

ARTÍCULO

DE UNA CULTURA GLOBAL A LO LITERARIO: ENTRE EL HIPERTEXTO Y EL TEXTO

Eduardo Ramos-Izquierdo

De una cultura global a lo literario: entre el hipertexto y el texto

Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité » (1928)

APERTURA

Hoy al inicio de la segunda década del siglo XXI: ¿qué vemos? ¿Qué oímos? ¿Cómo vivimos? ¿Cómo leemos? ¿Cómo escribimos?

La ciencia y la tecnología han creado objetos —el teléfono y la computadora, entre otros— que han modificado nuestro hábitat, nuestros usos y costumbres, nuestra funcionalidad. ¿En que medida esos objetos han cambiado también, paulatinamente, nuestras percepciones, nuestros comportamientos y conductas, nuestra relación con el mundo? ¿cómo nos han cambiado?

Estamos en este momento conectados por medio de la red. Los vemos a ustedes desde París; ustedes nos ven desde México. Estamos en plena transmisión de información: un discurso oral a partir del texto que tengo en mis manos. Se conjugan la imagen y el sonido: somos reales y virtuales; somos textuales, hipertextuales e hipermediáticos.

Me gustaría antes de entrar en materia evocar el epígrafe que lleva esta ponencia. En él podemos observar que ya hace más de ochenta años el lúcido poeta y agudo ensayista Paul Valéry reflexionaba y anticipaba —en un ensayo sobre la ubicuidad— los grandes cambios en la cultura y en la actividad artística contemporáneos.

Vivimos en una época de celeridad y de cambios. Confieso algunas modificaciones en el enfoque y el contenido del tema originalmente propuesto para esta ponencia en septiembre en el momento de la amable invitación de Héctor Perea. He reajustado su material en función de la sesión en la

que está incluida. Así pues, en las páginas a continuación examino tres aspectos de una cultura actual de la mirada, del pensamiento y de la acción influidos por la electrónica y la informática y en una parte final propongo una lectura que podríamos considerar “arqueológico-hipertextual” de la obra de tres faros literarios latinoamericanos: Borges, Cortázar, Paz.

El espacio de la pantalla

En esta nuestra época de la tan traída y llevada globalización, se ha vuelto inevitable en nuestra vida cotidiana la presencia de la pantalla. Vemos en el ámbito de nuestras casas las pantallas de la televisión, de las computadoras, de los aparatos electrodomésticos. Salimos a la calle y las vemos en los pasillos y andenes del metro, en los centros comerciales, en las autopistas, en las estaciones de tren y en los aeropuertos. Las pantallas nos guían, nos informan, nos hacen comprar. Por otra parte, es común, casi banal saber que las cámaras —obvias o discretas, sembradas por doquier— alimentan incesantes las pantallas. Cámaras en ocasiones omnipresentes que no se detienen: las 24 horas del día, los siete días de la semana. Vivimos inmersos en una época en la que las pantallas modelan y nos hacen percibir el mundo: la realidad; y, de igual manera, integran la ficción en la realidad. El espacio de la pantalla puebla, forma parte de nuestro espacio vital, de nuestra vida laboral, de nuestra vida cotidiana. Es más: ya la domina. Es innegable que las pantallas constituyen instrumentos privilegiados de la información, la comunicación, el trabajo y el ocio. Vemos por doquier esa nueva raza de entes abstraídos frente a las pantallas de los *i-phones* o *smartphones*, de las computadoras, de los videojuegos y de los lectores portátiles de DVD.

Las pantallas de la televisión y de Internet han logrado la abolición de las fronteras del tiempo y del espacio: vemos y oímos la simultaneidad de cualquier lugar del mundo. Nos comunicamos instantáneamente, utilizando la pantalla de la *laptop* o del *smartphone*, por *mail*, *messenger*, *skype* o *twitter*. Las pantallas se han vuelto instrumentos que nos permiten interactuar de manera novedosa, instantánea: en directo.

Ya en la vida de todos los días *dialogamos* con las pantallas de los autómatas: de cajeros bancarios, de máquinas que distribuyen tickets o refrescos. En los supermercados nos señalan la localización de las mercancías, nos dan el peso y el precio de la fruta, nos cobran la mercancía. Hemos aprendido paulatinamente a integrar en nuestra vida cotidiana su uso y su manipulación. Y nos vamos acostumbrando a la desaparición de los empleados... Por otra parte, cuando nos desplazamos, los *gps* nos orientan, alguna vez acompañados por esa voz atona y monótona.

