierde el carácter ordenador que tenía en el libro tradicional.

Italo Calvino, en su libro *Lezioni Americane*<sup>7</sup>, nos da, a mediados de los años ochenta, algunas visiones metafóricas sobre la literatura, haciendo también referencia a una serie de ideas relativas a modelos combinatorios concretos de estructuración abierta de la novela, ya introducidos en su narrativa y en sus investigaciones teóricas. Nota el autor cómo lo que permitirá el pasaje de la cultura en el nuevo milenio, el nuestro, será su capacidad de abarcar diferentes disciplinas, y de hacerse al mismo tiempo mediadora entre éstas. Dos de los valores irrenunciables en torno a los cuales organiza sus reflexiones sobre la modernidad y la literatura, la multiplicidad y la ligereza (*Molteplicità e Leggerezza*)<sup>8</sup>, parecen ilustrar muy bien las varias y estrechas relaciones entre el hipertexto y la literatura del siglo XX.

El tema central del texto dedicado a la cuestión de la multiplicidad (el quinto), es la novela contemporánea como enciclopedia, como medio de conocimiento y red de conexión entre hechos diferentes, entre personas y objetos. Para ejemplificar el concepto de red, el autor cita a uno de los escritores más influyentes de la narrativa italiana del siglo pasado, Carlo Emilio Gadda, quien con sus obras, basándose en una compleja base filosófica que se remonta hasta Leibniz, intentó siempre representar el mundo en toda su potencialidad, subrayando la variedad de las causas que contemporáneamente determinan un único hecho. Sin elaborar una reflexión sistemática y continua, Gadda refleja en sus textos la necesidad de convertir el desorden en una organización racional de la realidad, realidad que, sin embargo, revela un desorden cada vez más complejo, un red intrincada e inextricable de relaciones (quizás las mismas que intentará ordenar y hacer patente el hipertexto) que se esconde detrás de la aparente simplicidad de los objetos.

El mundo resulta ser un sistema de sistemas, donde cada uno de ellos condiciona los otros y es, a su vez, condicionado. El autor no puede evitar, describiendo la realidad, hacer infinitas divagaciones, multiplicando los detalles sin poder dejar de ser, aun en una descripción lo más objetiva posible, subjetivo y arbitrario (como, precisamente, el lector/autor del hipertexto).

No es una casualidad que la producción narrativa del autor citado por Calvino comprenda, junto a varias construcciones novelescas perfectamente orgánicas, una multitud de textos fragmentarios, textos que

---

<sup>7</sup> Ver Calvino, 1993.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

en varias ocasiones han pasado del contexto de producción a otras sedes. Su crítico más atento, Gian Carlo Roscioni, ha notado que Gadda puede ser definido como el autor de una única gran obra, de la que los libros son sólo unidades parciales: de hecho el escritor milanés siempre ha estado convencido de que la realidad de la cosas no puede prescindir de la infinita variedad de relaciones, siendo cada objeto un nudo de estas y no un sistema autónomo y cerrado<sup>9</sup>.

Al lado de Gadda, para ejemplificar esta tendencia literaria, Calvino cita a Proust, entre otros: la obra del francés parece ilustrar perfectamente la idea de explosión relacional, de dilatación interior de un texto y de multiplicación de espacio y tiempo que no permite el cerrarse de una novela.

Sin embargo la obra más enciclopédica escrita nunca, según el mismo Calvino, es la última novela de Flaubert, *Bouvard et Pecuchet*, cuya composición se presenta como una continua referencia a otros textos leídos por el escritor (un autor que llegó él mismo a ser lo que podemos llamar un hombre-enciclopedia).

La ambición de describir la complejidad, y de desvelar las infinitas relaciones es, según Calvino, lo que permite a la misma literatura sobrevivir:

In questa conferenza credo che i riferimenti alle letterature del passato possano essere ridotti al minimo, a quanto basta per dimostrare come nella nostra epoca la letteratura sia venuta facendosi carico di questa antica ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali.

