



Raúl Urbina Fonturbel

Pragmática de la comunicación lingüística en la narrativa hipertextual

Presentación

Trataremos en este trabajo de exponer algunas nociones sobre el carácter pragmático del hipertexto y de la narrativa hipertextual. En principio, toda comunicación digital tiene un componente retórico (Albaladejo, 2004) y todo componente retórico tiene una dimensión pragmática. La necesaria conexión de un emisor o productor textual con los receptores por medio de un texto requiere de mecanismos para conseguir la atracción de estos hacia el mensaje. En el caso del hipertexto, presentamos dos cuestiones que afectan a la pragmática del hipertexto en la comunicación digital, como son la deixis hipertextual y el ordo hypertextualis para, posteriormente, comprobar esos elementos pragmáticos en la narrativa digital de orden hipertextual y finalizar con unos ejemplos prácticos.

Aspectos pragmáticos del hipertexto

Si hasta hace unos pocos años el hipertexto (Landow, 1994; Landow, 1995; Lamarca, 2006) era utilizado de manera hasta cierto punto restringida, el uso globalizado de sistemas multirrelacionales como Windows, el empleo de complejos procesadores de texto y, sobre todo, el establecimiento de conexiones y redes a través de Internet, ha divulgado el concepto y lo ha hecho de uso común para los usuarios profanos.

Con el hipertexto accedemos -utilizando el ratón, fundamentalmente- a otros conceptos, campos, documentos u otros complementos multimediales en el ordenador. Este acceso ha sido visto como un paso de la centralidad y linealidad del libro impreso a la ruptura de esa linealidad por el hipertexto (Clément, 1994a; Albaladejo, 2004; Fernández Rodríguez, 2004) y a la apertura hacia otras dimensiones más abiertas, próximas a concepciones posmodernas y deconstructivistas¹. En lo tocante a este último punto, es preciso hacer notar la proximidad cronológica entre la aparición del término en informática (el término hipertexto fue una expresión utilizada por Theodor H. Nelson en los años sesenta para referirse a textos electrónicos no secuenciales) y el uso del término intertexto y las concepciones anexas que surgen en torno a Julia Kristeva, el Roland Barthes de S/Z o el Michel Foucault de la Arqueología del conocimiento, a los que podrían sumarse las concepciones de Mijail Bajtin o de Jacques Derrida.

En este terreno, es preciso manejarse con suficiente prudencia y evitar los riesgos que pueden conducir a realizar una lectura posmoderna y exageradamente deconstructivista del hipertexto. No hay que olvidar que, aunque el hipertexto suscite un mecanismo por el que un lector puede «saltar» hacia otros textos, siempre hay un creador que propone los vínculos iniciales. Y esto sigue siendo cierto aunque la autoría vaya traspasándose sucesivamente hacia la instancia receptora. Entroncando con la plurivocidad bajtiniana (Landow, 1995: 23), el hipertexto derroca la tiranía de una voz única a favor de un discurso en perpetua formación por medio del proceso de lectura. Y el hipertexto provoca, utilizando la terminología de Jacques Derrida, la carencia de centro en beneficio de una estructura descentrada de Derrida (Derrida, 1971; Derrida, 1989; Landow, 1995: 24-26).

Puede realizarse una sencilla división entre el hipertexto que utiliza soportes cerrados como los CD-ROM o los DVD, llamados comúnmente en los sectores especializados soportes off line, y el hipertexto que utiliza soportes abiertos, como Internet, denominados soportes on line (Tomàs i Puig, s. d., Moreno, 2001: 103). Sobre todo en el caso de estos últimos, la organización de la información está mucho más descentralizada y mucho más orientada al conocimiento interconectado e integrado (Tomàs i Puig, s. d.).

Tras estas cuestiones preliminares sobre el hipertexto, pasaremos ahora a tratar dos aspectos concretos de la pragmática del hipertexto: la deixis hipertextual y el ordo hypertextualis.