Cada vez más comprobamos un efecto de sustitución de las pantallas. Si ya ocupan el lugar de anuncios informativos y carteles publicitarios, se han convertido también en un espacio privilegiado de lectura. Ya no solamente de la lectura de las noticias y de los libros, sino de la lectura en un

sentido más amplio y pluridireccional: la navegación. Recorremos toda clase de textos, vemos todo tipo de imágenes fijas y en movimiento, escuchamos todas las formas de música o de ruido. Las pantallas actuales facilitan la conjunción de los sentidos. Cada vez son más táctiles: como los libros electrónicos, los *smartphones* y los *i-pods*. Es un hecho innegable que en la actualidad nuestro sentido táctil es diferente: el ratón nos enseñó a tocar una superficie para tocar otra: tocar el espacio concreto para “tocar” lo virtual a distancia. Ya se han generalizado los deslizamientos táctiles que nos permiten buscar informaciones y comunicarnos a través de las pantallas de tabletas e instrumentos de telefonía. ¿A cuando se convocarán el gusto y el olfato?

La pantalla se ha vuelto un espacio privilegiado, un ejemplo de espacio omnipresente y versátil de nuestro tiempo, espacio electrónico que cada día se convierte más (quizá ya lo sea) en el espacio privilegiado de lo cognitivo. Ya desde la segunda mitad del siglo XX una realidad y una práctica algorítmicas —llamémosles por el momento así— están cada vez más presentes.

Los diagramas de flujo

En los últimos años, frente a la abundante presencia de las nuevas tecnologías evocadas, hemos tenido que aprender a utilizarlas para poder interactuar.

Nos hemos tenido que acostumbrar a la estructura secuencial en la que una acción sigue a otra y todas sus operaciones se siguen de tal modo que la salida de una es la entrada de la siguiente. Se tiene pues una funcionalidad que exige el recorrido de diversas etapas puntuadas por la obligada selección de una única opción —que elimina necesariamente todas las otras— y que nos envía a otras etapas que repiten iterativamente el proceso hasta llegar al objetivo final.

En nuestra vida práctica, la etapa preliminar de esta forma de actuar comenzó hace ya más de medio siglo con el uso —básico por no decir banal, diríamos actualmente— de los lectores de casetes y grabadoras: encender, cargar (abrir, meter, cerrar), leer. El paso siguiente fue el de la lectura de los DVD, cuyo principio de selección de opciones es más amplio: por ejemplo, lectura, lenguas, capítulos *et al.* Usos y costumbres que forman parte de nuestras hábitos cotidianos.

Este principio de selección de opciones es el que ahora impera en las comunicaciones telefónicas con voces pre-grabadas; en el uso de los cajeros bancarios; en las compras en Internet; en las compras de billetes de transporte; en el pedido de alimentos en los restaurantes de libre servicio; en el alquiler de habitaciones en hoteles de las carreteras.

La automatización ha implicado cambios en nuestra enunciación lingüística y en nuestros comportamientos de la interlocución. Así pues, la continuidad de una pregunta de un diálogo directo: “quiero un billete clase turista a Singapur para fines de septiembre y regreso en diciembre” se convierte en una serie de preguntas cuyas respuestas deben ser marcadas seleccionando

una casilla entre múltiples hasta la validación exhaustiva de todas las preguntas (ninguna puede permanecer sin ser marcada) para poder llegar a completar el formulario.

Un lenguaje de preguntas simples y unívocas que permite la automatización cibernética, en donde elegimos únicamente a partir de conjuntos de listas predeterminadas que permiten los diálogos “virtuales” en los que no hay que equivocarse, pues se corre el riesgo de tener que volver a comenzar todo el proceso. Y qué decir de esas voces grabadas en las contestadoras que, eventualmente, ficción o realidad, nos permiten dialogar con los muertos...

Estas interacciones con la máquina que reposan en el seguimiento de una estructura secuencial conforme a un *algoritmo* o conjunto de reglas representable gráficamente en un *diagrama de flujo*. Algoritmos simples que regulan el uso del mando en televisores y lectores de DVD o del *joystick* en computadoras y videojuegos.