L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campi d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo. (Calvino, 1993: 123)

Conocer (y al mismo tiempo intentar manifestar) la multiplicidad es también lo que caracteriza a muchos trabajos literarios contemporáneos, pero esta vez de una manera un poco distinta: la novela actual se identifica, siguiendo a Calvino, con una enciclopedia abierta, y eso es así porque ya no se puede pensar en una totalidad que no sea potencial y plural. Se encuentran, tal vez enfrentándose, diferentes métodos interpretativos, diferentes maneras de pensar el mundo y diferentes estilos expresivos, debilitando la idea de obra literaria autónoma: el texto, en efecto, se presenta conscientemente como una construcción intertextual, una obra que hace explícita sus relaciones con los textos que la preceden y la atraviesan, tanto

---

<sup>9</sup> Ver Roscioni, 1975.

en la forma de citas explícitas, como en la forma del *pastiche* y de la parodia.

La posible objeción a esta definición de multiplicidad dada por Calvino podría ser, con respecto al hipertexto, el riesgo de que el texto, multiplicándose por todas las posibles relaciones, se aleje del autor. En realidad quien escribe, así como el propio texto, es una enciclopedia constituida por las experiencias, las informaciones, las lecturas, etc. Quizás la mejor obra podría ser precisamente la que se aleja definitivamente del autor, dando así voz a quien no la tiene:

[...] magari fosse possibile un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola [...].  
(Calvino, 1993: 135)

Hemos visto cómo Calvino, sobre todo en estas últimas palabras, considera la hiper-novela no como un género marginal, sino como el género que permitirá a la literatura sobrevivir a la complejidad del mundo. Esta forma de novela tiene una larga tradición que, lo repetimos, se funda en la novela-enciclopedia y en la necesidad de unificar la multiplicidad de la realidad en un mapa de conocimientos.

En el siglo XX la operación se complica enormemente, ya no resulta posible cerrar lo conocido en un pensamiento sistemático y ordenado como, por ejemplo, en la mayoría de la producción escolástica medieval: la enciclopedia ahora es paradójicamente abierta, reflejo de una realidad potencial.

El modelo de novela abierta que Calvino propone se inspira por un lado en el concepto de biblioteca infinita y pluricéntrica, y en el modelo de red de los posibles (es evidente la referencia a Borges), y por otro lado en la literatura combinatoria de Queneau (sobre todo *Exercices de style*, 1947, y *Cent mille milliards de poèmes*, 1961) y a la experiencia del OuLiPo, el *Ouvroir de Littérature Potentielle*<sup>10</sup>.

Calvino, intentando encontrar una racionalidad en el caos de la realidad, se siente atraído por este movimiento, no solamente literario, que busca aplicar el pensamiento matemático a las estructuras y a las formas de la literatura. Las obras del escritor francés, miembro del movimiento, se acercan precisamente a la misma idea de red que el italiano buscaba como medio para representar las infinitas posibilidades de la narración, eco de la potencialidad sin límites de lo real sugerida por Gadda.

El sistema combinatorio, como ya notaba Calvino en su conferencia de 1967 *Cibernetica e*

---

<sup>10</sup> Ver Pilz, 2005.

*fantasmi*<sup>11</sup>, ofrece un modelo que permite al escritor, dejándole dividir el continuo en unidades, hacer un mapa de un mundo que sigue refractario a la palabra.

Los modelos organizativos siguen siendo esencialmente los mismos, y son aquellos modelos que intentan reducir la complejidad infinita a un número finito de unidades combinables, sin embargo, en infinitas variaciones (es el mismo mecanismo que utilizamos para las letras del alfabeto): las dos hiper-novelas citadas (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il Castello dei destini incrociati*) se basan, de hecho, en estructuras combinatorias que permiten presentar un catálogo infinito de elementos (géneros literarios y destinos) utilizando una cantidad finita de ellos.