La deixis hipertextual

Karl Bühler establecía una neta distinción entre el campo mostrativo y el campo simbólico (Bühler, 1979: 167-273). La diferencia entre ambos estriba en que, mientras el campo simbólico sirve para hacer referencia a la realidad, el campo mostrativo abarca la necesidad del ser humano de «indicar», de señalar y de establecer la relación del yo con su entorno. Este campo simbólico al que hacía referencia Bühler es la deixis². Como Émilte Benveniste supo explicar con perspicacia (Benveniste, 1974), la presencia del yo es un elemento decisivo para la comunicación. De hecho, el yo es el eje de la deixis (Levinson, 1989: 56; Bobes, 1992: 129-130; Bertuccelli Papi, 1996: 204-205; Bobes, 1997: 194 y s.). No en vano, el sistema lingüístico se organiza en torno a las coordenadas del ego-hic-nunc: el productor textual cuenta con una serie de elementos -verdaderos universales lingüísticos- que señalan esas coordenadas de modo inequívoco. Estos deícticos son palabras vacías si no se utilizan en el ámbito de la enunciación y señalan las referencias entre los interlocutores y su entorno espacio-temporal (Bobes, 1992: 125; Bertuccelli Papi, 1996: 198-199).

Además de los tipos convencionales de deixis -personal, temporal, espacial, etcétera-, las conexiones hipertextuales poseen también un carácter deíctico. El productor textual, desde su posición enunciativa, establece unos ejes de conexión del mensaje por medio de hipervínculos. Ese mensaje, en ese momento, se constituye como un centro referencial sobre el que opera el receptor. Pero, de la misma manera en que el centro deíctico puede desplazarse hacia otros hablantes, fenómeno denominado proyección deíctica (Levinson, 1989: 56; Bertuccelli Papi, 1996: 205), el hipertexto proyecta deícticamente también otras instancias espaciales, temporales y discursivas. Mediante esa deixis hipertextual, el proceso de enunciación digital se va desplazando y transformando mediante diversos ejes hipertextuales. La deixis hipertextual, de este modo, altera el carácter unidireccional de la comunicación escrita convencional mediante el intercambio de papeles de emisores y receptores, como tendremos ocasión de comprobar más adelante. La deixis hipertextual altera, por lo tanto, el normal desarrollo de la producción escrita por otros procedimientos que dotan al receptor de grandes dosis de autonomía y actuación.

Por eso mismo, la colaboración y participación son características inherentes a los sistemas hipermedia. Se trata de obras abiertas, en la medida en que la autoría queda transfigurada (Tomàs i Puig, s. d.) en ese proceso colaborativo: en el caso de los sistemas con soporte abierto, la libertad del usuario a la hora de seguir la secuencia de hipervínculos le lleva a convertirse en auténtico creador de un mensaje ya irreplicable. Aunque el productor, al elaborar los vínculos hipertextuales iniciales, ejerce de guía sobre el receptor, este puede seguir múltiples caminos en su horizonte lector, máxime cuando se mueve hacia vínculos externos al propio sitio o página web y que le pueden conducir a derroteros muy diferentes a los propuestos por la instancia enunciativa. De alguna manera, el hipertexto es, en sí mismo, un poderoso productor de secuencias lectoras e interpretativas que a veces se alejan de las miras iniciales de un enunciativador concreto y determinado. La hipertextualidad dota al texto de cierta fragmentariedad (Navarro, 2003), pero también le dota de miras globales amplias que traspasan la mera individualidad y en la que el

receptor es entidad emisora, mediante la descodificación de nuevos significados por medio del acceso a distintos significantes.

El ordo hypertextualis

El orden secuencial de los elementos textuales ha sido profusamente estudiado por las ciencias clásicas del discurso -poética y retórica- a través de la distinción entre ordo naturalis y ordo artificialis. Desde el estudio de los componentes de la tragedia en la Poética de Aristóteles (1455b) sabemos la importancia que tenía para los dramaturgos griegos el orden de disposición del material dramático. La misma insistencia en el orden -la «gracia del orden»- será subrayada por Horacio en su Epístola ad Pisones, en las que el autor latino trata de las posibilidades que tiene el autor para alterar el orden de lo dicho. La atención a este punto tiene un claro nexo pragmático, pues Horacio sabía que un determinado orden de exposición podía resultar más atractivo al receptor, como queda manifiesto en los versos 146-150 de esta obra (García Berrio, 1977: 77, Chico Rico, 1987: 152).

La retórica, por su parte, también ha estudiado exhaustivamente las cuestiones relativas al orden del discurso mediante la distinción entre ordo naturalis y ordo artificialis³. Esta división entre ordo naturalis y ordo artificialis contará con interesantes desarrollos a lo largo de la reflexión sobre el hecho literario.