Además, la estructura de estos diagramas de flujo conllevan una *arborescencia* que abre la posibilidad de decisión a una plurilinealidad de elecciones —entre las diversas posibilidades previstas por el programador, desde luego— a una única trayectoria que elimina todas las otras opciones.

Mal que bien, e inclusive sin haberlo decidido, nos hemos acostumbrado a “pensar” y a actuar conforme a esquemas arborescentes y a manipular su funcionalidad.

La navegación

Nuestro acceso a la información ha cambiado a causa del uso de las computadoras. Nos hemos acostumbrado a la normativa de google, prototipo del sistema de buscadores en Internet. Así, si la unidad de búsqueda es la palabra, ya sea única o en algún conjunto de palabras, ésta conserva una lógica de tipo textual en los diccionarios y obras de referencia conforme a una norma de búsqueda léxica (la palabra aislada) o contextual (un grupo de palabras). Ahora bien; lo novedoso del acceso a la información de los buscadores es que permite búsquedas *morfológicas y/o fragmentarias* en secuencias de caracteres no únicamente alfanuméricos, sino con toda la gama de signos reconocibles por las computadoras. Es decir que para encontrar una información, las formulaciones tradicionales de una búsqueda puramente léxica o de una pregunta propuesta en una frase bien construida del punto de vista sintáctico y semántico, ceden su lugar a escribir en la pequeña ventana del buscador una secuencia de palabras o de segmentos frásticos o de secuencias de cualquier tipo de signos (alfanuméricos, de puntuación *et al*). El buscador da una lista de resultados de varios párrafos en donde muestra que reconoce las palabras de la secuencia propuesta. En particular, a la búsqueda de secuencias de caracteres entrecomilladas, el buscador da la lista de las páginas Web en donde se encuentra exactamente la misma secuencia. Es claro que esta facilidad y flexibilidad de formulaciones facilitan y aceleran las búsquedas.

Me parece importante insistir en algunos aspectos de esta nueva práctica de búsqueda: la *indexación*, es decir, el hecho de poseer listas de términos amplias por no decir exhaustivas; la *combinación* de sucesiones de términos o de caracteres tipográficos; la *fragmentación* de esas secuencias de términos, como punto de partida reconocible dentro de un todo. Estos elementos se han vuelto los paradigmas de una forma cibernética de pensar cada vez más generalizada.

Una vez que la información ha sido encontrada, los *softwares* —de tratamiento de texto (word, open office *et al*), en particular— han acelerado la acción de copiar. Esta operación que en otra época era llevada a cabo paciente y minuciosamente por los copistas de manuscritos— se automatizado. Inclusive la práctica manual de cortar una parte de un texto y pegarla en otro —que aún se hacía hace unos treinta años— se ha vuelto instantánea gracias a los softwares. Así pues, la información encontrada en el buscador se recupera *in extenso* telecargándola o parcialmente con la función cortar y pegar. La facilidad y la celeridad: la aceleración temporal y la abolición del esfuerzo: los paradigmas de nuestra época.

Siempre la literatura

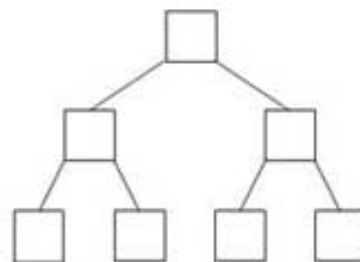
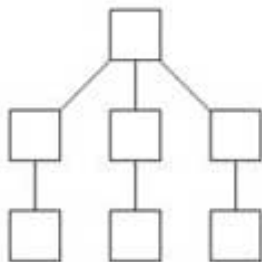
La *Web* en nuestro tiempo es ya sin lugar a dudas un espacio privilegiado de lo literario. En particular, las actuales ponencias de este congreso están permitiendo ver sus posibilidades tanto para su publicación y difusión como para sus creaciones hipertextuales o hipermediáticas.

Desde hace ya casi un cuarto de siglo, la obra pionera de Michael Joyce (1945) *Afternoon, a story*, escrita en 1987 y publicada tres años después (Eastgate Systems, 1990), inicia la ficción hipertextual. Otras creaciones que ya se han vuelto clásicas en esta vertiente son, por ejemplo, las de Stuart Moulthrop: *Victory Garden* (1992) o de Shelley Jackson: *Patchwork Girl* (1995). En todas estas obras conviene insistir en la especial relevancia de dos aspectos que hemos tratado en las partes iniciales de esta ponencia: la organización arborescente (en lo estructural y funcional) y la recuperación e integración de lo textual (en lo intertextual y transgenérico).