El elemento principal, como dirá el mismo Calvino, será el “principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile” (Calvino, 1993: 131): este concepto se puede identificar ya en la obra del 1972 *Le città invisibili*, texto en que se muestran perfectamente las ideas del autor sobre “el inicio” en una narración. A pesar de la existencia de un marco de referencia, en realidad *Le città invisibili* es un texto sin entrada y sin salida, una estructura que, como hemos visto por el hipertexto, no tiene secuencialidad ni jerarquía: el *incipit* de una narración (tema de su novela más conocida) es visto por Calvino como un acto de exclusión y limitación del texto, una interrupción de lo que es continuo<sup>12</sup>. De hecho, refiriéndose a la hiper-novela, la define como algo que tiene varios inicios, y así será, veremos, en las dos obras que vamos a considerar.

La primera novela en forma de red será *Il Castello dei destini incrociati*, y la red en este caso será representada por múltiples filas de cartas; el libro está protagonizado por un anónimo viandante que, llegando a un misterioso castillo, se da cuenta de haberse quedado mágicamente mudo, como todos los huéspedes del castillo reunidos para cenar: cada uno puede contar su historia sólo eligiendo y combinando las 78 cartas que están en la mesa, cartas que se convierten, de esta manera, en “piezas narrativas”, unidades discretas.

La hiper-novela, hemos dicho, se presenta como una novela potencial que supone varios inicios: en *Il Castello*, un texto formado por cuentos narrados por diferentes viajeros reunidos en torno a una mesa en una taberna, cada narración recoge diferentes inicios de otros cuentos. Dos cartas apoyadas casualmente por el narrador de turno sirven de *input* para otro potencial narrador, hasta que las cartas no son desparramadas y el juego empieza otra vez, creando nuevas combinaciones de cartas y nuevos cuentos que

<sup>11</sup> Ver Calvino, 1995b.

<sup>12</sup> Ver Pitz, 2005.

contendrán otros, como en un mecanismo de cajas chinas.

La baraja de cartas, sugiere el mismo autor, es como la literatura: contiene potencialmente infinitas posibilidades combinatorias y ofrece al escritor (y, podemos añadir, al autor/lector del hipertexto) la oportunidad de inventar, combinando elementos existentes, historias nuevas y diferentes.

Otra característica que une esta novela a la idea de novela contemporánea, y que acentúa las relaciones con los mecanismos hipertextuales, es la intertextualidad, una cuestión que conlleva en su esencia la redefinición de la importancia del papel del lector y la influencia de su competencia lectora, de su personal enciclopedia.

De hecho la hiper-novela de Calvino, en ambos casos citados, es un texto expandible: en el final de *Il Castello*, en el momento de barajar las cartas se cancela la estructura rectangular y el libro se concluye con la intervención del narrador anunciando textos nuevos. El juego de las cartas es un juego de construcción y destrucción que permite al cuento de seguir siendo fluido y, sobre todo, provisorio<sup>13</sup>.

Esto es exactamente lo que pasa en el hipertexto, que de hecho es un texto que nace en el mismo momento en que el lector, cuya arbitrariedad tendrá, sin embargo, que quedarse en los límites de las posibilidades ofrecidas, lo crea, es decir en el momento en que el lector crea su personal secuencia de unidades discretas de bloques de texto a través de los mecanismos de la elección, superposición y conexión.

Después de seis años de silencio literario, en 1979 Calvino publica lo que será su libro más famoso, y el ejemplo más claro de novela potencial: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. El libro, a través de un complicado juego combinatorio, desarrolla una reflexión sobre el sentido de la escritura y sobre la relación entre obra y lector.

En el prolífico ambiente intelectual francés de este periodo, Calvino se interesa, como hemos anticipado, por todas las combinaciones entre ciencia y literatura, y por cómo utilizar con objetivos cognoscitivos las posibilidades de las nuevas teorías narrativas.