Durante la Edad Media, Godofredo de Vinsauf, en su *Poetria Nova*, formula ocho formas diferentes de comenzar siguiendo el ordo artificialis (Faral, 1971: 55 y ss.; Pozuelo, 1988: 152; Chico Rico, 1987: 153). Este autor prefiere, en el campo de la composición poética, el ordo poeticus al ordo naturalis. La distinción entre ordo naturalis y ordo artificialis no siempre se ha referido al orden temporal. Durante la Edad Media, estos dos procedimientos pueden servir también, a juicio de Sulpicio Víctor y Marciano Capella, para responder, respectivamente, al orden canónico de las partes cuantitativas de la retórica o al orden inusual de las mismas (Chico Rico, 1987: 149-151), como queda reflejado en la obra de Sulpicio Víctor (Sulpicio Víctor, 1964: 14, 320) o Marciano Capella (Marciano Capella, 1964: 30, 471-472). Uno y otro insisten en que el ordo naturalis es la estructura global de los textos retóricos y que, en el proceso de elaboración macroestructural, sufre modificaciones que conducen al ordo artificialis (Chico Rico, 1987: 151).

También Lope de Vega reflexionaba sobre el orden de los elementos en la composición de la comedia barroca en su *Arte nuevo*. El dramaturgo madrileño, pese a su explícito propósito de enfrentarse a la preceptiva dramática clásica, sigue alguno de los planteamientos del maestro Aristóteles, e insiste en la importancia que tiene un orden determinado para conseguir un efecto pragmático de intriga en el público (versos 231-245). Y Lope no se limita a exponer una determinada distribución de la materia en actos para crear un efecto de suspensión en los espectadores,

sino que recuerda que todo elemento dramático inferior al acto, como es el caso de las escenas, debe tener un final elegante para dejar un buen gusto al receptor (versos 294-297).

La presencia de la distinción entre un orden natural y un orden artificial no ha desaparecido. Al contrario, dicha distinción vuelve a formularse en los autores formalistas y neoformalistas (Chico Rico, 1987: 71-74) en sus estudios sobre el relato, con la distinción entre fábula y sujeto -también denominado trama- de Boris Tomaševskij, la de historia y discurso de Benveniste, Genette Todorov o Chatman, o la de story y plot de Forster. La distribución del material textual conforme a un orden determinado tiene, pues un claro efecto pragmático en el receptor que el autor predetermina en el proceso compositivo de la obra. La sustancia bruta obtenida por la inventio en la fábula se refleja en la formalización, primero dispositiva y luego elocutiva, de la trama (García Berrio, 1973: 209).

Desde un punto de vista lingüístico-textual, el *ordo naturalis* corresponde a la estructura macrosintáctica de base (Albaladejo, 1992: 38) y el *ordo artificialis* tiene su correspondencia con la estructura macrosintáctica de transformación (García Berrio y Albaladejo, 1983: 151 y ss.; Albaladejo, 1992: 38-39; Albaladejo y Chico Rico, 1994: 193).

En el texto digital podemos encontrar una variante bastante peculiar del *ordo artificialis* al que denominamos *ordo hypertextualis*⁴. La secuencialidad del texto digital no sigue, esencialmente, ninguno de los órdenes mentados, sino que su estructura difiere de la de los textos convencionales debido a la ruptura de la linealidad reseñada con anterioridad. La distinción de Ballmer (Ballmer, 1976: 2) entre estructuras objetuales y estructuras textuales puede servirnos de pauta para el establecimiento del concepto de *ordo hypertextualis*: para Ballmer, las estructuras objetuales no son lineales, pero las estructuras textuales sí poseen esta característica. Si la macroestructura del texto tradicional presupone la textualidad por medio de la linealidad, la macroestructura del texto digital, por esencia hipertextual, enlaza más con las estructuras y conexiones del cerebro estudiadas por la psicología cognitiva y la neurociencia, anteriores a la textualización lineal. Adviértase, por lo tanto, que el hipertexto no es un mero recurso microestructural, sino que obedece a una determinada macroestructura composicional. En la operación de dispositivo se configura el sentido discursivo (Albaladejo, 1989; Pujante, 2003), puesto que se trata de una operación retórica que sirve, entre otras cosas, para encajar cada elemento procedente de la capacidad inventiva del autor en una determinada estructura con una determinada disposición textual.