En particular, por el momento desarrollaremos una reflexión sobre la arborescencia. Así, podemos observar que a la *linealidad* de una secuencia de partes de un todo recorrida de manera unívoca:



se contraponen los esquemas arborescentes que permiten la *pluri-linealidad* de recorridos:



Este tipo de esquemas —que para lo literario he llamado tipogramas— permite visualizar la diferencia entre la linealidad de las unidades constitutivas que caracteriza a lo *textual* en contraposición a las múltiples bifurcaciones de la pluri-linealidad, característica esencial de lo *hipertextual*.

Ya en otros ensayos anteriores he analizado las relaciones entre lo textual y lo hipertextual (soportes, estructuras, contenidos) y he mostrado su estrecha vinculación¹. En esta ocasión y para terminar esta ponencia en el tiempo previsto examinaré, a partir de lo propuesto anteriormente, el caso de tres obras literarias de Borges, Cortázar y Paz de los que mostraremos su carácter de hipertextos *avant la lettre*².

4.1 El esquema de un proyecto

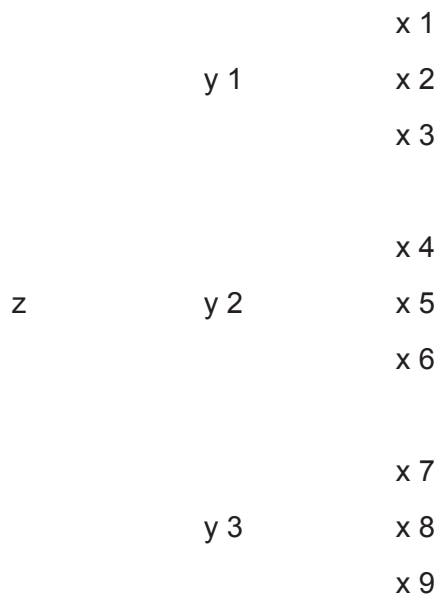
En “Esquema de la obra de Herbert Quain” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1941) Borges describe una de las cuatro obras del supuesto autor irlandés:

Aún más heterodoxa es la “novela regresiva, ramificada” *April March*, cuya tercera (y única) parte es de 1936. Nadie, al juzgar esa novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor no la consideró nunca otra cosa. “Yo reivindico para esa obra —le oí decir— los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio.” Hasta el nombre es un débil *calembour*: no significa *Marcha de abril* sino literalmente *Abril marzo*. Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality*, 1897, página 215)^a. Los mundos que propone *April March* no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es

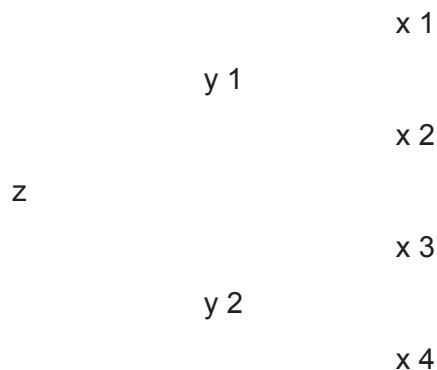
1 Pueden consultarse: « De la textualité : de sa taxinomie, de sa représentation et de sa dynamique » in M. EZQUERRO (dir.) *Le texte et ses liens / El texto y sus vínculos*, Paris, Indigo, 2006, p. 59-75 (en línea : http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Le_texte_et_ses_liensWEB.pdf) y « Du texte et de l’hypertexte : quelques concepts fondamentaux » in *Le texte et ses liens II* , Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, sous la direction de M. EZQUERRO, réalisation J. ROGER, 2007, publication électronique : <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>.

2 Un análisis más detallado aparecera en un artículo de próxima publicación.

común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.