En la novela que estamos tratando, el autor ya no está interesado en contar historias siguiendo las prácticas tradicionales: inspirado por las teorías de la literatura formuladas en el ambiente de la revista *Tel Quel*, teorías basadas en la exasperación de la metaliterariedad (escribir no es contar una historia, sino decir

---

<sup>13</sup> Ibidem.

que se está contando algo), Calvino empieza a narrar con un lenguaje extremadamente concreto y racional las formas de la narración.

En la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se imagina que este Lector (el protagonista), después de haber comprado la última novela de Calvino, se entera de que su copia tiene que ser defectuosa, ya que sólo se compone de las primeras páginas repetidas a lo largo de todo el volumen. Desde aquí comienza su búsqueda, que será un fracaso a causa de la conjura ideada por el traductor-falsario Ermete Manara: este personaje, reflejando irónicamente las ideas teóricas contemporáneas al autor, quiere difundir su idea de literatura fundada en la mistificación y en la reproducción matemática de formas y estilos, y lo hace para vengarse de una mujer, lectora también pero con ideas muy diferentes, como diferentes serán las posiciones del otro protagonista, Silas Flannery, un escritor en crisis que actúa como contrafigura del mismo Calvino.

Aquí también la estructura fundamental del texto es el arte combinatorio, que permite la dialéctica constante entre continuo y discreto: la novela de hecho está formada por diez textos que empiezan y se interrumpen inmediatamente, reflejando diez intentos frustrados del Lector por entrar en la novela. El texto que el protagonista pensaba haber comprado de hecho no existe, y se le presenta como una multiplicidad de puntos de entrada en la literatura misma, en aquella biblioteca universal que tanto nos recuerda a Borges.

La referencia a Borges, aunque no sea explícita, nos recuerda de hecho otro punto de intersección entre literatura e hipertexto, y este punto es la intertextualidad, la potencialidad que tiene cada texto de entrar en relación con otros textos: la negación de la autonomía de la obra literaria con respecto al contexto cultural se ve concretada, en nuestra novela, por el protagonista, por el Lector.

El principio parece ser el mismo, es decir vencer la autoridad del autor tradicional, creador que supuestamente garantiza una verdad única y una sola interpretación, y Calvino lo exprime abiertamente en el séptimo capítulo:

Come fare a sconfiggere non gli autori ma la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e di invenzioni per il solo fatto di avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole? (Calvino 1994: 185)

En esta “novela de la teoría de la novela”, el lector que tradicionalmente ama y lee las historias cerradas, y que siempre había ocupado la última casilla del recorrido comunicativo, tiene que hacer frente

de repente a un anónimo e impersonal narrador que le hace ser *protagonista* de una misteriosa lectura continuamente interrumpida: a pesar de su intención, el protagonista se enfrentará cada vez a distintos fragmentos que reconducen el uno al otro, en una especie de laberinto o, ¿por qué no?, de hipertexto.

La odisea del Lector aparece entonces caracterizada por el continuo contacto con la narrativa más vanguardista, y a pesar de esto Calvino no destruye totalmente la narración tradicional: en el marco ficcional concede al lector real el placer de una historia narrada hasta el final, no llevando la operación de *mise en abîme* hasta su exasperación. A pesar de dar esta impresión, en realidad Calvino no vuelve totalmente al género novelesco: de hecho la historia que el protagonista lee en la última escena es su propia historia, la historia que cuenta como él mismo está leyendo, es decir, la aventura de un “lector leído”; el sujeto que lee representa una biblioteca combinatoria, como dijo el propio autor al final de *Lezioni Americane*, definiendo el lector como un yo fragmentado que, añadimos, puede parecerse a una red hipertextual.

En ambos textos resulta evidente la imagen fundamental de la red, y la idea de continuas intersecciones con el contexto formado por fragmentos literarios, por libros y autores: un texto no existe separado del contexto de libros que lo condicionan e influyen constantemente en la lectura que, como en un hipertexto, es un inacabado recorrido entre referencias distintas y complementarias.

Esta referencia al continuo juego metaliterario que caracteriza el mundo de los libros y en general la idea de narración, nos permite concentrarnos, una vez más, en la idea de cooperación interpretativa: hemos dicho que el lector mismo llega a ser una enciclopedia, y a la hora de decodificar y ejecutar un texto se pone en juego la competencia del lector. En el contexto digital, con la tecnología del hipertexto, que permite una participación tan activa en la construcción de la narración, parece muy interesante considerar la idea de la enciclopedia como experiencia que acostumbra al usuario a determinadas relaciones y al uso de distintas clases de significados. Es la idea de competencia literaria que, construyendo horizontes de expectativas en los receptores, contribuye, sobre todo en un texto organizado en función de enlaces y encrucijadas, a la orientación de los actos discriminatorios, es decir, a la elección de las direcciones de la narración.

El lector, al entrar en aquella biblioteca universal sincrónica que es la red, tiene que focalizar su atención en torno al flujo de los eventos narrados y de las interrupciones que conllevan ulteriores conexiones: la narrativa interactiva, de hecho, promete reconfigurar al mismo tiempo escritura y lectura, y efectivamente la tecnología digital, junto con la tecnología del hipertexto, permite la intervención en el

texto por parte del lector de una manera pragmática, casi material (como materiales eran las intervenciones de los clérigos que intervenían en los manuscritos medievales).

Como señala Nelson, el primero que definió el concepto de hipertexto, no existe un punto final, ni una palabra que sea la última: el mecanismo del hipertexto siempre da un nuevo punto de vista, creando un texto totalmente abierto que pone finalmente en crisis los límites de la literatura.

Citando a Landow podemos afirmar que la velocidad de los pasajes y de las conexiones entre diferentes bloques y fragmentos cambia la manera de escribir y de leer; aunque existan ya algunos textos narrativos, vinculados a la tecnología del libro, que tienen adaptaciones hipertextuales como notas y comentarios, será el hipertexto digital lo que educará al lector a no pensar y no escribir de manera secuencial, sino a través de conexiones (*links*)<sup>14</sup>.

El hipertexto, en efecto, puede concretar las posibilidades de la hiper-novela como la hemos descrito antes: las novelas combinatorias de Calvino pertenecen a una época en la que el ordenador deja de ser una simple máquina para hacer cálculos, se empiezan a explorar las posibilidades de la informática textual, y al mismo tiempo se investigan en profundidad todas las reglas del lenguaje.

Como ya había anticipado nuestro autor, la necesidad de leer no disminuye en la época digital, y la misma digitalización ha permitido aumentar la cantidad de materiales escritos, cambiando el concepto de textualidad y la manera de leer, gracias también a la capacidad de proporcionar un modelo teórico conveniente para los procesos más complejos de nuestra memoria (Calvino, 1995b: 203).

---

<sup>14</sup> Ver Landow, 1992.

## Bibliografia

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Édition du Seuil, 1970.

CADIOLI, Alberto. *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*. Genova: Marietti 1820, 1998.

CALVINO, Italo. *Il Castello dei destini incrociati*, en Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, Mario Barenghi y Bruno Falcetto ed. Milano: Mondadori, 1992.

– *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 1993.

– *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 1994.

– *Saggi*, vol. II. Milano: Mondadori, 1995.

– *Cibernetica e fantasmi*, en Id. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 1995b.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1994

– *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 2009

LANDOW, George P. *Hypertexte. The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore:

The John Hopkins University Press, 1992.

LÉVY, Paul. *Qu'est-ce que le virtuel?*. Paris: Édition La découverte, 1995.

MAROCCO, Paolo. "Un sistema di relazioni", en *Cyberletteratura: tra mondi testuali e mondi virtuali. Atti del convegno, Roma 9-10 giugno 2005, Alice di Stefano ed.* Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2006

Pilz, Kerstin. *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*. Leicester: Troubador, 2005.

ROSCIONI, Gian Carlo. *La disarmonia prestabilita*. Torino: Einaudi, 1975.