El hipertexto está más próximo al conocimiento por asociación que al conocimiento secuencial de la escritura tradicional (Fernández Rodríguez, 2004).

El lector, en las secuencias hipertextuales, se enfrenta a un laberinto interpretativo en el que tiene que ir avanzando con la ayuda de los hipervínculos. Es importante advertir que los hipervínculos facilitan la creación de nuevas asociaciones significativas (Burbules, 2002). Si se pierde al encontrar un hipervínculo incorrecto, tiene la posibilidad de volver hacia atrás y marcar otra secuencia lectora.

El valor pragmático de la narrativa digital hipertextual

En el campo de la creación literaria, la ficción hipertextual es la manifestación de una tendencia ya existente en los libros de autores deseosos de una nueva forma de narrar que rompiera con la linealidad de la escritura mediante el empleo de ciertas dosis de interactividad con el texto. El sueño de Julio Cortázar o de James Joyce de romper con la linealidad del significante se ve cumplido en la narrativa digital. Lo cierto es que la exploración de las posibilidades del hipertexto para la creación literaria fueron tempranas (Clément, 1994a): el 29 de agosto de 1993 *The New York Times* dedicó íntegramente su suplemento literario el a la hiperficción (Coover, 1993).

El hipertexto propone una nueva forma de lectura por medio del establecimiento de varios recorridos distintos distribuidos en una red compleja que los organiza (Clément, 1994b). Se cambia, así, el ritmo de lectura del libro convencional -sujeto a capítulos, secuencias, párrafos, etcétera, dispuestos en orden lineal- por un planteamiento multidimensional de concatenaciones hipertextuales que requiere una lectura dispuesta sobre el espacio de un lector que es, a la vez, explorador (Clément, 1994b). El lector, en la narrativa hipertextual, tiene un papel predominante porque contribuye a la realización y la (re)creación de la obra.

En la entrada dedicada a la narrativa hipertextual de Wikipedia⁵ se distingue entre dos tipos de hiperficción establecidas según las posibilidades que da el autor o promotor del relato a la intervención del receptor. Existen, así, relatos de «hiperficción explorativa» en los que un único autor presenta diferentes sendas de lectura. Se trata de un tipo de ficción similar al que existía en la literatura infantil y juvenil en formato libro del tipo «vive tu propia aventura» pero que explota su auténtico potencial en su formato digital (Clément, 1994a)⁶. La «hiperficción constructiva», por su parte, no es una novela monoautorial, sino una obra en la que la autoría es compartida entre varios autores y en la que la lectura pasa a ser una recreación, un juego donde el lector participa como personaje (Fernández Rodríguez, 2002)⁷.

En su plena virtualidad, el hipertexto puede llegar a convertirse en un texto infinito (García García, 2003), en tanto que el autor no ha querido o no ha podido cerrar todas las posibilidades interpretativas y el lector no tiene por qué seguir unas determinadas secuencias lectoras de modo obligatorio: cualquier cambio en la ruta supone un cambio de sentido y un nuevo relato. De este modo, el autor no es sino un sugeridor y el lector un activo buscador de un relato de entre muchos posibles. Si el autor y el lector se encuentran en la estructura sintáctica textual de los relatos en formato convencional, lo curioso es que los autores y lectores de los relatos interactivos pueden no encontrarse nunca en el mismo sitio. Si la narrativa ha requerido en muchos aspectos de un lector activo tal y

como ha sido repetido por las teorías de la recepción, el lector en la narrativa digital se convierte también, en cierta medida, en creador, ya que puede reestructurar la secuencia de lectura, seguir otra secuencia distinta de la historia e, incluso, poder reescribirla. Es un paso de la jerarquía existente entre el autor y lector a la «heterarquía» (García-García, 2003).