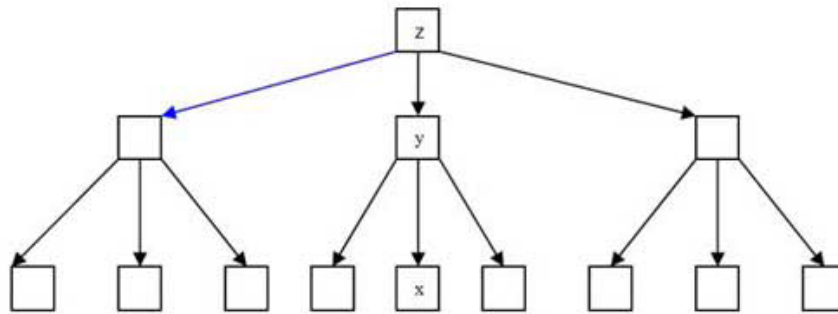
De esa estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico. Previsiblemente, alguno de los nueve relatos es indigno de Quain; el mejor no es el que originalmente ideó, el x 4; es el de naturaleza fantástica, el x 9. Otros están afeados por bromas lánguidas y por pseudoprecisiones inútiles. Quienes los leen en orden cronológico (verbigracia: x 3, y 1, z) pierden el sabor peculiar del extraño libro. Dos relatos –el x 7, el x 8– carecen de valor individual; la yuxtaposición les presta eficacia... No sé si debo recordar que ya publicado *April March*, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario



^a Ay de la erudición de Herbert Quain, ay de la página 215 de un libro de 1897. Un interlocutor

del *Político*, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su *Filípica*, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come el mismo proceso retrógrado... Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Cf. el canto décimo del *Infierno*, versos 97-102, donde se comparan la visión profética y la presbicia.

En este texto observamos que la articulación de las trece unidades constitutivas de la supuesta novela está asociada a un esquema de forma arborescente. Este esquema propone primero una articulación tripartita y simétrica en la que existe un principio de pluri-linealidad estructural y, por lo tanto, de lectura. El tipograma de los posibles recorridos de la obra sería:



Ahora bien, no olvidemos que la anterior descripción corresponde a una supuesta obra de Quain, un personaje de ficción de ese singular texto híbrido (ensayo-ficción) borgiano³. En realidad, la novela no existe en la realidad y el texto podría ser leído como un posible proyecto de escritura de la obra.

4.2. El doble en la lectura

Una de las novelas latinoamericanas más ricas y complejas del siglo XX es *Rayuela* (Buenos Aires, Sudamericana, 1963). Para los fines de este trabajo examinaremos el paratexto en el que el autor propone las dos posibles lecturas.

TABLERO DE DIRECCION

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

³ Un estudio más detallado de la obra se encuentra en mi *Contrapuntos analíticos a “Examen de la obra de Herbert Quain”*. Op. 2”. El texto se puede consultar en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/04EEBorgesWEB.pdf>

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 -
 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65
 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114
 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18
 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 -
 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141
 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152
 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103
 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 -
 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107 - 113
 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61
 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 -
 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98
 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42
 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46
 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 -
 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129
 - 139 - 133 - 140 - 138 - 127 - 56 - 135
 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 -

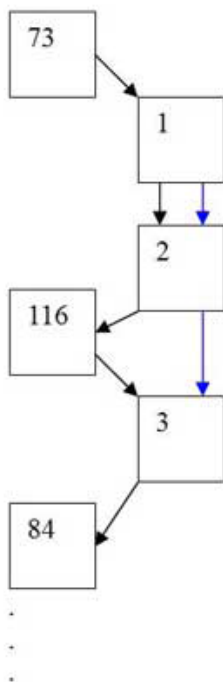
Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

La serie de capítulos propuesta por Cortázar puede parecer compleja y laberíntica; en realidad su principio de organización es muy simple. Observemos, gracias a la negrilla, que el principio de organización implica la intercalación de los capítulos llamados prescindibles dentro del orden de los capítulos de las dos primeras partes (1-36 y 37-56).

73 - **1** - **2** - 116 - **3** - 84 - **4** - 71 - **5** - 81 -
 74 - **6** - **7** - **8** - 93 - 68 - **9** - 104 - **10** - 65
 - **11** - 136 - **12** - 106 - **13** - 115 - **14** - 114
 - 117 - **15** - 120 - **16** - 137 - **17** - 97 - **18**
 - 153 - **19** - 90 - **20** - 126 - **21** - 79 - **22** -
 62 - **23** - 124 - 128 - **24** - 134 - **25** - 141
 - 60 - **26** - 109 - **27** - **28** - 130 - 151 - 152
 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103
 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 -
 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - **29** - 107 - 113
 - **30** - 57 - 70 - 147 - **31** - **32** - 132 - 61
 - **33** - 67 - 83 - 142 - **34** - 87 - 105 - 96 -
 94 - 91 - 82 - 99 - **35** - 121 - **36** - **37** - 98
 - **38** - **39** - 86 - 78 - **40** - 59 - **41** - 148 - **42**
 - 75 - **43** - 125 - **44** - 102 - **45** - 80 - **46**
 - **47** - 110 - **48** - 111 - **49** - 118 - **50** - 119 -
51 - 69 - **52** - 89 - **53** - 66 - 149 - **54** - 129
 - 139 - 133 - 140 - 138 - 127 - **56** - 135
 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - **58** - 131 -

Desde el punto de vista estructural y funcional, tenemos pues un un principio de alternancia

simple de dos conjuntos de capítulos que podemos visualizar de la manera siguiente:



4.3. Tres senderos poéticos

Por último consideremos el caso de *Blanco* (México, Joaquín Mortiz, 1967) de Octavio Paz, poema contemporáneo a la novela de Cortázar.

Paz señala en el paratexto:

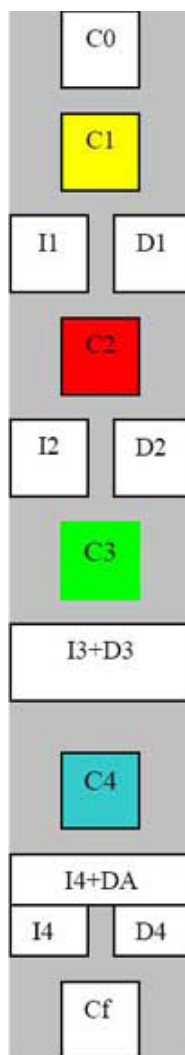
Blanco es una composición poética que permite varias lecturas, a saber:

- a) En su totalidad, como un solo texto;
- b) la columna de centro, con exclusión de las de la izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco –al blanco) pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;
- c) la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;
- d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;
- e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener

en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;

f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de la izquierda y la derecha como ocho.

Ahora bien, *Blanco* esta compuesto por catorce unidades poéticas que podemos visualizar en el siguiente tipograma en donde se distinguen los tres ejes verticales de las columnas versales que constituyen las tres zonas textuales principales⁴:



5

⁴ Este esquema, entre otras semejanzas visuales, recuerda el de la rayuela, que ilustra la portada de la edición *princeps* de la obra de Cortázar. La segunda parte de mi tesis doctoral (*De Mallarmé à Paz : étude d'un espace poétique*, Université de Paris 8, 29/6/1981, 281 p.) presenta un estudio detallado de *Blanco*.

⁵ C = centro / I = izquierda / D = derecha. Los colores reproducen los colores aludidos en el poema mismo.

En las tres obras anteriores nos encontramos con un aspecto “combinatorio” en las estructuras pluri-lineales de sus unidades constitutivas⁶. Esta posibilidad combinatoria va a la par con una escritura que permite (característica de lo hipertextual) lecturas parciales y pluri-direccionales.

CIERRE

He propuesto una reflexión sobre tres temas: los espacios de contacto (la pantalla), una forma de pensamiento (la práctica algorítmica) y la navegación (la búsqueda y recuperación de la información). En ellos podemos observar algunas evoluciones substanciales de nuestra época en lo que concierne a nuestros comportamientos y prácticas culturales. Estos aspectos van más allá de las fronteras (geográficas o políticas) y son básicos de una forma de cultura actual globalizada. Ahora bien, voluntariamente el desarrollo de este artículo termina con un énfasis en lo literario. En las tres obras analizadas —que en nuestro siglo ya podemos llamar clásicas— se examinan su carácter fragmentario y combinatorio; su pluri-direccionalidad y su maleabilidad. Resulta asombroso comprobar —en este *texto* que fue leído y se difunde por vías *hipertextuales*—, que en la creación artística nos encontramos anticipaciones de esquemas, usos y contactos de la cultura virtual y cibernética de nuestro tiempo.

⁶ Recordemos como obra combinatoria precursora a la Cortázar y de Paz la de Raymond Queneau, por ejemplo: “Un conte à votre façon”, [1967], in Oulipo. *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1973, p. 273-276 ; *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