Naturalmente, también existen voces muy críticas sobre todas estas características de la narrativa hipertextual como la de Joaquín Rodríguez (Rodríguez López, 2000). Isidro Moreno, sin embargo, defiende con convencimiento la noción de interactividad digital (Moreno, 2001: 108). La interactividad, propia del diálogo, alcanza en la narrativa digital una dimensión determinante porque enlaza, de nuevo, las instancias emisoras y receptoras propias de toda comunicación in praesentia. Además, sería muy ingenuo pensar que esta interactividad no influye en la forma de narrar (Moreno, 2001: 109). De hecho, Moreno propone el concepto de «lectoautor» (Moreno, 2001: 112) como máxima expresión de un lector no sólo activo, sino partícipe del proceso narrativo. En este proceso creativo es decisiva la formación del receptor, con una forma determinada de estructurar y ordenar la realidad (Fernández Rodríguez, 2004).

Algunos ejemplos

A continuación, presentaremos muy brevemente algunos ejemplos de este tipo de narraciones hipertextuales.

Comenzamos por las denominadas «wikinovelas»⁸, que cuentan incluso con su propio instrumental teórico: la «metawikinovela»⁹. Se diferencian de las novelas en formas de cuaderno de bitácora, denominadas blogsnovelas¹⁰. Algunos sitios web están totalmente dedicados a este tipo de «literatura colaborativa», como es denominada en el suplemento de El País EP3¹¹. Una buena muestra sería la del sitio <http://www.relatame.com>, en el que aparecen multitud de relatos y podcast literarios. En algunos de ellos existe la posibilidad de escoger finales alternativos, o los receptores se convierten en instancias emisores mediante la acción poniendo voz a los mismos.

En cuanto a las citadas wikinovelas, una de las más famosas entre estas narraciones es Vidas prodigiosas¹², que parte de una propuesta inicial compuesta por Juan José Millás y que ofrece la posibilidad de alterar el relato (según las pautas de todo producto wiki), además de presentar tres comienzos alternativos totalmente «inundados» de hipervínculos que ofrecen otras dimensiones de la lectura. El uso de estos vínculos, en este caso concreto, dificulta sobremanera la lectura del relato y, más que de saltos en la linealidad del significante, se convierte en una carrera de obstáculos hipertextuales.

Otros relatos en formato wiki los podemos encontrar en el sitio <http://www.elgranlibro.com>, que alberga retos tan atrevidos -y peligrosos- como el editar el Lazarillo y permitir cualquier cambio que modifique la

historia. El lector de esta obra clásica, en este caso, se convierte en un auténtico (re)creador de la secuencia textual.

Otro concepto distinto de narrativa digital lo encontramos en Un mar de historias¹³, sitio interactivo que combina la literatura oral tradicional con aspectos visuales y auditivos para dar a conocer leyendas gallegas relacionadas con el mar. El receptor elige el personaje que asumirá el rol narrativo y escoge los trayectos de lectura. Contiene texto escrito, menús contextuales de carácter informativo sobre múltiples aspectos, efectos de sonidos, así como imágenes y animaciones en Flash.

El sitio <http://www.literatronica.com> adopta, por su parte, la forma de hipertexto literario adaptativo (Gutiérrez, 2004) que permite, como idea sugerente e innovadora, diseñar un texto literario distinto para cada lector. Se cumple, en este caso, el sueño de todo lector: leer el relato único y personalizado.

En otras ocasiones, la literatura en formato tradicional se prolonga en sitios web en los que el receptor entra en una dirección para jugar en línea con alguno de los aspectos más interesantes del libro. Es el caso de El código da Vinci¹⁴, en la que el lector se convierte en jugador y tiene que encargarse de descodificar unas claves ocultas. Incluso existen otros sitios web que ofrecen foros para intercambiar opiniones y ayudar en el proceso de desciframiento.

Esta misma línea por la novela de intriga y el desciframiento de claves ha sido exportada hacia otro tipo de constructos textuales como es la publicidad. En efecto, la publicidad ha entrado también en el terreno de la narrativa digital. En función complementaria con su promoción en medios escritos, Ron Orbucán ha emprendido una interesante campaña basada en un tema de fructífero desarrollo en la novela y el cine de aventuras: los piratas y la piratería¹⁵. La interactividad comienza por un proceso de carácter legal: nada más entrar en la dirección mencionada, es preciso cumplimentar un formulario para demostrar la mayoría de edad en el que el visitante registra el día, mes y año de nacimiento y el país de origen. Si se entra desde esta página inicial, una animación en Flash nos presenta el misterio por medio de elementos multimediales como música, mapas y texto escrito.

El sitio web está organizado en torno al misterio del tesoro oculto del pirata Roberto Cofresi. En la página se nos cuenta que en el libro El tesoro de Orbucán el ilustrador, E. J. Howles, ocultó ocho números en las ilustraciones del libro. Estos números ocultos fueron descubiertos por William R. Newbold hace noventa años. Con la combinación de estos ocho números la leyenda dice que se podrían establecer las coordenadas en las que está oculto el tesoro de Cofresi. En el fondo, no nos alejamos mucho de esa tendencia arriba mentada de la moda contemporánea por el acertijo criptográfico difundido en no pocos libros. Por otro lado, el inicio de la página tiene mucho de arranque pragmático: por medio de una pequeña introducción en la parte izquierda de la pantalla nos informa del misterio, y nos da la posibilidad de profundizar un poco más en nuestra lectura siguiendo un hipervínculo. En esta página se nos detalla un poco más desarrollada la historia, y nos presenta otro hipervínculo mediante el cual se accede a un cuaderno de bitácora que se nos presenta un proyecto abierto para localizar ese tesoro, que algunos ubican en España¹⁶. En

dicho blog se presenta el estado de la cuestión y se plantean posibilidades para la resolución del enigma: la leyenda en formato reducido y extendido, los personajes implicados, así como diarios, ilustraciones y fotos. Si hemos pinchado este hipervínculo, puede que no volvamos a la página original. Quizá esa sea la razón por la que la página de Ron Orbucán ha dispuesto esta información en último lugar de la pantalla emergente, un lugar dispositivo más difícil de acceder según las características de lectura en pantalla.

Pero el medio interactivo nos permite, por medio del sitio web, comprobar las ilustraciones y ver las soluciones. Para esta última opción, se requiere la interactividad del emisor y el reclamo publicitario, ya que se requiere la introducción de los datos de un formulario en el que figuran el nombre, los apellidos, el correo electrónico, etc. Y una casilla activada por defecto en la que se concede permiso para el envío de mensajes promocionales y publicitarios. Como curiosidad, el día en el que se intentó cumplimentar el formulario había un problema y no se podía acceder a esta página: la ficción quedaba rota por un motivo técnico. Otra marca de ron, Ron Cacique también ha seguido la misma senda del acertijo¹⁷. Tras introducir la fecha de nacimiento y el lugar de residencia, entramos en una animación en flash que nos conduce a la decodificación de un misterio para conseguir un premio. La llamada es un cortometraje que esconde en sus planos un enigma con una estética típica del cómic que también acompaña a la publicidad impresa.

Referencias bibliográficas¹⁸

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1989): *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2004): «La comunicación retórica en los sitios web», en II Congreso on line del observatorio para la cibersociedad. Disponible en Internet en:
http://www.cibersociedad.net/congres2004/grups/fitxacom_publica.php?grup=24&idio ma=es&id=417
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2006): «Retórica del periodismo digital», en José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura y Universidad de Cádiz, 2006, pp. 23-32.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás, y Chico Rico, Francisco (1994): «La teoría de la crítica lingüística y formal», en Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta 1994, pp. 175-293.
- Aristóteles (1987): *Arte poética*, en Aníbal González (ed.), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987.

- Ballmer, Thomas T. (1976): «Macroestructuras», en Teun van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*. Volume 2, North-holland Publishing Company, Amsterdam, 1976, pp. 1-22.
- Benveniste, Émile (1974): *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid, 1974.
- Bertuccelli Papi, Marcella (1996): *¿Qué es la pragmática?*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Bühler, Karl (1979): *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial, 1979.
- Burbules, Nicholas C. (2002): «The Web as a Rhetorical Place», en Ilana Snyder (ed.), *Silicon Literacies*, Longon, Routledge, 2002, pp. 75-84. También disponible en Internet: <http://faculty.ed.uiuc.edu/burbules/papers/rhetoric.html>
- Cassany, Daniel (2006): *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Chico Rico, Francisco (1987): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante, 1987.
- Clément, Jean (1994a): «Fiction interactive et modernité», *Littérature*, 96 (1994). Disponible en Internet en: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html>
- Clément, Jean (1994b): «L'hypertexte de fiction: Naissance d'un nouveau genre?». Disponible en Internet en: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm>
- Coover, Robert (1993): «Hyperfiction: Novels for the Computer», *The New York Times*, 29 de agosto de 1993. Disponible en Internet en: <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-hyperfiction.html>
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- Derrida, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Faral, Edmond (1971): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 1971.
- Fernández Rodríguez, Amelia (2002): «Los nuevos lectores», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 4 (2002). Disponible en Internet en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Ameliafernandez.htm>
- Fernández Rodríguez, Amelia (2004): «La creación argumentativa del Ciberespacio. Las "falacias" del canal y la autoridad por el contexto. Del desván de Xanadú a la Blogosfera», en II Congreso on line del observatorio para la cibersociedad. Disponible en Internet en: http://www.cibersociedad.net/congres2004/grups/fitxacom_publica2.php?grup=24&=es &id=496
- Fillmore, Charles J. (1997): *Lectures on Deixis*, Standford, CSLI, 1997.
- 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, 1973.
- García Berrio, Antonio (1977): Formación de la Teoría Literaria moderna, I. La tópica horaciana en Europa, Madrid, Cupsa, 1977.
- García Berrio, Antonio (1979): «Poética e ideología del discurso clásico», *Revista de Literatura*, 41, 81 (1979), 5-40.
- García Berrio, Antonio (1988): Introducción a la poética clasicista. Comentario a las 'Tablas poéticas' de Cacaes, Madrid, Taurus, 1988.
- García Berrio, Antonio y Albaladejo Mayordomo, Tomás (1983): «Estructura composicional. Macroestructuras», *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1 (1983), 127-180.
- García García, Francisco: «La narrativa hipermedia aplicada a la educación: la creación compartida entre el autor y el lector, entre el profesor y el alumno», *Red Digital. Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación educativas*, 3 (2003). Disponible en Internet en: http://reddigital.cnice.mec.es/3/firmas/firmas_francisco_ind.html
- Horacio (1987): Epístola ad Pisones, en Aníbal González, (ed.), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987.
- Lamarca Lapuente, María Jesús (2006): Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen. Tesis doctoral disponible (y actualizada) en Internet en: <http://www.hipertexto.info/index.htm>
- Landow, George P. (1994): *Hyper/Text/Theory*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1994.
- Landow, George P. (1995): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós. 1995.
- Lausberg, Heinrich (1984): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 3 tomos, 1980-1983.
- Levinson, Stephen C. (1989): *Pragmática*, Barcelona, Teide, 1989.
- Lope de Vega Carpio, Félix (1976): Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, en Rozas, 1976: 181-194.
- Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina, y Abril, Gonzalo (1993): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, 4.ª ed.
- Marciano Minneo Félix Capella, (1964): Liber de arte rhetorica, en C. Halm (ed.), *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Frankfurt, Minerva, 1964.
- Moreno, Isidro (2001): «Genoma digital», *Anàlisi*, 27 (2001), 101-114. Disponible en Internet en: <http://www.bib.uab.es/pub/analisi/02112175n27p101.pdf>
- Navarro Colorado, Borja (2003): «Aspectos retórico-comunicativos del desarrollo de sitios web». Disponible en internet en: <http://www.dlsi.ua.es/~borja/ishr03.pdf>
- Coover, Robert (1993): «Hyperfiction: Novels for the Computer», *The New York Times*, 29 de agosto de 1993. Disponible en Internet en: <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-hyperfiction.html>
- Petőfi, János S. (2001): «El contexto disciplinar de la investigación textológica. Aspectos de la textología semiótica», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 1 (2001). Disponible en Internet en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/petofi.htm>

Pozuelo Yvancos, José María (1988): La teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 1988.

Pujante, David (2003): «La operación dispositivo como base de la construcción del significado discursivo [1]», Logo. Revista electrónica de estudios filológicos, 5 (2003). Disponible en Internet en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-Operacidispositio.htm>

Rodríguez López, Joaquín (2000): «Ser o no ser ciberbardo, esa es la cuestión. Diez cuestiones a propósito de la narrativa digital». Disponible en Internet en: <http://jamillan.com/ciberbar.htm>

Sulpicio Víctor (1964): Institutiones Oratoriae, en C. Halm (ed.) Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis, Frankfurt, Minerva, 1964.

Tomàs i Puig, Carles: «Del hipertexto al hipermedia. Una aproximación al desarrollo de las obras abiertas», http://www.ia.upf.es/formats/formats2/tom_e.htm

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario