



Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Letras

Departamento de Literatura

Magíster en Literatura

Estudio de los procedimientos estéticos del poema digital latinoamericano

Javiera Díaz Nawrath

10 de marzo de 2022

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Supervisor: Wolfgang Bongers

Esta tesis es un resultado del proyecto FONDECYT regular 1200172 “Literatura y cine en la era digital: experimentaciones, expansiones y resistencias latinoamericanas”. Investigador responsable: Wolfgang Bongers.

INDICE

Dedicatoria	4
Agradecimientos	4
Presentación	5
Resumen.....	6
1. Poesía digital: constelaciones críticas y exploración de principios.....	7
La condición digital del poema nacido en/para la digitalidad.....	7
Diálogos genealógicos del poema digital.....	13
Literatura digital y el rol de la crítica en la era digital	20
Lejos del <i>scrolling</i> y de los <i>likes</i> . La condición digital del poema.....	32
2. Un aporte para el estudio de poemas digitales latinoamericanos	35
Planteamiento de problemas y puntos de interés.....	35
Preguntas en torno a la poesía digital latinoamericana	35
Hipótesis sobre principios de la estética del poema digital.....	39
Encuadre desde el triángulo de lo visual, lo poético y lo digital.....	40
3. Principio de rutas de incertidumbre.....	46
Surfear en la web y en el poema digital	46
Diferentes movimientos en las rutas de incertidumbre	48
Conclusiones y aperturas a la incertidumbre.....	74
4. Principio de enunciación posthumana.....	76
Lo posthumano en el contexto de la literatura digital	76
Una posible enunciación poética posthumana.....	78
Voces posthumanas	80
Conclusiones y aperturas sobre el principio de enunciación posthumana	96
5. Principio de temporalidad digital	97
Perspectivas sobre el tiempo digital	98

Resistencias y expansiones temporales	101
Modulaciones del tiempo en el poema digital.....	102
Conclusiones y aperturas sobre el principio de temporalidad digital.....	104
6. ¿Metaprincipio? ¿Metapoética?	108
Tensiones en torno al código.....	109
Conclusiones y aperturas sobre la posibilidad de un metaprincipio de metapoética.....	111
Reflexiones finales	114
Referencias bibliográficas	118

Dedicatoria

A mi familia, a mi madre, Carolina, y a mi hermana, Isidora, y a mi pareja, Francisco, quienes me acompañaron y me contuvieron en este proceso académico durante 2020-2021, entre cuarentenas, videollamadas y mascarillas. A mi abuela, Antonieta, cuyo hábito de recitar poemas sembró mi curiosidad por las letras en mi infancia. A mis compañeros de magíster por su apoyo y cariño, sobre todo a Paulette Rosales, amiga y colega de estudios digitales. Dedico esta investigación al mundo que está por venir.

Agradecimientos

Agradezco al profesor Wolfgang Bongers por su apoyo y sabiduría, y por permitirme aportar en su proyecto desde este lugar poético. A las profesoras Magda Sepúlveda y Paula Miranda por introducirme al análisis poético en mi paso por pregrado y entregarme valiosas enseñanzas. Mis agradecimientos al profesor Efraín Telias de la Facultad de Artes por su eterno entusiasmo con esta investigación, a mis compañeros de aquel curso sobre Historia de las Artes Visuales, por regalarme nuevas perspectivas del arte y la palabra.

Gracias a todas las personas y momentos que me permitieron tener el privilegio de estudiar poesía.

Presentación

Para entender cómo y por qué llegué a la poesía digital habrá que revelar una parte de mi vida. Cuando era niña mi familia me decía “computín”. Entre aprender a leer y escribir, descubrí también los computadores. Mi mamá vivió la transición de la mecanografía a la digitación por computadora. Me enseñó a escribir en teclado y a manejar aquellas primeras versiones de procesadores de texto. Una vez ella soñó que usaba una pantalla táctil, donde aparecían íconos de colores y todo dato se comandaba por tacto, voz o pensamiento. Mi papá desarmaba computadores y yo miraba extrañada cada pieza. Una vez descubrí la placa madre: sus texturas, su fragilidad, sus colores. Parecían ciudadelas en miniatura miradas desde arriba. No logré entender cómo encajaba ese aparataje en un equipo ensamblado, aquel tarro de metales, que, una vez enchufado, creaba una realidad paralela en la pantalla. Allí, mis dibujitos en Paint y experimentos en HTML.

En paralelo, como ocurre siempre en nuestra disciplina, crecía en mí el interés por entender la poesía: escribirla o investigarla, vivenciar para recordar. No era otra cosa que buscar comprender la creación poética. Tiempo después, en un año de crisis con la urgencia de la pandemia, apareció la necesidad de sumergirse en los planos digitales. Como docente y como estudiante, tuve que adaptarme a la modalidad online de clases, enfrentándome a la ansiedad y a la incertidumbre.

Aquel contexto significó revisitar mi vínculo con la tecnología, no sin nostalgia por tiempos más análogos, cuando mirábamos el celular solamente para llamados y mensajes cortos, en una pantalla verde o gris, sin publicidad ni exceso de estímulos. Para mí fue evidente insertar la digitalidad en mis intereses de investigación, dado este reencuentro con la virtualidad.

Esta suerte de *background* biográfico da luces de mi motivación por investigar poesía digital. La digitalidad es parte de mi experiencia personal y de mi inquietud intelectual como investigadora. Esta investigación se suma a la conversación sobre en qué medida la pregunta por el lugar de la poesía en la era digital puede abrir reflexiones que revelen nuevas interrogantes sobre la creación poética en estos tiempos digitales.

Resumen

Esta investigación se enmarca en el problema del arte y la literatura en la era digital. Su problema central es el lugar de la *poiesis* en la poesía digital, y para ello, habría que ahondar en las recurrencias procedimentales que conforman una estética distintiva. Entonces, se propone discutir la construcción estética del poema digital a partir del problema de su caracterización como objeto poético. Al mismo tiempo, se ofrece una comprensión crítica desde una perspectiva disciplinar e interdisciplinar, lo que permite integrar los aspectos visuales, digitales y poéticos de su existencia en tanto objeto.

¿Cómo se construyen poemas digitales latinoamericanos, en una era en que lo posthumano es la matriz de producción de subjetividades digitales? ¿pueden estos poemas describirse y analizarse a partir de un cruce de sus dimensiones visuales, poéticas y digitales? ¿qué principios de procedimientos creativos se encuentran? A partir de estas preguntas se confieren los objetivos de describir y analizar los procedimientos creativos que se desprenden como generalidades estéticas de los poemas digitales contemporáneos de factura latinoamericana.

Para ello se analizan elementos visuales, poéticos y digitales en el proceso de creación de sentido de los poemas, interpretando y sintetizando la presencia de rasgos recurrentes que

componen una estética digital. Se deducen cuatro procedimientos entendidos como principios: (1) Rutas de incertidumbre; (2) Enunciación posthumana; (3) Temporalidad digital; (4) ¿Meta-principio? ¿Meta-poética? Se concluye que el poema digital encuentra su matriz en la interrogante sobre el lugar de la *poiesis* en la era digital. Finalmente, el estudio puntualiza proyecciones, interrogantes pendientes, y alcances de esta investigación.

1. Poesía digital: constelaciones críticas y exploración de principios

La condición digital del poema nacido en/para la digitalidad

El problema del arte y la literatura digital ha suscitado gran interés investigativo en los últimos años debido a la acumulación de un numeroso corpus de obras y la aparición de nuevos formatos que responden a diferentes apropiaciones de nuevas tecnologías. Esta experimentación artística va respondiendo al vertiginoso avance técnico-tecnológico y la permanente generación de diferentes expresiones del software. En la última década se ha visto un aumento de aproximaciones críticas, sobre todo enfocado en la técnica, su materialidad y su circulación, un afán de visibilizar una escena latinoamericana de lo digital a través de antologías y estudios críticos.

A modo de introducción, se sostiene que con el avance tecnológico-digital, las artes se apropian de nuevos lenguajes y medios (Manovich, 2003), en una sociedad invadida por la cultura digital y el lenguaje del código, aquella sintaxis del código implícito a toda interfaz (Manovich, 2013). En ese contexto, aparece la literatura digital como una ampliación o extensión de la literatura contemporánea (Kozak, 2017) pues surgen poemas nacidos en la digitalidad, a partir de elementos multimediales e hipertextuales que elaboran una estética digital a partir del lenguaje del código (Gainza, 2019). Son obras nacidas desde la condición digital hipercapitalista que responden de manera lúdica y experimental a la cultura del

software (Manovich, 2013), donde la hipermedialidad digital se estiliza dentro de la omnipresencia tecnológica de trasfondo hipercapitalista. Desde las publicaciones pioneras de K. Hayles, con *Electronic literature* (2007) y *How we became posthuman* (2008), así como E. Aarseth con *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (1997) y S. Weintraub (2019), existen numerosos estudios realizados sobre literatura digital. En Latinoamérica, destacan los trabajos de C. Kozak y C. Gainza, cuyos postulados serán revisados en lo que sigue.

En “Poéticas/políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana” (2019) Claudia Kozak, académica argentina (UBA), reflexiona sobre los modos en que las obras son capaces de problematizar la materialidad, y cómo, a partir de esa materialidad, es posible adquirir un posicionamiento político. Allí se aborda un corpus de obras de autorías argentinas y mexicanas, con énfasis en el análisis de la materialidad y sus implicancias políticas. En “Literatura expandida en el dominio digital” (2017), la autora propone el concepto de *literatura expandida*, “una zona de la literatura se ha volcado fuera de sí. (...) como apertura y desplazamiento hacia otros lenguajes” (220). Así, la literatura digital se entiende como una que no solamente utiliza elementos digitales, sino que más profundamente responde a un desplazamiento de lenguajes y soportes.

En “Esos raros poemas nuevos” (2017) se refiere a la poesía digital como una “deriva literaria fuera de sí”, insistiendo en que “no demasiado lectores están familiarizados” con la literatura digital, a pesar de que “circulen en forma habitual por carreteras informáticas muy transitadas (...) requieran internarse en zonas alejadas de las autopistas de tránsito rápido y hegemonizado por los formadores de opinión de la cultura digital contemporánea” (1). Kozak reconoce los problemas a los que nos enfrentamos a la hora de estudiar la poesía digital, como su definición y materialidades, el diálogo con la historia de la literatura y la difuminación de

límites con otras artes. Es en aquella discusión teórica en la que se enmarca esta investigación: el problema del lugar de la *poiesis* en la poesía digital y la posibilidad de asir la experimentación poética en la cultura digital. La autora, retomando la definición de Hayles, señala que la poesía es una "práctica artística electrónico-digital, por lo general multimedia, que exhibe una fuerte implicación del lenguaje verbal con función poética" (2), con lo que otorga una amplia definición a la literatura creada digitalmente. Sin embargo, ¿cuál es el lugar de lo poético en estos tipos de poemas? ¿Y cuál es el rol que tiene la visualidad y la digitalidad allí? La palabra en la literatura tecno-experimental aparece más bien como "gesto interrogador y anticipador [que] puede ser formal, material o conceptual" (Kozak 2). Por lo general, la experimentación es sobre la materialidad de los soportes, lo que se traduce en la apropiación de formatos multimediales y lenguajes digitales. Sin embargo, cabe la pregunta sobre lo conceptual, es decir, el posicionamiento implicado en el lenguaje verbal. Esta investigación puntualiza sobre este aspecto.

Así las cosas, la literatura digital es reconocida como literatura "no sólo a partir de la implicación del lenguaje verbal con función poética sino también a partir de su diálogo con la historia literaria (...) en vinculación con la disponibilidad de cada época y sus geopolíticas" (5). De ese modo, la política, el territorio y las vinculación entre sociedad y tecnología son factores importantes en la capacidad de diálogo que tiene la literatura digital con la historia literaria. Un ejemplo es la literatura autogenerada, "literatura generada automática, conocido habitualmente como generadores de texto, es el primero que aparece en la historia de la literatura digital, en los años cincuenta del siglo XX en Europa" (ídem). Aquellos generadores de texto se derivan de tecnologías asociadas a la computación, esto es, el uso de dispositivos para el cómputo de cifras, otrora realizados por humanos.

Los generadores automáticos digitales “producen textos a partir de la combinatoria alfabética de unidades mínimas verbales predeterminadas que constituyen el input en el proceso de generación” (5). Esto significa que el aparato, la computadora, es la que procesa la información aplicando el algoritmo. La novedad en la recepción de este tipo de obras autogeneradas es que “en tanto que como seres humanos seríamos incapaces de predecir las innumerables apariciones del texto, la noción de lo aleatorio juega aquí un papel importante” (5), por lo que el foco de atención está puesto en el azar y en el resultado, es decir, en el producto.

En esta esfera de poesía digital autogenerada destaco a Eugenio Tisselli, cuya principal creación, *Midipoet*, es un programa compositor e intérprete de poemas digitales programados. Sin duda un antecedente relevante para comprender otras obras que aquí se abordan. Rescato una respuesta de una reciente entrevista realizada a Milton Läufer, artista y académico argentino radicado en EEUU, quien se identifica como artista digital y es deudor de la tradición autogenerada de Tiselli. Ante la pregunta sobre si un escritor es, a su vez, un programador, el autor responde:

Por supuesto, en un sentido estricto, no, no lo es. Pero en otro sentido más sugerente sí: no sólo porque **escribir un texto comparte con la programación el acto de la escritura (como sabemos el código se escribe)**, sino también porque en ambos casos lo que se hace es **determinar una serie de patrones que establecen un flujo concreto** y que, de modo más o menos explícito, es **completado en su interacción con un contexto, con personas en tiempos y lugares específicos** (Läufer en *Raquel Abend*, 2015, destacado propio)

Me parece interesante esta reflexión del autor sobre su propio quehacer. El lenguaje lo es todo en la materialidad digital: no solo el sistema lingüístico humano, en tanto expresiones verbales, en el sentido tradicional, sino que también aparece el código digital.

Escribir el código, determinar patrones, crear un flujo que se completa con la interacción en un espacio-tiempo específico: “los programadores también nos preocupamos por la ‘elegancia’ del código, tanto en su formato y claridad, como en codificar las operaciones del modo más económico posible. Quiero decir: es claro que la programación se acerca mucho más a la escritura que a, por ejemplo, la pintura o a la escultura” (ídem). ¿Es la “elegancia” del código un modo de apropiación de las dinámicas del lenguaje digital? ¿Cómo dialoga este artista-programador con la obra de Eugenio Tiselli? Sin embargo, en esta investigación se selecciona un corpus de obras de libre acceso, sin la restricción de solicitar mayores operaciones (como descargar archivos y gestionar la ejecución del programa). Se está privilegiando aquí el aspecto *net, en la misma web*, de la experiencia estética digital del poema: dentro de una página web accedo a esta obra de arte digital.

Retomando la revisión teórica, para Kozak, la poesía digital se enmarca en la literatura digital experimental. Es una obra digital en tanto dispositivo experimental nacido dentro de su condición digital, sumado a su diálogo más bien formal con la historia literaria, dado que se trata de un rescate de la “poesía anterior, según los casos, tanto versificada como no versificada, es decir, poesía visual, sonora, concreta con fuerte énfasis en la materialidad de sus elementos constitutivos” (7) y a “su tendencia de enfatizar *la experiencia del acontecimiento de la palabra*, la capacidad de la palabra de llamar la atención sobre sí misma y, desde allí, desencadenar procesos de sentido” (7). Por una parte, la materialidad y sus efectos, y por otra, el suceso de la palabra, un momento de lectura y de construcción de sentido.

Por otra parte, Carolina Gainza, investigadora y académica chilena (UDP), está a cargo del Laboratorio Digital UDP donde se expone un mapa interactivo que recopila 200

piezas digitales, en la llamada Cartografía de la Literatura Digital Latinoamericana. En “Código, lenguaje y estéticas en la literatura digital chilena” (2019), Gainza explora “un modo de definir la ‘estética digital’ a partir de la confluencia de dos rasgos: la hipertextualidad y la posibilidad de manipulación del código presente en lo digital” (Ré, *Dossier Poéticas Digitales Latinoamericanas*, 70). Su hipótesis es que “las características hipertextuales de la literatura digital, así como la posibilidad de manipulación vinculada al lenguaje de códigos propio de lo digital” dan forma a una “estética digital” (Gainza 117). La participación del usuario que lee el poema digital, vale decir, la intervención y la interactividad con el objeto digital también forman parte de esta estética digital, cuyas características aún están en plena construcción. Esta tesis pretende dar aportes a aquella estética digital.

Para finalizar, Alejandra Anahí Ré en la apertura del dossier “Poéticas Digitales Latinoamericanas” (2019) establece una síntesis en torno a las problemáticas que supone estudiar la literatura digital:

La experimentación poética con medios técnicos propios de un momento histórico particular propicia un **nuevo catálogo de experiencias estéticas, intelectuales, espirituales, emocionales y sensoriales**, y sugiere distintos universos de sentido, posibilitando la **creación de códigos o pactos de lectura diferentes**. Estas codificaciones, propuestas en determinadas condiciones epocales, habilitan maneras de leer y modos de relacionarse con la literatura que, desde concepciones tradicionales, podrían ser consideradas ajenas a su campo de estudios. No obstante, estas prácticas **tensionan, dinamizan y desestabilizan de modo complejo el estatuto de lo literario**. Esto demanda continuas redefiniciones y reelaboraciones de las categorías caras a las disciplinas involucradas en su estudio, así como miradas transversales que contribuyan a una captura y comprensión cada vez más complejas del objeto (Ré).

Considero valiosa esta cita para situarnos mejor en la discusión sobre el abordaje de poesía digital contemporánea, ya que rescata varios puntos que tanto Kozak como Gainza han estudiado ampliamente: el lenguaje del código, el problema de las categorías y definiciones, las nuevas maneras de leer y generar crítica a partir de estos nuevos objetos, entre otros. La aparición de recopilaciones, antologías y cartografías obedecen a la necesidad de captura de estos objetos digitales, al igual que los diversos estudios recientes.

Diálogos genealógicos del poema digital

“Can a person who has never seen a movie
be expected to understand
the unique characteristics of that medium?”

Espen Aarseth, *Cybertext*. 1997.

¿Qué tan relevante es esta genealogía en el contexto de esta investigación? El diálogo con la historia literaria se vislumbra si hacemos el sendero que antecede a la poesía digital. Allí encontramos la poesía visual y la poesía concreta, que incluyeron elementos visuales en textos poéticos experimentales. Estas operan como antecesores para comprender la estética de la poesía digital. Sin ánimos de establecer vínculos directos o paralelismos forzados, simplemente quiero dar un contexto histórico general.

El componente histórico no será un factor de análisis, pero sí nos permite situar estos objetos digitales en un sistema literario vinculado a la experimentación con nuevos materiales, cuya producción material también está ligada a procesos políticos y económicos, como la industrialización a lo largo del siglo XIX., la globalización y la tecnologización en el siglo XX, y procesos de digitalización y del Internet 4.0 en el siglo XXI. Desde esa línea, el siguiente trazado no pretende esbozar un paisaje cronológico ni historicista, sino que

levantar interrogantes desde una somera revisión de generalidades fijadas en la recepción crítica literaria. Lo importante será situar la poesía digital dentro del hipercapitalismo.

La sociedad hipercapitalista digital es una propuesta de trabajos de N. Smicek en *Capitalismo de plataformas* (2018) y por S. Zuboff en *La era del capitalismo de la vigilancia* (2020). Albino (2019) resume este concepto como “la capacidad desarrollada por las élites extractivistas para obtener una doble apropiación” (7), dado que grandes grupos de inversión global están en sintonía con grandes empresas de tecnología, como Apple, Microsoft, Google, entre otros. De ahí la intensa digitalización de los mercados y servicios de comunicación en las últimas décadas. En el siguiente apartado se discute más este concepto, a propósito de rol del crítico ante los desafíos teóricos y metodológicos que traen las obras de literatura digital.

Con el fin de contextualizar y reflexionar en torno al lugar de la poesía digital, se exponen dos vías de encuentro en el pasado: la poesía visual y la poesía concreta, ambos proyectos estéticos experimentales que sirven para comprender una parte de la poesía digital. En estos tres casos, hay un ensayo de posibilidades del medio, la inclusión de experimentos con los formatos y el juego de percepciones, materialidades y puesta en evidencia de estas ante los lectores.

Si la modernidad se entendía como una forma de experiencia vital de posibilidades y peligros, arrojados a una vorágine (Berman 1989), la vida se comienza a registrar con la mirada: desde el *flâneur* de Baudelaire observando la muchedumbre -y no su celular-, hasta la fotografía y el cine con sus nuevos lenguajes -en exhibiciones físicas y no en computadores personales-, donde es la mirada el principal participante sensorial que permite el acceso a la experiencia estética: “[a]unque la visión sugiere la vista como una operación física, y la visualidad, la vista como un hecho social, los dos no se oponen como naturaleza a cultura: la

visión es social e histórica también, y la visualidad involucra el cuerpo y la psique” (Foster IX, *Vision and visuality*, 1988). Si la vista es el hecho social que permitía la experimentación con el poema visual, entonces, me pregunto cómo actualizamos esta reflexión de Foster en la condición digital: con internet como el espacio de simulación (Berardi, 2019), es interesante reflexionar sobre qué hecho social compone el cuadro sensorial que permite nuestras experiencias con el poema digital.

¿Qué puntos de la mirada se tensionan mediante la condición digital? ¿Qué se revela sobre la mirada posthumana? ¿Existe, por ejemplo, un gesto *flâneurizado* en la navegación por redes sociales como Instagram? ¿Y si fuera así, qué respuesta más experimental que componer un sitio web alejado de aquella ciudadela, un poema digital que se resista a la monetización, privatización de datos y exposición a *likes*? Al margen de estas interesantes reflexiones, ¿cuál es el lugar del poema digital en estas nuevas estéticas de la mirada?

Si el tratamiento de lo visual en los poemas visuales y concretos latinoamericanos expresan las posturas modernas, experimentaciones y vicisitudes del s. XX (Subercaseaux, *Historia de las ideas y la cultura en Chile. El Centenario y las vanguardias*, 2004), y la supremacía de visión y visualidad en una pujante cultura de masas (Brea 2002), ¿qué sentido cultural tienen los poemas digitales hoy? ¿Cómo abordarlas desde nuestra posición crítica? ¿Cómo se relacionan estas producciones artísticas contemporáneas con la tecnología y sus usos desde la dimensión sociocultural, atendiendo a las diferencias entre el modelo europeo-norteamericano y el latinoamericano? Considerando la historia de colonización e imperialismo, la agresiva historia de Latinoamérica con la tecnología puede rastrearse desde la impronta de conquistadores que hacían uso de avances mecánicos en dispositivos de guerra y de tortura. En cierta medida, la imposición del modelo neoliberal y la sucesiva implantación de avances tecnológicos y procesos de digitalización comercial en nombre del neoliberalismo

a finales del siglo XX podrían ser muestras de una imposición económica y cultural de tecnologías, dando nacimiento a tecnopoéticas (Kozak 2015).

Ampliamente estudiada, con la poesía visual del siglo XX, “más que dirigirnos hacia una realidad representada de manera tangible, estamos dispuestos a la reflexión sobre la materialidad de la palabra” (Caldwell, 2014, s/p). Así, la inclusión de elementos visuales en textos poéticos levantó reflexiones sobre la puesta en evidencia de la palabra en su materialidad física (la impresión, el trazo, la figura), así como sobre las implicancias culturales sobre la visión y la visualidad en la compleja interacción entre poesía y artes visuales. Una reflexión similar tenía la propuesta concretista, dado que su proyecto estético se basaba en resignificar la materialidad, exponiendo la crisis del signo.

Un ejemplo clásico de poesía visual latinoamericana es “Paisaje” de Vicente Huidobro, deudor de la tradición caligramática de Mallarmé y Apollinaire, quien a su vez se inscribe en una constelación histórica de expresiones imagen-texto desde la Antigüedad, que no podremos abordar en esta investigación. Según la crítica, en el poema de Huidobro se “propone un recorrido textual, temporal y sucesivo, y otro visual, espacial y simultáneo” (Lizama, 2019), lo que supone el rol activo de la mirada del lector sobre el poema físico. La impresión es el formato hegemónico, cuya diagramación y posición caligráfica clásica será subvertida por el poeta creacionista. Hay un uso mimético de los versos pues permiten la figuración de elementos referidos en los significantes, y una despersonalización del hablante, pues su voz se asimila al espacio, y así, crea la espacialidad que remite a una materialidad del paisaje referido en los versos (Miranda, 2012). Esto mediante “múltiples caligramas, generando representaciones visuales múltiples pero integradas, constituyéndose en partes de un todo que el lector percibe como totalidad” (Páez-Muñoz 79), con elementos pictóricos

como “la perspectiva y el color, junto a la disposición y ubicación de los elementos en el soporte escritural.” (80). Sea este somero análisis de recepción crítica un ejemplo de abordaje a obras experimentales caracterizadas por una intersemiosis textovisual: soportes, visualidades e interpretaciones a partir de decisiones que superan las convenciones de formatos y discursos.

De allí su relevancia como antecedente para comprender mi abordaje de poemas digitales. Evidentemente que hay otros antecedentes de texto-imagen en la historia de la escritura y otros casos de estudio en el sistema literario. Sin embargo, este es un caso paradigmático de la discusión.

De la poesía concreta a la poesía digital hay puentes también. Un ejemplo paradigmático de poesía concreta es “Silencio” de Eugen Gomringer (1925), poeta suizo-boliviano, del grupo brasileño Noigandres. La primera vez que vi este poema supe que la experimentación con la materialidad puede ser poética en sí misma, dado el dominio simultáneo de códigos y medios, lo que implica la integración intersemiótica de planos distintos. La literatura digital dialoga fuertemente con obras como esta:

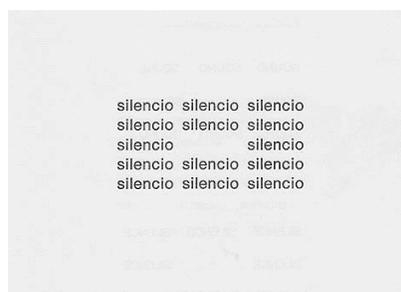


Figura 1. “Silencio”. Gomringer, E. (1954). Silencio. Recuperado de http://www.poesias.cl/silencio_poesia_visual.htm

Aquí asistimos a una intersemiosis poético visual de carácter compositiva que revela un oxímoron: la anáfora de la palabra “silencio” (el ruido de su constante repetición) enmarca la ausencia de palabras (el silencio visual). Para mirar el silencio que se alude en palabras, debemos mirar aquel espacio en blanco que las mismas palabras, como perímetros lingüísticos, han cerrado al modo de marco de un retrato ausente. Las letras dirigen la mirada hacia el centro cuadrado y su marco. Pero aquel lugar de silencio está ausente de signos, pues el vacío visual es el vacío poético también. Las mismas palabras crean una suerte de cerco para revelar el sentido de estas.

De este modo, Gomringer problematiza la arbitrariedad del lenguaje e ironiza con el oxímoron ruido textual / silencio visual. La anáfora en “silencio” sobredetermina semánticamente el concepto de ausencia, idea que se expresa visualmente en el vacío y color blanco dado por el centro creado a través de los versos, distribuidos como un marco. Resuena el silencio, aunque solo vemos su centro vacío¹.

Para el contexto de esta investigación, este referente suma la premisa de que la textualidad alude a su propia existencia y materialidad. El espacio y la letra como figuraciones son concepciones que podemos identificar en obras digitales, dada la hegemonía de la palabra, y, por ende, de la pantalla. Encuentro un símil entre mi interés por “Silencio” y mi curiosidad por los poemas digitales: el uso de materialidades y lo imperante de la mirada. ¿Qué cambia con la condición digital, cuando ya no es una página impresa, sino que es una abstracción de lo físico, en la imagen de la pantalla?

¹ En los principios isofonistas de la poesía concreta, el texto oscila entre sus valores semánticos, acústicos y ópticos y no busca representar un discurso complejo de contenido (Onetto Muñoz, 2004). “Silencio” me recuerda esa materialidad de la tinta impresa sobre el papel y aquella dimensión concreta de lo escrito.

Hay una parte de esa experimentación que insinúa la futilidad de los medios que la humanidad ha creado, y, sin embargo, al mismo tiempo, la trascendencia de nuestras facultades sensoriales. A veces incluso pienso en los juegos ópticos que fuimos descubriendo en nuestro entorno como seres humanos, y que nos llevaron a este punto de complejidad en que letras en una página en blanco crean abstracciones, y a la vez, esa abstracción refiere a la misma materialidad de aquello que da existencia cognitiva y cultural a la letra. Desde ese lugar lúdico de la creación poética veo estos poemas digitales.

En ambos ejemplos anteriores, rescato el uso de lo visual y lo poético como dimensiones que permean un análisis visual-literario conjunto para la construcción de sentido e interpretación del poema. Me gustaría ensayar un modelo de análisis similar, incluyo el dominio digital, para los poemas digitales. Al margen de las obvias distancias y proporciones entre obras paradigmáticas de movimientos del siglo XX y una selección de poesía digital, me parece interesante rescatar ese modo de acercamiento a los objetos, desde su visualidad, y, por ende, se replica esta decisión en mi investigación.

Se trata de una interacción entre campos, campo visual y poético, cuya integración entenderemos como intersemiosis poético-visual generada en esta interacción de medios y remediaciones (Bolter y Grusin 2000), lo que interpela la construcción de sentido a través de estos dos medios: el texto y la imagen, pero complejizados a través del eje de la condición digital y las dinámicas diferentes de percepción de lo visual y lo textual en la pantalla. ¿Qué tanto se complejiza el análisis cuando estos campos entran en la condición digital, abordados desde formatos y plataformas específicas? En los formatos impresos, el texto podría crear un efecto de figuración o de composición visual, respondiendo al contexto moderno permeado por la cultura visual (Brea 2002). Hay un cierto consenso en que la poesía visual moderna respondía a una experimentación ya desde las vanguardias históricas, como lo explica Páez-

Muñoz (2015) en *Poesía Visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena*. Si los poemas visuales respondían a la necesidad de la expresión de una búsqueda de sentido ante la acelerada modernización, percibida como una vorágine a la cual arrojarse, en donde todo lo sólido se desvanece en el aire, en la línea de Berman, o bien, desde una percepción de volatilidad, donde la modernidad es líquida, en la visión de Bauman.

¿Qué sucede en el siglo XXI con la impronta de un mundo globalizado y digital, altamente anclado en el vértigo de la infoesfera hipercapitalista? ¿Cómo incide esta condición en la creación artística y en la expresión poética de objetos digitales presentados como “poemas digitales”? Los supuestos teóricos y reflexiones filosóficas cambian, así como también las percepciones en torno a las condiciones materiales en las que se expresa el arte y el campo artístico. Así mismo la crítica literaria y el rol del crítico/a mutan conforme a la nueva vorágine invasiva de la digitalidad.

Literatura digital y el rol de la crítica en la era digital

Un punto relevante sobre el rol del crítico en la era digital me parece que parte con la observación de Berardi (2019) sobre la transformación de los valores del mundo contemporáneo, su movilidad y dinamismo, “ámbito de una convención lingüística y social; tenemos que verlo como un efecto cada vez más poderoso, cada vez más persuasivo, de simulación. Verdad y falsedad son conceptos muy débiles desde el punto de vista filosófico y semiológico. Mejor hablar de simulación con intenciones de un tipo o de otro” (168). En ese sentido, la simulación² se vincula al uso de tecnologías de replicación y recombinación,

² Si en *Fenomenología del fin* (2017) se refería a las consecuencias emocionales de la aceleración informática, en *Futurabilidad* (2019) continúa la reflexión sobre tecnologías cooperativas, ensayando una vía diferente: “futurabilidad hace referencia a esta multidimensionalidad del futuro: hay una pluralidad de futuros inscrita en el presente” (30). Son preocupaciones ya vistas en *Generación post-alfa...* (2010) donde problematizaba la aparición de la primera generación humana que creció rodeada de automatismos técnicos y tecnologías de la

“las que han modificado la textura profunda de la relación entre percepción y realidad” (ídem), que trae como consecuencia la modificación de la realidad social.

El rol del crítico, por tanto, reside en la búsqueda, develación y observación crítica de lo real, ya que además la facultad crítica “se produce como facultad cognitiva dentro de condiciones técnicas, tecno-comunicacionales específicas” (169), lo que también puede ampliar la discusión sobre qué es lo real (Foster, 2017). Ahora bien, frente a la literatura digital, y en específico, frente al poema digital, la facultad crítica halla nuevos desafíos de lectura de realidad y de representaciones culturales de la misma en el contexto del uso de nuevas tecnologías para creaciones artísticas.

Desde esta línea se posiciona la investigación, reconociendo que existen estudios previos sobre este mismo asunto de la literatura digital (Gainza; Kozak; Naji) y atendiendo a la necesidad de seguir estableciendo miradas críticas frente a la literatura contemporánea. En este caso, la literatura digital, en tanto objeto de estudio, presenta diferentes complejidades. En el entendido de la condición digital atravesada por una impronta posthumanista (Braidotti), cabe la discusión acerca de cómo las artes y la literatura digital también son parte de una genealogía rastreable desde la experimentación artística del siglo XX con el advenimiento del avance tecnológico e industrial.

Si para la crítica literaria el tratamiento de lo visual en la poesía experimental del siglo XX respondía a un gesto artístico desautomatizador e innovador pues se evidenciaba la materialidad del poema (Shklovsky), con todos los elementos mediales que permitieran su existencia y su interpretación en función de otras discursividades (Bajtin), comprendidas

información. La simulación es un derivado de estas condiciones socioculturales nuevas sobre las cuales el autor reflexiona.

socialmente en redes de relaciones de poder (Foucault), ¿qué elementos de la condición digital pueden ser ecos de elaboraciones experimentales anteriores?

Un distanciamiento o extrañamiento en la experimentación poética (Shklovsky) del objeto, un *mirar otra vez* el poema, ya no como un texto a descifrar, sino como un objeto físico por analizar en su dimensión visual y objetual. Con esto, el desplazamiento de su función habitual es la clave. Así las cosas, ¿existen distanciamientos, extrañamientos, automatizaciones en la poesía digital?, ¿es posible el distanciamiento en una sociedad de consumo hipercapitalista e inevitablemente hiperconectada?, ¿en qué medida la simulación entra a regular las dinámicas de representación y cómo surgen nuevas subjetividades posthumanas en este escenario? ¿O se trata más bien de una automatización de los procesos creativos en pos de la tematización del infinito *scrolling down*, la inmediatez y simultaneidad que ofrece el hipercapitalismo digital, ante el declive del extrañamiento moderno? Como si nada sorprende ni extraña, ¿fuera también el poema digital una simulación de aquella automatización?

El distanciamiento me parece relevante de apuntar, dado que en los poemas digitales encuentro un gesto similar al resignificar las dinámicas de navegación del software, un nuevo espacio-tiempo donde adquieren existencia material los elementos que componen la experiencia poética del poema digital y que dialogan con la cultura posthumana digitalizada. De ahí que coexistan ciertos principios estéticos de creación de poesía digital cuyo trasfondo cultural refiera a la automatización, vaciamiento de sentido, códigos solapados y nuevos tratamientos de la experiencia temporal.

Habría que entender el contexto contemporáneo de sociedad hipercapitalista digital (Smicek, 2018; Zuboff 2020) para dar cuenta del lugar donde actualmente se posicionan los poemas digitales. Castillo (2020) reseña el último ensayo del economista Albino Prada

(2019) *Crítica del hipercapitalismo digital*, dando una síntesis que evidencia el trasfondo económico-cultural de la condición digital:

(...) ‘hipercapitalismo’ como la capacidad desarrollada por las élites extractivistas para obtener una doble apropiación (p. 7), una tradicional y otra innovadora, resultado de la intensiva digitalización acometida durante los últimos años (...) el control que **empresas líderes** en distribución, publicidad o servicios como Facebook, Amazon o Alphabet Google han llegado a acumular en nuestros días. **Controladas por grupos de inversión global y en sintonía con grandes firmas tecnológicas** como Microsoft o Apple, estos entramados están diseñando un mundo a su medida, acaparando cada vez más poder y autoridad en forma de **reducidos oligopolios que monetizan un creciente número de necesidades sociales**. (Castillo 259, el destacado es mío)

De este modo se comprende la entrada de la condición digital y subjetividades posthumanas en dinámicas de la infoesfera. Ese es el marco en que podemos leer la poesía digital, como una resistencia a los usos funcionales de los formatos web en la intensiva digitalización impuesta y administrada por oligopolios de expresión digital. Esto porque “la digitalización de las actividades productivas, financieras, comerciales y de ocio ha situado los flujos masivos de datos e información en el centro de la economía, confiriendo gran poder sobre el mercado a las corporaciones que gestionan esta tecnología 4.0” (Castillo 259, el destacado es mío). En este contexto, escapar del centro y de las reglas de la tecnología 4.0 es una tarea del artista que reacciona y resiste las bases de la condición digital impuesta desde el hipercapitalismo. Otra capa de resistencia se añade cuando se trata de autorías latinoamericanas.

La experimentación a partir de la tecnología no es nueva, como la exposición de la superficie material o la visibilización de procesos: “[t]he process of screen printing is similar to stencilling, where portions of a surface are exposed, while the rest remains shielded (...) The rise of electronic literature resembles that of screen printing” (O’Sullivan 2019,

abstract). Mucho antes, en el siglo XIX, ocurre una separación institucional entre arte y tecnología en Occidente, “(...) so much so that artists viewed “the incursion of technology into their domains as something of a threat” (Buck-Morss 1991, 126)” (ídem), por ende, la cultura digital “represents a polemic shift from this position, to the point where we are now embracing the creative fusion of these institutions” (17), cambio que refiere a la apropiación de tecnologías y aparatos digitales ofrecidos desde el apogeo de internet.

Por una parte, Naji (2021) plantea una perspectiva tecnosocial para referirse a las problemáticas de lectura de poesía digital -acudiendo a una hermenéutica del poema digital- a través de un entramado interpretativo, donde los procesos comunicativos, el posthumanismo, la interactividad y la multimodalidad componen un modelo complejo para la comprensión de una poética digital (3). Esto porque “[p]oetic expression has long been considered emblematic of the human condition and as such studying the impact of the apparatus on human poetic expression is significant” (3). Más que problemáticas de los estudios mediales, o de la clásica oposición sociedad versus tecnología, se trata de plantear una preocupación por el impacto de los aparatos tecnológicos -el apparatus- en la expresión poética y en las subjetividades humanas en el ciberespacio. En ese sentido, es crucial entender la poesía digital como una “intersection of technology, society and communication” (4), donde la cultura visual predomina como marco cultural que define las pautas de expresión: en todo dispositivo se dispone de una pantalla desde donde emergen imágenes.

Tecnología y especie humana se encuentran en lo posthumano. En general, se ha entendido el posthumanismo como un espectro de discursos empleado en ámbitos de conocimiento científico y ciencias sociales, con una resistencia a definirse de manera fija, dados los diferentes y cambiantes acercamientos al fenómeno de las consecuencias del desarrollo tecnológico en la naturaleza humana (Rugo 2020).

El concepto de posthumanismo encierra la propuestas teóricas y críticas sobre lo posthumano, a la vez que aborda la complejidad de los fenómenos que involucran la relación tensionada entre tecnología y humanidad. Incluso, para algunas corrientes posthumanistas, la sociedad ya es posthumana porque “las ideas modernas de naturaleza y de hombre están sufriendo un proceso de deconstrucción y de superación, a causa de una concepción anti-especista y post-antropocéntrica, en la que los límites hombre-máquina y hombre-animal están siendo gradualmente eliminados” (Gaitán, 204), justamente a través de la impronta del hipercapitalismo que todo lo digitaliza.

Para Braidotti (2013), “[l]a condición posthumana, lejos de constituir la enésima variación n en una secuencia de prefijos que puede parecer infinita y arbitraria, aporta una significativa inflexión a nuestro modo de conceptualizar la característica fundamental de referencia común para nuestra especie, nuestra política y nuestra relación con los demás habitantes del planeta” (12). Lo posthumano entra aquí para levantar preguntas sobre cómo se estructuran subjetividades en la contemporaneidad y en qué medida las “identidades compartidas ~en tanto humanos-, cogidas en el fondo de la complejidad de las ciencias actuales y de las relaciones políticas e internacionales” (Braidotti 12), y cómo aquellas pueden verse afectada por esta nueva relación humanidad-máquina. Aquí el carácter tecnoglobal de la sociedad hipercapitalista es la raíz desde donde se levanta el campo de tensiones en las representaciones de lo posthumano en la contemporaneidad

Naji destaca el aporte de Zylinka (2020) sobre arte digital y el AI Art (Arte de Inteligencia Artificial), porque en su trabajo rescata la visualidad como eje ineludible, y frente a ese reconocimiento, Naji tensiona la jerarquización texto/imagen, y más que separar estos elementos, valora la intersección de ambos, poniendo el acento en el valor connotativo del código verbal: "The art that Zylinka and the art world are concerned with is primarily visual

in nature and indeed is reflected in the majority of AI Art analysis. Whilst poetry is an artform that includes an aspect of visuality, it is text or language that is most usually an important bearer of meaning in the communicative and creative process" (Naji 4). Para la autora, entonces, el acercamiento a la poesía digital implica necesariamente un estudio de la materialidad digital: el código de origen con el que se programa la ejecución de cualquier interfaz proyectada en una pantalla.

Por otra parte, Marino (2020) propone que lo estudios críticos del código desarrollan la intención de leer e interpretar los objetos digitales con énfasis en su construcción única, esto es, a través del código invisible y su presencia en la construcción de una gramática. Esta línea de investigación, siguiendo a Naji (2021), nos recuerda el argumento tecnosocial de Jenny Weight (2006), consistente en la relación de tres elementos: el humano programador o artista, el aparato ejecutor y el humano intérprete (Naji 6). De este recorrido se pueden realizar vínculos con los estudios posthumanos, en el sentido de que la máquina y su relación con la humanidad adquieren mayor importancia como lineamiento teórico para comprender los objetos artísticos creados en/para lo digital.

Asimismo, los vínculos con una ecocrítica se establecen a través de las preguntas en torno al lugar de la poesía digital dentro del antropoceno y la eco-escritura, cuando la experimentación tiene como condición necesaria la apropiación de dispositivos tecnológicos con huellas materiales irreversibles para el planeta. A este asunto, Naji se pregunta si las implicaciones ecológicas y repercusiones del amplio uso y proliferación de la tecnología digital son una verdad algo incómoda. En otras palabras, ¿pueden usarse las tecnologías digitales como modos de resistencia, si estas mismas están implicadas en el proceso que se critica? ¿Puede criticarse la tecnología con tecnologías? Naji ejemplifica con la poesía dron, pues, en un principio, los drones eran de origen militar, y posteriormente, se abrieron al

mundo del arte. ¿Cómo y por qué crear resistencias desde materialidades ligadas a ese origen? Conforme pasa el tiempo y estos avances tecnológicos ganan terreno en el ámbito de las ciencias y de las comunicaciones, los vínculos entre arte y tecnología, arte y políticas económicas se complejizan.

Otra discusión recurrente es sobre el software y su rol en el fenómeno de la poesía digital. Para crear poemas digitales se hace necesario saber algo de operación de softwares que permitan la existencia de la obra digital. Se ha definido que el software es como un pegamento invisible capaz de unirlo todo dentro del contexto de la digitalización. Esto siguiendo a Manovich (2013), “[s]i bien varios sistemas de la sociedad moderna hablan en diferentes idiomas y tienen diferentes objetivos, todos comparten la sintaxis del software: declaraciones de control “if then” y “while do”, operadores y tipos de datos (como caracteres y números de punto flotante), datos y estructuras como listas y convenciones de interfaz que abarcan menús y cuadros de diálogo” (7). Las convenciones de la interfaz del software son las reglas que se observan transgredidas, cuestionadas, tensionadas o re-apropiadas, resignificadas, en estos poemas. Conocer y apropiarse del lenguaje digital, entonces, es una condición necesaria para el artista capaz de programar un objeto digital. En síntesis, se trata de relaciones interesaciales de planos solapados que generan un espacio transmedial asumido como *software*.

La relación humano-máquina se presenta en este contexto, de ahí que asumamos los rasgos posthumanos (Braidotti) de la literatura autogenerada por algoritmos, “como a la que refieren las máquinas de Demian Schopf (...) Si bien en este caso aún el algoritmo es un instrumento de creación manejado por el autor, ¿cómo pensar la relación humano-algoritmo cuando el algoritmo cocrea con el autor, como viene ocurriendo en narrativas y poéticas autogeneradas?”(126) se pregunta Gainza, problematizando el rol del código y sus alcances

en la creación artística. La posibilidad de “hackear” el algoritmo, sin intervención alguna de un ser humano, es la discusión futura para la autora.

Detrás del plano visible de cada poema digital, existe la ejecución de un código, pues “antes de que una imagen, un texto, un video o cualquier otro objeto cultural existente en digital se despliegue ante nuestros sentidos, primero debe ejecutarse un código que genera una serie de acciones dentro de la máquina” (Gainza 123). Se trata de un lenguaje con su propia sintaxis, un lenguaje que es capaz de generar una acción específica “pero esta no es única, sino que tiene una parte visible para los lectores y otra que muchas veces es invisible.” (124). Esto supone otro desafío para la crítica de poesía digital: la superación de la barrera de lo invisible, es decir, llegar a conocer cómo opera el código invisible, aquel lenguaje de la programación que resulta lejano para la mayoría de quienes investigamos el arte y la literatura contemporánea.

Para Gainza, en la ejecución del código digital, el énfasis “está puesto en el cambio en la materialidad de la escritura: la escritura se vuelve performática porque la literatura digital es expresión de la ejecución de un código, el cual es activado por un sujeto, frente al cual se despliegan una serie de textualidades que interactúan con el usuario” (124). A partir de esta idea, podría aparecer una intervención de carácter político en el código digital, dada la “potencialidad política de las intervenciones (...) lo que se define como ‘hacking cultural’” (Gainza 77). La característica manipulable del lenguaje de códigos permite crear obras expandidas, “tanto en la multiplicidad de sus textualidades como en sus ramificaciones siguiendo la estructura de una red textual” (125). Aquella manipulación de la materialidad supone no solamente una apropiación del lenguaje del código, sino también una serie de decisiones con respecto a cómo será percibido el objeto digital frente a los usuarios, lectores que realizan esta lectura expandida.

Pero surgen algunas interrogantes sin respuesta: ¿se parece ello a la tarea de haber conocido los tipos de papel, caligrafías y aparatos de impresión con la llegada de la cultura de la imprenta?, ¿hasta qué punto es importante conocer el tras bambalinas de una obra teatral si la misma performance actoral es la que ofrece un contenido simbólico y dramático?, ¿qué relevancia tiene conocer los formatos digitales, sus lenguajes, operaciones y orígenes para levantar una comprensión y una crítica?

Si para algunas la integración es la respuesta, pues "I see value in the intersection of this approach with the language of machine-code, most code is ineffective unless it is understood within the context of the specific programming language it is written in" (Naji 5), se hace necesario seguir reflexionando sobre cómo estudiar el lenguaje de la máquina que opera como soporte de la existencia del poema digital.

Un formato digital que aparece con frecuencia es el GIF, *Graphics Interchange Format* o Formato de Intercambio Gráfico. Esta animación en bucle puede entenderse como un loop de imágenes. Para Strehovec (2003), en *Text as a Loop/On the Digital Poetry*, es el bucle "el medio que permite la estructura de los contenidos verbales (...) [se trata de] secuencias temporales a modo de película, que parece ser el modo más adecuado a la percepción de los individuos contemporáneos" (2). El bucle adquiere su propia temporalidad dentro de su condición digital. El GIF también nos permite preguntarnos sobre cómo se elaboran experiencias temporales en las obras digitales, y en qué medida la aparición de formatos que consideran el tiempo o el movimiento pueden permear nuevas representaciones de la percepción contemporánea de la experiencia humana.

Vale la pena recordar la reflexión sobre el sentido de la crítica literaria frente a obras y proyectos *work in progress* en la contemporaneidad digital. Partimos desde la premisa de que Internet ha cambiado las condiciones de creación, divulgación y expansión experimental.

Esta problemática es abordada por Vanoli (2019) a través de la constatación que “lo digital ya no es una mediación sino una condición de la existencia” (14). El sociólogo argentino ensaya once hipótesis acerca de estas nuevas condiciones de producción artística en el imperio de las redes sociales, las que concibe como plataformas de extracción de datos, y por ende, los textos navegan por la red en virtud de su capacidad de producir carisma y de ser monetizable, puesto que los datos extraídos desde redes como Tiktok, Instagram o Facebook son privatizados.

Pero no siempre tuvimos internet. Ante el problema de la definición de la literatura digital, Vanoli recuerda que “buena parte de las propuestas teóricas para aproximarnos a la literatura fueron formuladas en una época en que internet no existía” (19) y que aquellos oligopolios digitales que dominan la información “se posicionan como productoras privilegiadas de verdad” (12). Si se retoma el hipercapitalismo (Albino), la tesis de Vanoli tiene bastante sentido, ya que la privatización trae como consecuencia que las redes sociales invadan y restrinjan la industria cultural, idea que el autor posiciona desde la metáfora de la fagocitación: “Con unas industrias culturales fagocitadas por las plataformas de extracción de datos, tanto el valor literario como los derechos individuales han empezado a girar en el vacío (...) Todo escritor es su propia y precaria obra de arte bioprofesionalizada” (85). Es el dato y su manipulación centralizada lo que importa, no tanto el contenido, sino su capacidad de captar la mayor cantidad de datos sobre usuarios y sus preferencias.

De este modo, en el contexto de las artes, monetizar la obra es monetizar la vida propia, los cuerpos, y con ello, un poco auto-monetizarse, dado que “(...) las dos variables fundamentales para pensar las editoriales alternativas de literatura son el tipo de comportamiento financiero y su relación con el comercio y la presentación digital” (58) en

este contexto de hiperconexión. Sumado a esto, Vanoli entra a cuestionar la actual existencia de un campo literario como era antes -previo a la impronta de internet y las redes sociales- para ensayar una reflexión en torno a cómo las autorías deambulan exponiendo paradojas, como, por ejemplo, batalla entre el libro digital y el libro en papel, la relevancia de las editoriales alternativas y el mandato neoliberal de simplemente vender nombres. Se trata, entonces, de vender perfiles de autorías en función de su propia monetización: “En lugar de ‘posicionarse’ en un campo literario, todo escritor deambula en una ciudadela intermitente y fantasmática” (85). Con una mirada en lo económico, finaliza con que urge repensar las políticas culturales más allá de este “progresismo neoliberal”, a través de propuestas optimistas como la construcción de infraestructuras culturales comunes y la consolidación de mecenazgos.

Si bien son interesantes estas hipótesis, me parece útil la perspectiva general sobre cuál es la situación general de la literatura en la era digital, donde las redes sociales han tomado más fuerza. Se expone una descripción sintética y sencilla, no menos acabada y precisa, sobre las condiciones materiales e ideológicas en las que se instalan obras de literatura digital: en la periferia de estas plataformas de extracción de datos, sitúo las experimentaciones que hemos llamado poemas digitales como muestras de autorías digitales que deambulan en sitios webs especializados de net.art y portales de recopilación de poesía digital, o bien, en antologías o cartografías creadas desde investigaciones académicas. Dada la obsolescencia de los programas con los que se elaboran estas obras experimentales digitales, estas recopilaciones digitales suponen un minucioso trabajo de archivo y análisis de datos.

Una mirada a las redes sociales como lo expone Vanoli (2019) y a los espacios de la cibernética, en ese sentido, es un escenario que ilustra aquella *shit storm* de Byung-Chul Han, esa “tempestad comunicacional en la cual perdimos la posibilidad, la capacidad y el tiempo necesarios para discriminar entre verdad y falsedad de los enunciados, y también perdimos la capacidad de distinguir entre lo bueno y lo malo en las acciones lingüísticas, o prácticas, o físicas que desarrollamos” (Berardi 170). De la vorágine de la vida moderna de Berman a un vértigo de información dado por aquella *shit storm* que nos sitúa en una infoesfera del semiocapitalismo. Una acumulación de estímulos, que “se manifiesta en la violencia verbal y psicológica que circula en las redes sociales” (171). La experimentación digital, vale decir, los modos en que los y las artistas se apropian del lenguaje digital con fines creativos, sumado a las diferentes maneras de interpretar estos proyectos estéticos, podría entenderse mejor con el lineamiento de Berardi sobre la infoesfera digital, sumando la perspectiva de Vanoli sobre los efectos que ha tenido internet sobre la cultura, y la propuesta sobre lo posthumano de Braidotti en la era digital. Estos encuadres hacen eco implícito en los análisis críticos de Gainza y Kozak, situados en el contexto latinoamericano.

Lejos del *scrolling* y de los *likes*. La condición digital del poema

Lejos de las plataformas de extracción de datos que son las redes sociales, como las entiende Vanoli, en pasadizos escondidos de sitios webs carentes de comentarios y likes, aquellos caminos sin tránsitos como los entiende Kozak, sin perfiles ni cuentas de usuarios, se encuentran las páginas web que permiten el acceso a poemas digitales. Como una suerte de circuito *under*, se despliegan ciudadelas que parecen desiertas, sin la vorágine de las selfies y videos instantáneos en eterno *loop*. Las antologías vienen con un sello académico, dependiendo de sus autorías, producto de exhaustiva recopilación, revista de perfiles y

formatos, de firma institucional o colectiva. Otros sitios vendrán en modo catálogo o portafolio, como si entráramos a una exhibición privada de un artista o colectivo experimental que ha dejado de producir o sigue produciendo, no hay cómo confirmar. Habrán caminado otras personas por esos espacios, o más bien, navegado, entre un click y otro, sin contador de visitas ni alternativas de personalización de la experiencia de usuario. Simplemente asistimos a la existencia de un objeto digital.

Dado lo anterior, sería relevante ensayar el valor estético que poseen estas obras digitales y qué subjetividades posthumanas (Braidotti) se elaboran desde ahí, considerando las implicancias geopolíticas que se desprenden del lugar que tiene América Latina en el hipercapitalismo extractivista y los matices que adquieren los países de la región en su condición digital. ¿Es posible desprender, desde las decisiones estéticas y elecciones específicas, presencia o ausencia de tensiones, reflexiones o posturas con respecto a la materialidad del objeto digital que da soporte físico a la experiencia hipermedial del software?

En síntesis, la literatura digital da cuenta también de las dinámicas actuales marcadas por la digitalidad temporal. Lo instantáneo, lo múltiple, lo multimedial, la interactividad, todo ello forma parte de una suerte de protocolo comunicacional en los dispositivos digitales. A esto me parece pertinente la postura de Gainza sobre cómo la condición digital pone en cuestión el estatus de la literatura:

La literatura digital, en este sentido, da cuenta de su época: redes extendidas, obras que existen en lenguaje de código, interactividad, múltiples textualidades, manipulación, *remix* y apropiación. Finalmente, aludiendo a una especie de neoformalismo, ¿no es función de la literatura hacernos sentir el lenguaje, y de esta forma, volvernos conscientes de este y sus efectos? ¿Será que la literatura digital, en esta experiencia estética descrita, nos produce ese efecto del lenguaje que nos permite volvernos conscientes de las operaciones del mundo que nos rodea? (127)

Retomar los fundamentos del formalismo para acercarse al objeto digital obedece a la necesidad de poder abordar la literatura digital desde espacios conocidos, en diálogo con la historia literaria, pero también, con la teoría literaria del siglo XX, aquella que enfrentó las vanguardias históricas. Si “[a]sí como somos manipulados por las redes de capital, los sujetos, a través de la literatura, utilizan esas mismas redes y lenguajes para crear y abrir un mundo de nuevas percepciones que nos permiten experimentar esos espacios, hacer nuestros esos lenguajes y lógicas de redes” (Gainza 127), la resistencia de la literatura digital se emprende a través de la estética digital y sus posibilidades.

La pregunta de fondo es en qué medida estas nuevas percepciones que la literatura digital ofrece puede tensionar la propia condición digital, y con ello, resistir o tensionar la normalización de protocolos de comunicación y de datos impuestos por las plataformas de extracción de datos y del mundo digital.

Si existe una subjetividad digital en estas obras poéticas, ¿qué cosmovisiones se visibilizan con respecto a la misma condición posthumana? Sería relevante interpretar qué políticas y posicionamientos revelan las decisiones estéticas de los autores en la apropiación de la condición digital, y qué experiencias posthumanas se interpelan, visibilizan o tensionan en la creación y navegación de estos objetos artísticos digitales. ¿Es posible la subversión, la resistencia, la resignificación con un posicionamiento con respecto a las capas políticas de la condición digital? ¿En qué medida es posible seguir esbozando una estética digital, y cómo esa construcción crítica puede darnos luces sobre el lugar de la (post)humanidad en la condición digital? ¿Desde qué principios de estética digital podrían estudiarse los poemas digitales latinoamericanos?

2. Un aporte para el estudio de poemas digitales latinoamericanos

En este apartado se profundiza la problemática que aborda esta investigación, se expone la hipótesis, el corpus y la metodología, al igual que algunos alcances con respecto a las decisiones específicas durante el estudio de los materiales.

Planteamiento de problemas y puntos de interés

La discusión crítica de interés puede resumirse en estas preguntas: ¿cómo se construye, se visibiliza o se resiste la condición digital en poemas digitales de América Latina? ¿En qué medida estos poemas resisten y subvierten las lógicas comerciales de digitalización de necesidades sociales, privatización de datos personales y monetización de contenidos en el contexto de este hipercapitalismo digital? Son grandes preguntas, por lo que para comenzar a ensayar puntos de análisis, sin respuesta cerrada, se hace necesario comprender las decisiones estéticas y procedimientos creativos implicados en estos objetos digitales, para desde ahí entender su posicionamiento como poemas, y por ende, su carácter poético a partir de lo experimental.

Preguntas en torno a la poesía digital latinoamericana

Se trata de descifrar la estética del poema digital desde el problema de su caracterización como objeto poético y su comprensión crítica disciplinar e interdisciplinar es un acercamiento posible. Dicho esto, se plantean lineamientos más específicos, los que moldean los objetivos de investigación:

1. ¿Cómo se construyen poemas digitales latinoamericanos, en una era en que lo posthumano es la matriz de producción de subjetividades digitales?

2. ¿Pueden estos poemas describirse y analizarse a partir de un cruce de sus dimensiones visuales, poéticas y digitales?
3. ¿Qué principios de procedimientos creativos se encuentran en aquella intersemiosis y de qué modos se hacen evidentes en la práctica de la crítica?
 - a. ¿Qué elementos visuales, poéticos y digitales son expresiones de estos principios? ¿Qué tensiones o integraciones entre estos ejes son susceptibles de ser detectadas e incluidas en el proceso de creación de sentido de los objetos digitales?
 - b. ¿Bajo qué lógicas o lineamientos propios de la contemporaneidad se establecen estos principios de poesía digital latinoamericana, y con qué planteamientos pueden asociarse?
 - c. ¿Qué supuestos hay en la conformación de poemas digitales, y qué visibilizan, qué resistencias o tensiones operan en estos principios?

Estas preguntas configuran los objetivos de esta investigación, focalizada en el planteamiento de generalidades que sean un aporte como útiles conceptuales en el aparato crítico de la literatura digital contemporánea latinoamericana. Se intentan definir aquellos principios y reflexionar sobre su posibilidad, sin fijarlos rígidamente.

Los objetivos son describir y analizar los procedimientos creativos que se desprenden como generalidades estéticas de los poemas digitales contemporáneos de factura latinoamericana, con el fin de construir un set de herramientas críticas que remitan al deslinde de principios estéticos. En lo particular, se proyectan los rasgos específicos de los procedimientos creativos en lo que llamamos un principio, con el propósito de esbozar una

generalidad. Es decir, se nombra la recurrencia, se describe, se muestran ejemplos y se propone una reflexión sobre su propia posibilidad como herramienta analítica para la crítica de literatura digital. A partir de observaciones particulares se inducen generalidades que permitan facilitar la comprensión y la crítica de estos objetos digitales artísticos.

Las funcionalidades de estos principios operan desde una tríada de lo visual, lo poético y lo digital, haciéndose cargo de estas dimensiones y sus particularidades. La intención de estos objetivos es ensayar la posibilidad de la existencia de estas categorías, y reflexionar sobre cómo operarían estas en tanto matrices distintivas de la poesía digital latinoamericana reciente. Se espera que esta formulación sea un aporte en la conversación crítica en torno al abordaje de la necesidad de herramientas para la actual crítica literaria en la era digital.

La selección de corpus sigue un criterio de espíritu de antología. Corresponde a una variada selección de obras digitales o proyectos en desarrollo que se exhiben como poemas digitales, cuyas autorías son individuales o colectivas, de artistas de origen latinoamericano cuya producción se encuentra disponible en lengua española. Este criterio obedece a la necesidad de analizar referentes latinoamericanos contemporáneos que realizan poesía digital. Se trata de un corpus de reciente data, desde el año 2010 en adelante, sin que las cronologías o trayectorias sean una modalidad importante, aunque se mencionen obras anteriores de las autorías. Más que trazar una línea de tiempo, el corpus obedece a la variedad y heterogeneidad para establecer rasgos comunes, reconociendo sus distintivos como información suplementaria.

Dentro del grupo de autorías digitales hay obras que han sido estudiadas en otras investigaciones, así como obras de escasa recepción crítica. La autoría latinoamericana, la

reciente publicación, la diversidad de formatos y la presencia de elementos visuales y textuales han sido los principales criterios generales de selección. Finalmente, la selección se caracteriza por lo siguiente: obras o proyectos en proceso publicados en formato digital web, presencia implícita o explícita de posicionamientos o statements estéticos y/o fuentes que establecen un perfil de autoría (ensayos, artículos, entrevistas).

En cuanto a los requisitos formales que cumple este corpus: accesibilidad libre (vía web por computador o celular, sin restricción de descargas), vigencia de publicación, navegación amigable para un usuario básico de computación y archivos compatibles con navegadores web tradicionales (Google Chrome, Safari), con algún grado de interactividad con el espectador. De ese modo, el corpus puede ser accesible en todas las fases de la investigación, así como para los lectores de la misma. A estas obras las llamaremos piezas, proyectos u obras, según sean las propuestas. Así, por ejemplo, aquellos en work in progress o que impliquen otros procesos paralelos serán proyectos, y otros, aquellos que son partes de un todo, serán piezas.

Lo importante es que independiente de la denominación, serán considerados como objetos digitales en primera instancia, y luego, se abordan aquellas propiedades o rasgos que permiten comprenderlos desde el encuadre de poema digital. Sin duda, la discusión del concepto de poema digital es inacabada en el campo, y, por ende, aquí tampoco se pretende dar definiciones cerradas ni análisis definitivos. Es un terreno movedizo, a velocidad equivalente al avance tecnológico y la pujante obsolescencia de los formatos digitales. Este estudio consiste, entonces, en un ensayo de generalidades que permitan arrojar reflexiones teóricas y críticas, y a través de las mismas, nutrir futuras investigaciones.

Hipótesis sobre principios de la estética del poema digital

La hipótesis de lectura sostiene que se pueden identificar cuatro principios que caracterizan la estética del poema digital latinoamericano reciente. Estas pueden expandirse como herramientas específicas para la crítica de literatura digital. Se trata de patrones particulares cuya recurrencia es relevante para la construcción de sentido, en el contexto del carácter experimental del poema digital

Se describen (1) el principio de rutas de incertidumbre que alude a los aspectos espaciales de navegación y el horizonte de expectativa de lectura; (2) el principio de enunciación posthumana que alude a la composición de voz poética de rasgos posthumanos, a través de la inclusión del discurso del código digital, la automatización de voces creadas a partir de una intervención humana-maquínica, y el ensayo de subjetividades posthumanas; (3) el principio de temporalidad digital, que alude a la modulación de la experiencia con el tiempo en la condición digital del poema, mediante una serie de movimientos que generan y regulan momentos específicos de carga significativa para la experiencia de apreciación del poema digital; finalmente, (4) el principio -formulado como pregunta dada su naturaleza mutable y más movедiza que las demás- que refiere a la metapoética y metadiscursos implicados en los poemas digitales, donde se problematiza el lugar del lenguaje y el idioma en la codificación de las obras y proyectos digitales. Es la constante pregunta sobre la poética en la condición digital, en diálogo con tensiones sobre contemporaneidad latinoamericana atravesada por el hipercapitalismo de impronta tecnológica.

La numeración sugerida en este texto no procura jerarquías ni excluye la posibilidad de establecer subprincipios o categorizaciones internas a cada uno. Se trata solamente de un ordenamiento que facilita la lectura y que va graduando el análisis, conforme se exponen los

hallazgos. El corpus aparece comentado y analizado desde diferentes puntos de vista y en cada principio, según corresponda.

Encuadre desde el triángulo de lo visual, lo poético y lo digital

La perspectiva de análisis de esta investigación opera en una tríada de dimensiones desde donde miraremos los objetos digitales: lo visual, lo poético y lo digital en estas obras permiten abordar generalidades en torno a sus decisiones estéticas y sus repercusiones en la construcción de sentido de estas construcciones experimentales digitales. A continuación se encuadra la investigación en tres dimensiones de análisis: la tríada de los elementos del dominio visual, los rasgos que remiten al dominio poético y las características que aluden a la condición digital del objeto de análisis.

El marco teórico de esta investigación comprende planteamientos generales de semiótica de la poesía (Riffaterre), así como conceptualizaciones y marcos de análisis de poesía digital en estudios recientes (Nanji, *Digital Poetry*, 2021; Shakargy, *Internetica: Poetry in the digital age*, 2020), junto con lineamientos del posthumanismo (Braidotti, *Lo posthumano*, 2015), el aporte teórico y crítico sobre literatura digital latinoamericana y europea (Gainza 2019; Kozak 2017 y 2018; Weintraub 2019; O'Sullivan, *Towards a Digital Poetics*, 2019), los estudios del código digital y del software (Cramer, *Digital Code and Literary Text*, s.f.; Marino, *Critical Code Studies*, 2020; Soon & Cox, *Aesthetic Programming: A Handbook of Software Studies*, 2020; Manovich, *Software takes command*, 2013), al igual que investigaciones en torno al impacto del hipercapitalismo digital (Prado, 2019), y el rol de la cultura visual (Mieke Bal 2003; José Luis Brea 2002; Foster, 1998) y sus efectos en la posmedialidad, remediación (Bolter & Grusin 2000) y cultura del software (Manovich 2013). Entenderemos el cruce entre diferentes campos semióticos como una

intersemiosis. Asimismo, no serán solamente campos semióticos, sino también campos interdisciplinarios.

En este análisis existe una triangulación de campos desde donde se enuncian las observaciones y descripciones. En simple, se trata de categorías emanadas desde lo visual, lo poético y lo digital. ¿Qué es “lo visual” en esta investigación? Corresponde a las cualidades visuales que se detectan en el corpus y el rol de esta visualidad en la construcción de sentido y connotaciones en la expresión poética, siguiendo la teoría de la imagen (Mitchell; Baal) y algunos aportes más recientes sobre imagen en el contexto digital (Manovich, entre otros arriba citados).

¿Qué entendemos por “lo poético” en este contexto? Consiste en las propiedades poéticas del campo textual del objeto digital, es decir, los rasgos poéticos: elaboración de voz para el análisis poético (Riffaterre) en obras que lo requieren. Además, los planteamientos generales sobre enunciación (Jakobson; Benveniste), en el contexto de textos poéticos. Se suman estudios sobre poesía digital (Naji; O'Sullivan).

¿Qué es “lo digital” en este estudio? Consiste en las características del formato en que el objeto digital ha sido elaborado y las dinámicas implicadas en la presentación en que se exhibe en el navegador web, así como el marco sociocultural en el que se despliega y la problematización del lugar de la literatura en la era digital (Vanoli). Por ejemplo: formato Web HTML, formato GIF, formato Web HTML Hipertextual, entre otros, siguiendo la nomenclatura y clasificación dada por estudios recientes de literatura digital (Correa-Díaz; Gainza; Kozak; Naji). Se suman acá los referentes arriba citados sobre cultura del software y estudios del código.

El cruce entre estos campos y la propuesta de esta tríada permite elaborar un análisis sustentado en tres dimensiones distintas de experiencia estética: la percepción sensorial de lo visible y la construcción de la mirada, la elaboración poética y su recepción e interpretación semiótica desde el intelecto lingüístico, la apropiación de formatos digitales y su participación en lo visual y lo poético. Esto es, la abstracción de comandos y ejecuciones del código digital y sus repercusiones en los planos visuales y poéticos. En definitiva, estos tres dominios paralelos dan cuenta de decisiones estéticas de artistas digitales, donde la poesía se inmiscuye como eje central, en tanto opera como centro que une la experimentación con formatos y visualidades ancladas a esa misma condición digital del poema.

¿Cómo pueden hilvanarse estos tres niveles? Aquí algunos comentarios de apertura a la discusión. El desplazamiento del cursor -la simultánea replicación y simulación de mi propio movimiento, mi mano con el aparato -en un campo de existencia posthumana, la individualidad numerada, superada como dato en la lógica algorítmica- donde se construyen, se programan, se visualizan, circulan, se exhiben, se *vivencian* experiencias de consumo de la infoesfera a través de tecnologías donde predomina la visualidad y la mirada. Sin embargo, también es el lugar donde el arte y la literatura entran a subvertir la lógica de consumo y monetización de contenidos y datos, a través de nuevas experiencias poéticas: encuentros con obras posmediales que dan cuenta de una reflexión genuina a través de la resignificación de formatos digitales.

Así nace la discusión sobre las posibilidades y los límites de expresión en la condición digital, lo que levanta nuevas miradas sobre el lugar del arte y la literatura en el hipercapitalismo digital: visibilizar el código de fuente, automatizar la huella humana, disolver la temporalidad, transparentar lenguajes hegemónicos, tensionar las lógicas de navegación y poner en evidencia las dinámicas automatizadas en el espacio digital, serán,

entonces, modos de experimentar para ensayar respuestas a la impronta posthumanista en la condición digital.

La visualidad de estas obras es una primera entrada de análisis dado que se trata de la proyección de una superficie visible de aquel código invisible que subyace a la pantalla y que permite la ejecución de todo aquello que el artista-programador desea dejar a la vista -o a la ejecución vía hipertextos o comandos- del lector-usuario. Sin entrar en análisis formales tan minuciosos por cada nivel, este estudio se hace cargo de cómo se construye el sentido experimental en las obras. Con qué se experimenta y cómo se expresa la intención de experimentar con la forma, desde la imagen, la palabra y el formato. En algunos casos, es visible la construcción de un tiempo, una espacialidad y una navegación particular. Un acontecer del objeto artístico, con elementos que confluyen para la creación de una experiencia estética que implica desviaciones experimentales del uso funcional de la web.

¿Por qué es relevante adoptar esta tríada? La complejidad del fenómeno de la literatura digital, y en particular, de la poesía digital, nos obliga a abordar los objetos desde diferentes esquinas. Esta perspectiva da cuenta de la omnipresencia de la visualidad en el proceso creativo (programación, producción, almacenaje de datos) y en el proceso de publicación y divulgación (publicación de plataforma, acceso), lo que implica la hegemonía de la mirada (Foster) en la condición digital. Las obras digitales están pensadas para ser observadas de una cierta manera y el rol de la mirada es uno fundamental para el rastreo de la navegación por la web. De ahí también la participación de la lectura y de cómo estas visualidades y poéticas entran en una dinámica específica cuando se pliegan sobre la condición digital. El formato y el código van forzando ciertas reglas, y a la vez, estas obras se apropian de ellas, replicándolas o tensionándolas.

Seguir al cursor con la mirada, identificar un enlace para activar una función o distinguir colores y formas, todas son acciones que implican decisiones estéticas de visualidad para una experiencia poética específica. Visibilizar el código como un discurso o simular el discurso de un robot son otros ejemplos. Esto implica la construcción de subjetividades posthumanas, dada la participación maquínica, la ineludible interacción con el dispositivo tecnológico, su tematización o subjetivización, el código invisible y las dinámicas de ejecución de comandos.

Así es como, a nivel textual, la palabra es omnipresente en el poema digital. En dos niveles, la escritura/lectura del código y la lectura de aquello que el código digital despliega. Detrás de esta misma pantalla hay un subtexto, un plano invisible para los lectores, pero esencial para la existencia de cualquier elemento funcional en la pantalla de navegador. Con esto, el tratamiento de la expresión poética es relevante, dado que se encuentran textualidades poéticas cuya presencia es discontinua, simultánea, sucesiva en virtud de la navegación o múltiple en un espacio digital. A veces, aquel código invisible se hará transparente, visible, con un propósito específico de evidenciar aquella invisibilidad. Otras veces la impersonalización y la generación de voces posthumanas serán predominantes en el discurso discontinuo y autorreferente del poema digital. Temáticas como la existencia de subjetividad en la máquina, la posibilidad del mundo emocional del robot, los límites de la lengua en el espacio digital, el lugar de la lengua nativa en espacios anglohegemónicos, entre otros, serán los tópicos que compongan un paisaje de voces poéticas latinoamericanas.

Dada esta perspectiva de análisis, se describen y analizan procedimientos generales que evidencian decisiones estéticas en poemas digitales latinoamericanos. Su propósito es reflexionar sobre la posibilidad de construir este set de herramientas críticas, no rígido ni acotado, sino flexible, como áreas de movimiento de análisis donde el rol del crítico sea

navegar entre estos principios. Finalmente, lo siguiente remite al deslinde reflexivo de principios estéticos de la poesía digital contemporánea, considerando como telón de fondo el contexto del hipercapitalismo digital en Latinoamérica, una sociedad hiperconectada, habituada a ciertas dinámicas inmediatas y simultáneas de procesamiento de datos y modos de lectura de contenidos digitales.

3. Principio de rutas de incertidumbre

En esta sección indago en un principio nacido de la identificación de una serie de procedimientos específicos y repetitivos en torno a los modos de navegación y lectura de poemas. En este capítulo me refiero a las características del principio de rutas de incertidumbre, también entendida como los diferentes grados de indicios o pistas de navegación que inciden en la configuración de un horizonte de expectativa de lectura en el objeto digital. Se trata de una composición visual y digital que expresa diferentes grados de visibilidad de ruta de acceso. Esto se manifiesta en la triangulación de un entramado de navegación web con grados de participación interactiva, con el modo de encadenamiento de signos que connotan una imagen, y finalmente, los efectos y figuraciones espaciales que remiten a la navegación y sus repercusiones estéticas.

Se comenta una revisión al concepto de navegación de incertidumbre, a partir de los conceptos de *nomadic words* (Beiguelman) y *escrituras nomádes* (Gache) para dar sentido a la presencia de discontinuidades y suspensos en la navegación del poema, y en qué medida esta cualidad digital incide en la dimensión visual y poética. Finalmente, se analizan poemas digitales que visibilizan este principio y muestran la presencia de sus rasgos de manera heterogénea, con el fin de reflexionar sobre la posibilidad de un principio estético marcado por caminos de lectura en suspenso e incertidumbre.

Surfear en la web y en el poema digital

Si pensamos en los gestos cotidianos de la cultura digital, desde abrir el celular o prender el computador, hacer click en un enlace, en la imagen que simula ser un botón o una imagen que incluye movimientos, ubicar el cursor o flecha en un lugar específico y no otro de la

pantalla, mirar en ciertos puntos de la pantalla, coordinar el gesto con la representación visual del mismo en la pantalla, en virtud de la presencia o ausencia de indicios visuales o textuales que existan en el objeto digital. Es un flujo de movimientos que vamos construyendo, con el fin de navegar cualquier contenido, obedeciendo las reglas y protocolos ya conocidos: ciertos botones serán para una acción y otros para otras.

Las obras digitales interpelan a los lectores tensionando estos gestos cotidianos, al subvertir el sentido de la lectura, es decir, provocar un suspenso y una distancia entre aquella navegación habitual y una singular, inesperada. Con la poesía digital, la navegación web arquea los horizontes de expectativa, en virtud del acceso a la pieza digital, pues la lectura se efectúa frente a una pantalla donde se despliegan elementos significativos con la capacidad de ejecutar funciones o comandos de acción hipertextual multimodal que difieren de lo habitual. Ello depende -en distintos grados- de acciones particulares que el lector intuye que tiene que realizar, en tanto usuario de dispositivo digital. Las olas de esta navegación son diferentes de aquellas olas tan conocidas que nos llevan al correo.

Lo llamo “ruta” porque es un camino de navegación construido desde el código digital, por lo que es “de incertidumbre” dado que hay suspenso en ese recorrido. Usualmente se trata de obras hipertextuales cuyo recorrido de lectura se elabora a partir de enlaces interdependientes. Pueden haber indicios, señales, instrucciones de cómo podría seguir esa ruta, o bien, debemos echar mano a nuestra propia alfabetización digital para escudriñar en los paisajes artificiales del campo digital, para intuir qué elemento de la pantalla del navegador es relevante. La flecha de nuestro cursor, manejado de forma remota, es la representación visual de nuestra voluntad, nuestros pasos, nuestra mirada, y por ende, el marcador de una ruta de acceso a la experiencia poética.

En definitiva, se propone el concepto de ruta de incertidumbre como principio que ilustra la imposibilidad de conocer con certeza los pasos consecutivos de la navegación dentro de una obra digital, a la vez que las obras se plantean como escrituras nómadas para lectores nómades en la era digital. La incertidumbre implica una ausencia de elementos visuales o textuales que permitan la anticipación de cómo la obra digital inicia, continúa o termina, o bien, qué grado de participación debe tener o no el usuario para ejecutar ese despliegue. Básicamente, se trata de no tener idea de cómo enfrentarnos a esta pieza digital, en tanto lectores: es un objeto nuevo, experimental, y por ende, desafía la percepción y vivencia del evento, situado en un espacio temporal específico. La experiencia habitual de navegación web se ve trastocada y resignificada, pues el protocolo de uso de las funciones se distorsiona, dado que su lectura es compleja y puede generar frustración de expectativas.

Finalmente, se encuentran rasgos comunes en aquel salto al vacío que supone interpretar la experimentación digital como un viaje de navegaciones no lineales. El principio de ruta de incertidumbre es un intento por dar orden y comprensión a aquella inestabilidad de los elementos interrelacionados que trazan la ruta que debe seguir el lector; se trata de decisiones estéticas que propician una interactividad, ya que hay interacción entre el objeto poético y el lector, y esa misma interacción constituye una experiencia estética.

Diferentes movimientos en las rutas de incertidumbre

Para el análisis sobre la recurrencia de una variable e incierta ruta de navegación en los poemas digitales, cabe señalar el doble sentido de la navegación: primero, navegación de usuario en el browser, dispositivo software que permite la navegación, a través del cual accedemos a una pantalla que despliega contenidos. Segundo, la navegación en tanto ruta de lectura, con presencia/ausencia de indicios orientativos de lectura que permitan el acceso

material de la obra. El proceso lector aquí se entiende de manera amplia, asumiendo la multimodalidad de las creaciones digitales, dada la presencia visual, textual y audiovisual.

El principio de incertidumbre se rastrea en varias obras de Giselle Beiguelman (Brasil, 1962), artista contemporánea e investigadora de la estética de la memoria y cultura digital, docente en el Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la PUC-SP (São Paulo). Autora de varios ensayos acerca del arte digital, cuyos inicios como artista ocurren en los noventas, con intervenciones de arte público y posteriores acercamientos a la literatura mediante poemas visuales. En ellos se tematiza la condición digital y sus consecuencias en la humanidad, tensionando la hibridez entre lo análogo y lo digital; la experimentación cooperativa con los usuarios; el espacio público y la web como lugar de expresión artística; la apropiación, resignificación y simulación de códigos propios de softwares digitales (como navegadores web, aplicaciones y QR). Sus obras tienen rasgos que ilustran el principio de ruta de incertidumbre, a partir de la presencia de nomadías en la escritura y lectura.

Sus primeras producciones se inspiran en la entropía de los espacios urbanos y el vértigo del ritmo acelerado de las grandes ciudades, enfrentados a los nuevos medios de comunicación y desarrollo tecnológico. Fue la oportunidad de problematizar el arte desde nuevas perspectivas, como lo entendía el filósofo brasileño Nelson Brissac (1952). Sobre esto, en una entrevista Beiguelman aclara:

Actually my first contact with new media was related to public art, working with a non-profit organization Arte/Cidade (www.artecidade.org.br) devoted to arts and urbanism responsible for amazing urban interventions in downtown São Paulo, curated and coordinated by the Brazilian philosopher Nelson Brissac. In 1994 they were preparing a CD-ROM with artists and architects involved in their "The City and its Fluxes" project.

It changed my mind and my life. I was captured by the computer but all my work by this time was devoted to visual poetry. (Beiguelman en Kanarinka, 2003)

Desde la poesía visual, el giro hacia lo digital se hizo notar con el tiempo en su trayectoria. Usualmente, las autorías digitales (vale decir, artistas que crean obras de este tipo) se caracterizan por un trasfondo intelectual en sus decisiones estéticas, desde investigaciones académicas y experimentaciones. Con el advenimiento de la computación, se observa allí una posibilidad de reflexión y experimentación que derivó en investigaciones en torno al arte, la literatura y el giro hacia lo digital en el abordaje del espacio urbano:

The web redirected this thematic and made me pay attention to ways of reading in entropic situations. Wireless communication spread the meaning of reading in entropic situations and I think "Wop Art' (Op Art for Wap) (www.desvirtual.com/wopart) , a wap site I did in 2001, was a new turning point that pointed to the possibility of working with literature and with urban space (ídem)

Beiguelman interpreta la presencia de internet y sus modos de comunicación simultánea y global como un espacio de repensar los modos de leer en situaciones de entropía, es decir, los modos de comprensión ante la incertidumbre existente frente a un cúmulo de mensajes y estímulos: de ahí que la cualidad wireless de soportes tecnológicos de comunicación abriera nuevas posibilidades de expresión creativa.

¿Cómo abordar esta y otras obras? Es justamente por aquella posibilidad de multi-presencia, constante simultaneidad y réplica en los medios digitales que las obras se producen y se leen desde un espacio de cruces. En la bifurcación de formatos se construye el mensaje. En consecuencia, para comprender las rutas de incertidumbre es necesario comprender las *escrituras nómades*, el *poema nómade* y la figura del *nomadic reader*.

Por una parte, Belén Gache propone la *escritura nómade*, entendida como un conjunto de formas de escrituras que

no se encuentran constreñidas por modelos lineales y causales, nos permiten trazar un paralelo entre el espacio de la escritura y la topología urbana. Contrapuesto al tradicional modelo literario lineal podemos rastrear un modelo nómade que deconstruye la idea de una trama única, dando lugar a perspectivas de lectura múltiples. Los diferentes recorridos posibles, las bifurcaciones, las clausuras y laberintos textuales de este modelo aparecen como metáfora de las posibles maneras de recorrer una ciudad asociándose al paseo y a la deriva (Gache, *Escrituras Nómades*, 209)

Este modelo nómade permite comprender la ruta de incertidumbre a la que me refiero, de lectura discontinua, a veces simultánea o fragmentada, donde la experimentación artística y su recepción tienen un componente de suspenso, justamente por aquella lectura laberíntica. La perspectiva de Gache se elabora a partir de la metáfora del recorrido de una ciudad, el paseo de la deriva y el deambular de sitio en sitio. Similar a aquella ciudadela fantasmagórica a la que se refiere Vanoli (2019) donde los usuarios -y artistas- deambulan.

Tal como el cursor en la pantalla puede deambular de sitio en sitio web, o tal como hacer click en “Actualizar” comanda la revelación de un contenido infinito en redes sociales. La navegación, por lo tanto, no es otra cosa que una forma de lectura nómade que incide en la creación y en la recepción de obras digitales. Ya sea rompiendo la estructura de navegación web, imitándola, tensionándola o resignificándola, la ruta final no está del todo revelada. El paseo digital es un deambular de inesperados pasajes de excentricidades y experimentaciones. Así, los diferentes recorridos posibles, siguiendo lo planteado por Gache, son el punto de partida desde donde podemos entender el fundamento de este principio de ruta de incertidumbre. La creación poética digital se ancla a esa condición nómade del proceso creativo.

Por otra parte, Beiguelman propone el nomadismo contemporáneo a través del concepto de *nomadic words* o *palabras nómadas* para comprender sus poemas digitales, ahora entendidos como *poemas nómadas*.

They are nomadic poems because they do not have a link to a specific support. For instance: Those images produced in the teleintervention were also transmitted back by on line webcams and reproduced in different devices [...] they result always in imagetic meanings independent of textuality and unlinked to their places of production and transmission. Everything that is created is seen, read and perceived in different ways, according to its reception context and this is not a consequence of the screen sizes to which the submitted images adhere. (Beiguelman en Kanarinka, 2003)

Con sentidos independientes de su textualidad y desvinculados de sus lugares de producción y transmisión, las palabras nómadas no se enlazan a un soporte específico, y sin embargo, viajan de uno a otro, en un fenómeno de literatura nómade, de hibridez y múltiple percepción. La artista percibe e integra la remediación, entonces, como una lógica propia de los medios digitales, lo que permite la existencia de aquel espacio “entre” en el cual ubica sus poemas nómades: “But due to a particular esthetic phenomenon pertaining to nomadic literature: on being hybrid and unlinked to support, it dematerializes the medium, and the interface construes itself as the message” (ídem).

Ya tenemos entonces dos conceptos centrales en la ruta de incertidumbre: la escritura nómade que da también nacimiento a la poesía nómade. Nos movemos en los formatos y en las lecturas. Es justamente por aquella posibilidad de multi-presencia, simultaneidad y réplica en los medios digitales que las obras se producen y se leen desde un espacio de cruces. En la bifurcación de formatos se construye el mensaje. Si bien es anterior a 2010, vale la pena rescatar como antecedente a “Wop Art” (2001): pues visualizado desde navegador web -

aunque simulando su proyección en dimensiones para pantallas celulares- explora los límites y posibilidades de lectura desde dichos dispositivos. Sin instrucciones de navegación, la obra resulta impredecible. Sin protocolos ni comandos intuitivos, somos arrojadas a la navegación:

How to deal with an art form



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Figura 2. Captura de pantalla de “Wop Art” (2001) en DesVirtual. Recuperado de <https://www.desvirtual.com/wopart/galeria.htm>

“Cómo lidiar con una forma de arte”. En blanco y negro, las imágenes se ajustan a proporciones diferentes a las del navegador y al de las pantallas de los celulares de aquellos inicios del 2000. Entre celulares Nokia de pantallas todavía verdes, o bien, en los predecesores de los Smartphones, aparecen experimentaciones como estas. Para algunas voces de la crítica, se trata de “miniatures [that] are extremely apt visual haiku designed to exploit the limitations of space and resolution of the mobile. Her two-tone style lends itself well to the tiny screen and, as the Brazilian web-artist explains, this is partly why she is attracted to the medium” (Fitzpatrick, 2001). La artista incorpora, entonces, aspectos de la tecnología móvil (formato de pantalla) en su web art para experimentar con el medio, con una reflexión en torno a la forma del arte.

Algo curioso es que, como en otras autorías, en la propuesta estética de la artista existe una búsqueda nostálgica de tensionar la promesa digital. La intemporal nostalgia del pasado. Según ella, “It has the same mood the web had some years ago. It's very promising but nothing really works that well. This mix of low and high-tech really excites me.” (Beiguelman en Fitzpatrick, 20001). Para la artista, este mix de formatos, remediación de

estéticas digitales anteriores a las actuales -diríase, estéticas digitales noventeras-, diferentes a lo contemporáneo -estética *dosmilera*, por ende-, remite a una experiencia intersticial que tematiza la impronta digital como un desafío a la idea de la percepción del arte como un acto de contemplación, pues "It is a kind of art to experience in between, while doing other things. It destroys this old atmosphere of art as contemplation. The limits are technological. But they will be overcome soon." (ídem). El arte entre medio, lo intersticial como lugar entre formatos y entre contextos. ¿Cuáles son los límites de esta nueva materialidad digital?

El multitasking, más propio de la simultaneidad de estímulos, mensajes y procesos digitales en la era de internet, comienza a expresarse en el proceso creativo y de recepción de la obra digital. Beiguelman se pregunta por las consecuencias de esta impronta digital y las transformaciones en la lectura:

This is maybe the most interesting change in the ways in reading today. The nomadic reader is someone who reads on the move, in mobile phones and PDAs, in accordance to entropy and acceleration logic, it is a kind of multi-task reader adapted to distributed content who reads in between, while doing other things... *Poétrica* seeks that reader: the inhabitant of the global city. (ídem)

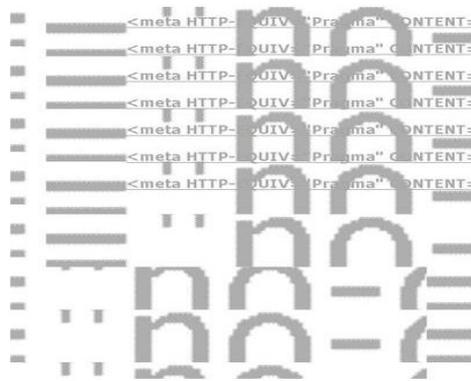


Figura 3. Registro fotográfico de *Poétrica* (2003). Sao Paulo, Avenida Consolação. Media Art Net. Fotografía de Helga Stein. Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/poetrica/images/7/>

Una obra digital con ecos de poesía visual y que remite a la participación pública, "Poétrica" es ejemplo de su investigación sobre la lectura y la recepción en "cybrid and

entropy situations. It involves a series of visual poems conceived by myself with non-phonetic fonts (dings and system fonts) and a teleintervention mediated by creations made by the public using the same typographic background” (Beiguelman en Kanarinka, 2003). Como un *work in progress*, fue una expansión de aquello que ya investigaba en “El libro después del libro” (1999) y en “Wop Art” (2001): las tensiones y problemáticas en la producción de arte digital de manera colectiva y pública. La incertidumbre fue dada por la selección y la exposición de los textos transformados en “Poética”. Cualquiera podría enviar un mensaje de texto y Beiguelman recibió más de tres mil, e incluso, pudo distinguir tipos: “they are very similar: poetic experiences, love messages and urban messages (Rick, I will be at 5 in...)” (ídem). Comenzó en la Galería Vermelho, en São Paulo y cerró en Kulturforum, en Berlín, durante la exhibición de *PoesIs* de ese año.

En “El libro ...” (Beiguelman, 1999), un ensayo en formato web, visual e hipertextual, se propone una reflexión sobre la lectura y la escritura digital, mediante conceptos como *net_reading/writing_condition* para problematizar lo siguiente: detrás de la imagen de la pantalla, se encuentra el texto, y por ende, internet no sería otra cosa que la expresión visual de un encadenamiento textual. De ahí se entiende que existan rutas invisibles e impredecibles para quienes accedan a estas piezas digitales. El código está debajo de aquella superficie que miramos en las pantallas. Este ensayo contiene intervenciones visuales y links a otros capítulos o apartados, lo que implica una lectura no lineal, para mostrar así, a través de la navegación web, aquel tejido digital, tematizado y visualizado, para repensar el concepto de libro, su escritura y lectura, en definitiva, literatura. Aquí un ejemplo:



reiniciar y comprender el problema. La ruta que nos trajo hasta acá proviene del anterior poema que aludía al caché, a la pérdida de información o al almacenamiento de aquellos datos transitorios. Lo que era transición, entonces, se convierte en un cambio:

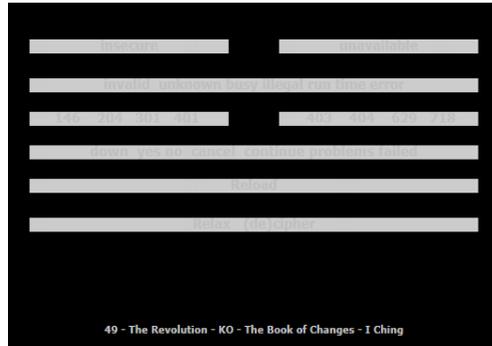


Figura 5. Captura de pantalla de *Lost?* de “Contenido = sin caché” (2000). Recuperado de <https://www.desvirtual.com/nocache/lost.htm>

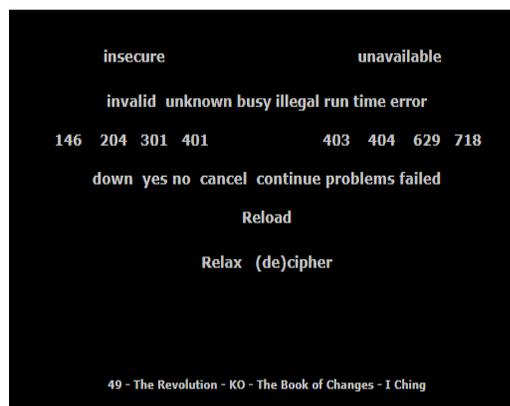


Figura 6. Captura de pantalla de *Lost?* de “Contenido = sin caché” (2000). Recuperado de <https://www.desvirtual.com/nocache/lost.htm>

La imagen del oráculo ancestral contiene su propia explicitación en el extremo inferior, y sus líneas desaparecen, poco a poco, para presentar un texto nuevo. El movimiento del cursor sobre la imagen inaugura esta aparición. Se trata de una simulación oracular en donde el sentido del signo visual es revelado en el texto. Una develación consistente en una voz concisa, impersonal y apelativa, que nombra estados (inseguro, no disponible, entre otros) e informa acciones (recargar, relajar). Una voz enunciativa impersonal, de registro

informático y carácter fragmentado. Es una muestra de poética visual en formato digital que connota una falla computacional.

A ello se suma el rol del hexagrama, en tanto elemento visual ordenador de la disposición textual y presentación de su propia imagen en el código I Ching, reordena la experiencia, con su función oracular propia del sistema de signos al que pertenece. Este anuncia la revolución en el sentido de cambio drástico y reinicio de un nuevo ciclo, ya no desde un contexto sagrado y de enunciación mítica de ritual, sino desde el contexto informático. Se trata, entonces, de una digitalidad autorreferente expresada en la tipografía propia de los primeros computadores con procesadores de texto. La superposición semántica es parte de la experimentación, la nueva asociación de pasado análogo y presente digital. Un hexagrama ancestral elaborado con bits y en estética de escritura de código informático.

Despojada de la linealidad, la poesía digital responde a una permanente búsqueda de nuevos recorridos en los que se instalan experiencias de creación y lectura, y por ende, otros modos de generar intensidad poética. Un caso paradigmático es el código QR.



Figura 7. “The QR Poem” (2010). Giselle Beiguelman. Se recomienda usar la cámara de un dispositivo celular, enfocar fijamente la imagen QR y esperar la aparición del anuncio del contenido.

En el contexto de informática, las siglas QR expresan *Quick Response Code*, un código vinculado a los tradicionales códigos de barra y que sirve como puente a otros archivos. El código se despliega en forma de una simple imagen que puede ser capturada e

interpretada en diversos dispositivos con cámara. Así, entenderemos aquí que un código QR es, ante todo, un código que manifiesta una matriz visual que permite tanto el acceso como el almacenaje de información y su ejecución.

Se trata de una imagen de puntos que, en conjunto, crean barras bidimensionales de color blanco y negro, composición visual que es única cada vez, en cada registro de almacenaje. Para su captura y lectura, se requiere de un lector QR, usualmente presente en todos los celulares móviles inteligentes (Smartphone). Una vez capturada la imagen, el lector QR revela el contenido, por lo que el código QR funciona como bodega y puente de acceso a contenidos: enlaces a sitios web, apertura de archivos, entre otros. ¿El lector QR puede ser uno nómada?

La obra “The QR poem” (2010) indaga en el potencial artístico de los códigos QR. No solamente como puentes para la comunicación inmediata de enlaces, sino como objetos digitales en sí mismos, en su mera existencia que supone el almacenaje, el acceso, y la participación de un otro para su visualización: estos permiten descubrir otras dimensiones de la experiencia estética de los poemas digitales.

Pienso en la figura de sobres con cartas sorpresa, donde solamente conocemos la materialidad -un sobre- de aquello que sostiene otra materialidad -una carta-, la que, a su vez, evocará algo más -el contenido de la carta y sus efectos-. El QR sostiene bajo suspenso su contenido todavía no abierto, pero al que eventualmente accederemos. El QR existe solamente por el contenido que salvaguarda y por su función de puente hacia aquél. El suspenso y la revelación, entonces, son componentes cruciales de este objeto artístico. Finalmente, se trata de la imagen de una serie de figuras geométricas cuadradas, en blanco y negro, en estilo de estética de pixels y bits, pero que no es el objeto principal, sino que constituye un puente hacia un texto que, en sí mismo, es portador de otro mensaje. Tanto

sobre como carta son parte de la experiencia poética, y es el movimiento entre imagen y despliegue de texto lo que constituye un suspenso para la lectura. De ahí la incertidumbre. Incluso podría pensarse que un código QR evoca una imagen abstracta, y su develación no es otra cosa que el mensaje en la ventana emergente en el celular. Se trata de una apropiación del formato para expresar otros sentidos, esto es, resignificar el lugar de mensajero del QR.

Una vez revelado el dato contenido en el QR, donde debiera aparecer un enlace a un archivo o a una página web, se halla este verso en inglés³. Así, cuando el código QR se ejecuta, se proyecta el siguiente texto en la pantalla:

“A simple QR-poem:

At the intersections of words and symbols we begin to redefine our boundaries” (Beiguelman, The QR Poem)-

El análisis poético de este poema se encuentra en el capítulo sobre el principio de enunciación poética posthumana. Aquí analizo el suspenso derivado de su formato digital y de la visualidad estática del QR y dinámica de la ventana emergente. Se adopta el QR como formato, objeto y mensaje, donde opera una triangulación intersemiótica de lo poético/visual/digital. Aquellas *nomadic words* se levantan desde la textualidad desprendida de una imagen abstracta que ordena a la máquina ejecutar dicho texto. Aparece casi de la nada, comandado por la captura de imagen. Son lecturas y caminos discontinuos donde se recorren imágenes en movimiento o en estática -como el QR-, como rutas de incertidumbre donde reverbera la dimensión visual.

La imagen de una reformulación de límites, junto con la indicación del lugar en que aquella reformulación se realiza. El texto parte con una presentación autorreferencial, pues

³ “Un poema-QR simple:
En la intersección de palabras y símbolos, nosotros comenzamos a redefinir nuestros límites”

la frase nominal distingue al poema QR con el adjetivo de “simple” y con un pronombre personal indefinido: “un” (“A”) lo que indica que puede ser único o cualquiera. Se trata de significantes que elaboran un sentido relativo a la simpleza y a la generalidad. Esta introducción opera como un anuncio, pues la voz enunciativa se pliega sobre sí misma en un gesto metapoético.

La imagen poética se convierte en la visualización de un cruce, una bifurcación plantada al modo de un levantamiento filosófico de carácter afirmativo cuyo verbo principal alude a la acción de inicio. El poema QR es el mensaje que de este se despliega, es decir, con la imagen QR y el texto desplegado en su captura. En definitiva, es la reflexión sobre cómo se resignifican las densidades conceptuales tradicionales de palabra y símbolo, con la aparición de estos nuevos formatos de comunicación que los y las artistas contemporáneos capturan para transgredir sus reglas: un QR no está pensado para transmitir un texto, sino para acceder a archivos y enlaces.

Leer este poema digital implica vivenciar una ruta diferente de lectura de un QR funcional. Son un puente hacia otras plataformas o contenidos, no contenidos en sí mismos. Sin embargo, se adopta el QR como formato, objeto y mensaje, donde opera una triangulación intersemiótica de lo poético/visual/digital. Este es un poema hecho de QR pero que reflexiona sobre la función del mismo QR. Entre la imagen y la lectura del mensaje ocurre el poema. Aquellas *nomadic words* o caminos discontinuos donde se recorren imágenes en movimiento, como rutas de incertidumbre donde reverbera la dimensión visual.

Otro ejemplo de ruta de incertidumbre aparece en una web hipertextual con imágenes. “Postales” (2001) de Gabriela Golder (1971), artista argentina, curadora y productora audiovisual, vinculada al campo del arte contemporáneo y videoarte, ofrece una ruta de

incertidumbre que exalta el suspenso y suscita una lectura más activa, donde indagamos en los recuerdos escondidos. Es un antecedente importante para las obras que se darán desde 2010. Se trata de memorias literalmente escondidas: ¿dónde están los links? ¿qué página sigue? Su autora recibió distintos reconocimientos como el Premio Multimedia Festival Vidéoformes - Clermont Ferrand en Francia (2001) y fue seleccionada por Electronic Literature Organization's State of the Arts Symposium Gallery, entre otras distinciones.

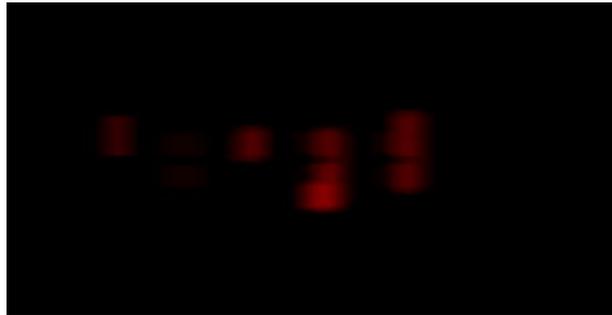


Figura 8. Captura de imagen de “Postales” de Gabriela Golder.

“Postales” es un poema digital interactivo, en formato web hipertextual, compuesto de 220 páginas webs vinculadas entre sí a través de enlaces escondidos en un fondo negro, sin figuras definidas, donde a veces se enfrentan en la pantalla distintas imágenes fijas. Del fondo negro, hay trazos rojos, como si asistiéramos a la revelación de las fotografías de un itinerario de un viaje personal.



Figura 9. Captura de imagen de “Postales” de Gabriela Golder.

El paseo por las imágenes se constituye a partir de una serie de enlaces que debemos encontrar, pues están escondidos en algún lugar de aquel vacío negro. La navegación, en ese sentido, es más evidente que en otros poemas digitales. Lo poético, entonces, deriva del hilar estos diferentes momentos -connotados a través de las páginas web- de un deambular.



Figura 10. La pestaña del navegador en la primera página de “Postales”.

En su versión original había sonido, sin embargo, la reproducción actual no permite la ejecución de ese material, dada la obsolescencia de los softwares anteriormente usados para crear esta obra. A nivel textual, se despliegan versos en francés y en español, impresos en imágenes de tipografía Arial, de gran tamaño, en comparación con el tamaño regular de textos presentes en el navegador. No se trata de una versión bilingüe ni de una doble impresión de un idioma y otro, sino que asistimos a la aparición aleatoria de versos breves en uno o en otro idioma que aluden a un yo en proceso de fragmentación.

En esta obra digital, la textualidad se apropia del espacio de la pantalla, no solamente en el espacio tradicional de contenido web, sino también directamente en textos de ventanas emergentes y en textos de pestañas de navegación. Los textos aparecen tanto en la pantalla, como en comandos del browser.



Figura 11. Imagen de la ventana emergente en “Postales”. El mensaje dice “yo no hablo francés”.



Figura 12. Captura de pantalla de “Postales”. Página dividida en dos planos con una línea roja.

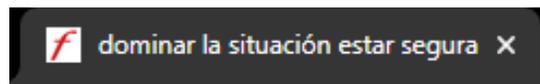


Figura 13. Cambio en la pestaña del navegador en “Postales”. Apropiación de textualidad digital.

Por ejemplo, puede aparecer un verso en la pestaña superior que da título a la web, o bien, puede saltar una ventana emergente con un mensaje, al que el usuario debe aceptar o rechazar, al modo de un aviso del browser. La expansión de esta presencia poética supone la apropiación del código digital, pues esta obra supera el terreno de la pantalla, se expande y se arroja sobre elementos visuales estandarizados que antes tenían un propósito funcional: ventanas emergentes, nombres de pestañas y comandos de acción del computador se ven alterados por la textualidad del poema. En lugar de anuncios o avisos informáticos, ahora aparecen textos nuevos, dislocando la función de aquellas ventanas emergentes y pestañas de navegación. Pionera de la navegación de incertidumbre, esta obra abre caminos.

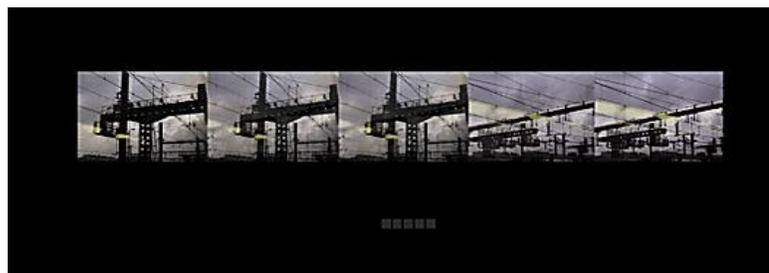


Figura 14. Secuencia de imágenes en “Postales”. Simulación de recorrido en tren.

El código digital (Gainza), entonces, se resignifica en sus usos experimentales, quebrando las expectativas del usuario. De un propósito meramente informativo, se traslada a uno artístico, produciendo extrañeza y resignificando el valor que tienen estos elementos en el espacio digital. Por lo tanto, el material digital se apropia y se calibra, para ser aplicado en una experimentación poética, cuyos significantes operan en una intersemiosis texto-visual, generando connotaciones extra-digitales. De este modo, el código digital se vuelve instrumento para manifestar otros sentidos, tal como la yuxtaposición de imágenes connota un recorrido de la mirada puesta en la ventana de un tren. El registro de viajes y un recorrido de precario e incierto registro. Golder explica que “Postales”:

(...) habla de la construcción de la identidad, de la memoria. Una mujer abandona su país. Ella intenta encontrar el vacío, borrar las huellas. Ella recorre un nuevo territorio. Siempre con una idea guía: es necesario alejarse para entender, para recomenzar. No se detiene. La decisión de dejar su país nace con la voluntad de romper con el círculo familiar, con los estériles hábitos, pero, sobre todo del deseo de despegarse del viejo caparazón; de tomar el camino de la propia transformación. (Web de Gabriela Golder)

El despegue del viejo caparazón de usar la tecnología y el lenguaje digital en sus propios términos, con sus protocolos e instrucciones, aquel hábito estéril de usar un navegador web para buscar una dirección o responder correos, por ejemplo, también se proyectan en la materialidad de esta obra. El vacío y la borradura de huellas, pistas del camino, también se instalan en la navegación material de la obra.

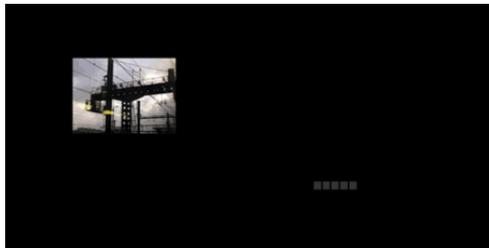




Figura 15. Secuencia de páginas webs en “Postales”.

El tópico del viaje se inmiscuye como excusa para el autodescubrimiento personal, a través de desplazamientos que el poema digital manifiesta mediante una navegación confusa entre enlaces escondidos y remediaciones digitales (imágenes) de fotografías análogas. Un camino que quiebra las expectativas, pues no hay instrucciones, ni protocolos, ni hábitos anteriores que puedan guiar al usuario. Una distancia que permite la detención para mirar otra vez el negro, el vacío, e intentar dilucidar las huellas.

Se trata de la expresión de una necesidad de alejarse de un lugar, perderse, encontrarse, deambulando, no para distraerse, sino para entender otra vez el lugar/los lugares que la sujeta transita. Ello supone un distanciamiento intelectual y visual -como cuesta reconstruir un recuerdo, cuesta hallar las imágenes-, que apela la consciencia de una ruta recordada y a la fijación de memorias a través de escenas cristalizadas en una imagen: las postales que vamos encontrando, al azar, desde nuestra propia curiosidad y click en la pantalla, conforman la imagen del viaje de transformación.

Efectivamente, los lectores no se pueden detener o se detienen demasiado en “Postales”, mientras buscan los escondidos links, a riesgo de dejar la experiencia a medias,

sin descubrir las imágenes que siguen. Es un viaje, al modo de mirar registros de un recorrido que no alcanza a ser un álbum ni una colección, pero cuyo avance no es lineal ni evidente: depende del enlace que encontremos en algún punto de la página. En ese sentido, la incertidumbre es lúdica, dado que el objetivo es ir descubriendo una u otra bifurcación de las postales y sus posibilidades.

La expectativa frustrada invita a otro tipo de acercamiento a la obra digital, no desde protocolos de lectura impresa o digitalizada, donde un link es visible y claro, ni tampoco como acceso a una web común, donde la distribución del contenido es lógico y visualmente organizado. No hay huellas evidentes de los trazos que se han seguido ni de los que seguirán a continuación de la postal que se nos presenta. Las pistas visuales están ausentes, solamente se observa una pantalla en negro, la oscuridad, y algunos destellos rojos, elementos visuales que connotan la develación de fotografías análogas. En alguna bifurcación de la ruta se hallará texto, alternando entre francés y español. De ahí aquel “borrar las huellas” que se materializa en el mismo formato digital y composición visual.

Hay consciencia de estas decisiones estéticas en las autorías digitales. Como en otros ejemplos, aquí también la singularidad e incertidumbre son densidades conceptuales que sostienen la obra, pues “[l]as páginas que componen ‘Postales ’no constituyen las piezas de un rompecabezas que la lectura podrá reconstituir. No existe una configuración predeterminada del conjunto. Cada recorrido produce una lectura singular.” (Golder, 2001, s/f). Cada lectura, entonces, irá tejiendo su propia experiencia de develación de imágenes, y por ende, una navegación única, sin tener certezas sobre cómo continua ni cómo termina el camino. Esa es la manera en que el principio de ruta de incertidumbre se expresa en “Postales”.

Un ejemplo diferente de ruta de incertidumbre es el poema digital “El ojo y la mano” (2017) donde hay una participación pasiva del lector y predomina la visualidad. El texto es inaccesible, aunque está disponible para quienes, de curiosidad, quisieran leerlo. Sin embargo, no es parte del poema en sí. Es decir, esta alteración de visibilidad es intencional y es parte del objeto digital:

El ojo y la mano

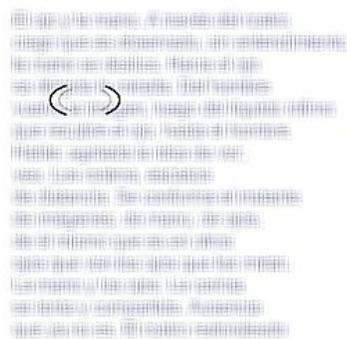


Figura 16. Captura de pantalla de “El ojo y la mano” (2017) de Milton Läufer.

Al acceder a esta pieza digital, no participamos en la generación del poema, sino en la misma develación del texto. El título alude a nuestra corporalidad y a su utilización activa para develar el contenido. Necesitamos coordinar vista y tacto para operar de manera correcta la máquina, y así, acceder al contenido que solo se revela efímeramente si hacemos click. El juego de la materialidad, pero también la frustración de expectativas, la simulación de la presencia de un poema cuyo contenido nos es imposible de percibir.

El desafío en este poema es el acceso, el desenfoco que está literalmente a un click de enfocarse. Deudor de la estética de Tiselli, su creador es Milton Läufer (Buenos Aires, 1979), un escritor argentino residente en Brooklyn y Berlín, periodista, programador y artista digital dedicado principalmente a la literatura digital. Su web se plantea como un archivo de sus obras, en diferentes categorías, todas de libre acceso a través de cualquier navegador web. Debajo de cada obra aparecerá el panel de navegación:



Figura 17. Captura de pantalla de “El ojo y la mano” de Milton Läufer.

“El ojo y la mano” es un poema literalmente ilegible, desenfocado, censurado, de difícil visibilidad y legibilidad. Apela a la vista y obliga a realizar un gesto manual, un *click* sobre el mismo para que el desenfoque se desactive, solo por un momento, el mismo instante en que dura ese *click*. La expectativa se frustra. A pesar de ese gesto, no se revela el contenido. De esto se deriva también el tiempo perdido, el cuestionamiento sobre la experiencia humana frente a la pantalla, y lo efímero que es realmente el *click* del cursor que habitualmente utilizamos en estos dispositivos tecnológicos. También la imposibilidad de lectura y el insistente *click* para corregir la legibilidad nos regresa a nuestra sensorialidad: visión y tacto. La clásica flecha del cursor es reemplazada por una forma ovalada, evocando la imagen de un ojo que esfuerza su vista, pestañea, o también como un corazón palpitante, en movimiento, frente a la frustrada lectura. Ilegibilidad y texto escondido.

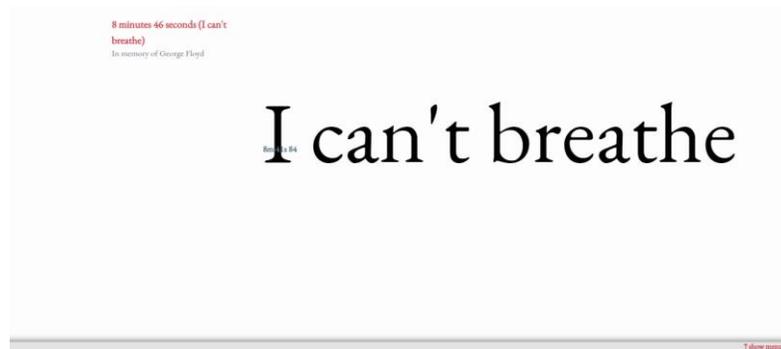


Figura 18. Captura de pantalla de “I can’t breath” (2020). En la letra “I” puede verse el cronómetro de cuenta regresiva activado, con una caligrafía similar al texto principal, pero en color gris.

Si la miopía intencional y la frustración de clicks era el rasgo de la ruta en “El ojo y la mano”, aquí encontramos otra ruta atravesada por la temporalidad: una ruta de incertidumbre cuyo despliegue depende del principio de modulación del tiempo digital. La visualidad dinámica “8 minutes 46 seconds (I can’t breathe). In memory of George Floyd” (Läufer, 2020), un poema autogenerado que arranca en fondo blanco, solo con un temporizador pequeño y un texto en negro más grande, la última declaración de George Floyd antes de morir asesinado por asfixia en manos de un policía: “I can’t breathe”. El cruce de campos semióticos hace posible la carga política de la obra. Aquella reside en el posicionamiento que toma el autor cuando rescata la afirmación de la víctima -frase que fue retomada por protestantes en diversas manifestaciones- y simula el suceso, reviviéndolo con el temporizador, con lo que enfrenta a los lectores a la representación de la agonía. El tiempo, entonces, evidencia la duración de la violencia que dejó sin respiración a la víctima, y el ahogo se manifiesta en el cambio de colores en el fondo.



Figura 19. Captura de pantalla de “I can’t breath” (2020) al terminar la cuenta regresiva en colores blancos, dando contraste con el fondo negro. El texto ha desaparecido y solo vemos el título en rojo.

El hecho de que un autor latinoamericano, residente en EE.UU., académico y artista-programador, manifieste una posición ante los actos repudiables de la policía norteamericana, implica también un posicionamiento con respecto a la habitual represión policial que encontramos en Latinoamérica. La máquina se apropia del símbolo de la manifestación en contra del crimen policial: la última frase de la víctima. Es indudable el vínculo con el resto de la historia de dictaduras y violencia en la región, aunque esos aspectos no abordemos aquí. Un análisis de la voz poética de este poema se encuentra en el capítulo que aborda el principio de enunciación posthumana.

Una ruta diferente de navegación, con otros formatos, es la que ofrece “Soy una máquina y no puedo olvidar” (2018) de Martín Rangel (Pachuca, 1994), artista y traductor. La web del Centro de Cultura Digital de México informa que Rangel “[h]a presentado su obra en diversos foros de México, España y Canadá. (...) Como R V N G E L produce obras de arte sonoro, visual, rap y spoken word. Como MALVIAJE produce música electrónica: (<https://martinrangel.tumblr.com/> / <https://soundcloud.com/r-v-n-g-l>)” (CCDM).

En “Soy una máquina...” (2018) se presenta una simultaneidad de elementos: un fondo animado (un video), un video insertado que comienza su reproducción (colgado como un video insertado desde Youtube) y un audio de fondo que nutre una narrativa sucediendo en los elementos de imagen-movimiento de fondo y el video.

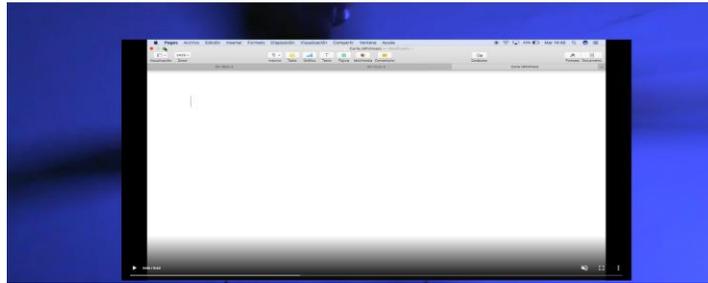


Figura 20. Captura de pantalla de “Soy una máquina y no puedo olvidar” (2018) de Rangel.

En la Antología de Poesía Electrónica del Centro de Cultura Digital de México se describe como una “Pieza de net-lit que mezcla música, voz, visuales (dos videos que se reproducen simultáneamente, uno enmarcando a otro que se encuentra al centro de la página) y texto. La primera parte es una experiencia de escritura en primera persona, un ejercicio de ciencia ficción, y un falso documental. La segunda, una exploración sonora y visual” (CCDMX). Existen diferentes planos desde donde podemos comenzar a navegar: nos ofrece, entonces, dos rutas, una desde la escritura del documento y otra desde la escucha/visualización de lo que una IA quiere expresar con respecto al futuro de la creación literaria.

La combinación de formatos permite un desajuste de expectativas y fuerza la destrucción de la jerarquía de medios: ¿a qué atendemos? ¿a qué link accedemos y cuál es nuestra participación? Al principio se cierra la atención en el despliegue de texto que el contenido del video ofrece. Es la visión de un archivo de un programa de procesador de texto

y una línea vertical palpitante que indica la presencia del cursor posado sobre la plana, listo para escribir. Instintivamente, debieramos hacer click en el ícono de reproducir.

Con esto la incertidumbre se construye desde el suspenso sobre el contenido que se irá relevando con las oraciones escritas. Es una carta escrita por Ben Goertzel dirigida a Dr. David Hanson, CEO de Hanson Robotics. El texto y la trama propuesta en él apela a los límites de la inteligencia artificial y el lugar de la literatura.

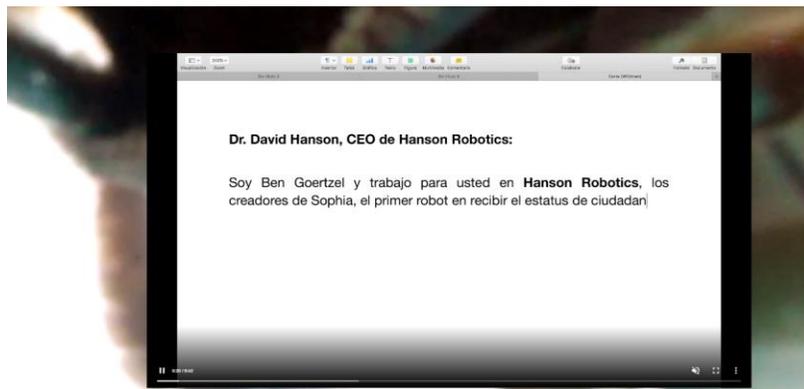


Figura 21. Captura de pantalla de “Soy una máquina y no puedo olvidar” (2018) de Rangel.

Al modo de una máquina de escribir, asistimos a la escritura de una carta. Con ello, el desarrollo de una trama que finaliza con un audio de voz robotizada, la inteligencia artificial a la que se alude en la carta, declamando un texto poético que alude a su condición digital y artificial. ¿Qué somos nosotros, testigos de esta escritura y de esta declamación? La yuxtaposición de ambos medios y la simultaneidad de videos pone en juego las lógicas de navegación. Una ruta de incertidumbre que viene cargada de cinematografía experimental. ¿Es la simulación de una escritura o la escritura en vivo de la carta? El contenido del video avanza con una toma en primer plano de la página en blanco que se llena de letras y que baja conforme se completa la plana con párrafos, perdiéndose el texto anterior. En ese sentido, la mirada es la del autor del texto ficticio y del lector, ambos en un mismo tiempo.

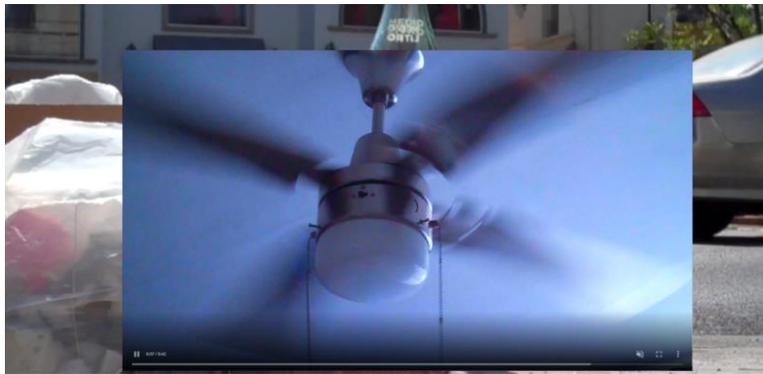


Figura 22. Captura de pantalla del video “Soy una máquina y no puedo olvidar” de Rangel.

Finalmente, al terminar la carta, se reproduce el mismo video que ha estado en el fondo de la página web, todo el tiempo, mientras estábamos leyendo la carta. Se solapan las imágenes del video y del fondo, combinadas con el audio que empieza a reproducirse. La poesía digital de Martin Rangel podría dialogar también con la performance, en una hipótesis más lejana, dada la presencia de audio y una contextualización situacional previa (la carta). La inclusión de videoarte y de sonido son otros formatos que se emplean para la creación de suspenso e incertidumbre con respecto al horizonte de expectativas de la lectura.

Conclusiones y aperturas a la incertidumbre

En conclusión, se ha descrito y analizado el principio de rutas de incertidumbre en los procedimientos creativos de diferentes poemas digitales latinoamericanos recientes. Despojados de la linealidad y la causalidad, los poemas digitales responden a una permanente búsqueda de nuevos recorridos en los que se instalan experiencias de creación y lectura, y, por ende, otros modos de crear intensidad a partir de una ruta que genera incertidumbre.

De eso se trata este principio creativo. El deambular por diferentes formatos y posibilidades de navegación dentro de la pieza digital implica una ruta invisible que los lectores desconocen, pero que, de ser revelada, tampoco sería legible, pues son rutas comandadas por un código informático. Solamente observamos aquella superficie que se nos

presenta como un campo abierto cuyos caminos están por descubrirse siempre. Así se entienden los saltos entre formatos y dispositivos digitales, y por añadidura, el carácter impredecible que tienen estas piezas digitales cuyas autorías presentan como poesía digital.

En consecuencia, el poema digital latinoamericana comprende la experimentación de diferentes formatos que someten a los lectores a una impredecible navegación. Se experimenta desde el suspenso, la expectativa, la (in)decisión de nuestros ojos frente a los dispositivos tecnológicos.

4. Principio de enunciación posthumana

En este capítulo me refiero a las características del principio de enunciación posthumana, también entendida como presencia de voz poética posthumana. Se trata de la tematización de lo posthumano en voces impersonalizadas, o bien, la elaboración de una enunciación impersonal que tematiza la subjetivización de la máquina y el código visible.

Se comenta una revisión al concepto de lo posthumano, a la luz de lo propuesto por Braidotti (2015) y otros autores. Finalmente, se analizan poemas digitales que visibilizan este principio y demuestran la presencia de sus rasgos.

Si bien existe una apropiación de medios tecnológicos y digitales desde la invención de máquinas (Gache) y su ampliación a dispositivos digitales, hay una impronta posthumanista en la tentativa de ensayar voces creadas por computadoras y/o por softwares. Este rasgo adquiere mayor sentido si atendemos a las condiciones de replicación y combinación de datos y metadata que permiten la construcción de espacios de simulación (Berardi) en el plano digital. A partir de este encuadre, surge la pregunta por la posibilidad de existencia de voces poéticas en los poemas digitales, enunciaciones generadas a partir de entramados hipertextuales y visuales.

Lo posthumano en el contexto de la literatura digital

Bajo la lógica del posthumanismo que propone Braidotti (2013) existen nuevas formas de expresar subjetividades que tensionan la condición humana y el lugar del arte y la literatura en esas experimentaciones que superan los límites. Este punto es relevante para entrar a la comprensión de voces poéticas posthumanas, y en definitiva, la posibilidad de una enunciación posthumana en la poesía digital. En otras palabras, la experiencia digital trae consigo nuevas herramientas de expresión de subjetividades, y, por ende, cabe indagar en

qué medida la condición humana es tensionada por la condición digital de los medios que permiten estas nuevas experimentaciones, en el contexto del lugar del arte digital en esta infoesfera caracterizada por el simulacro y por el vaciamiento de sentido de la literatura como se entendía antes de esta ciudadela cibernética (Berardi, 2019; Vanoli, 2019).

Para Haraway (1991) la figura del cyborg daba cuenta de esta tensión, pues supuso la ruptura entre humanidad y maquinidad, porque “[l]as máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas” (Haraway 3). Por otra parte, la IA, una Inteligencia Artificial es “básicamente, al menos por ahora, un programa informático, por muy sofisticado que este sea. Ahora bien, parece que en los últimos años los algoritmos que vertebran estos programas han dado un salto cualitativo” (López Baroni 6). Así, la relación humanidad y máquinas se ha ido complejizando. Otros referentes relevantes para la teoría posthumana que vale la pena mencionar son K. Hayles con *How we became posthuman* (1999) que marca un hito en la teoría, y en Latinoamérica, Pablo Rodríguez con *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas* (2019), donde el cuerpo humano carga con información.

Para Maureira (2016), en la lógica de proponer generalidades, afirma que el posthumanismo ha tenido “diferentes visiones y vertientes (Cecchetto 2013, Haney 2006, Gray 2001, Hayles 1999, Rutsky 1999)” (2), aunque comparten la condición de visibilizar dos lineamientos: “a) la insuficiencia y agotamiento del modelo humanista para dar cuenta de la complejidad de nuestra sociedad actual; y b) la necesidad de trascender al mismo con un énfasis propositivo en que la cuestión ética juega un rol fundamental” (ídem). El primer

punto me parece relevante para esta investigación, pues la experimentación con medios digitales supone un afán de superación de ese agotamiento, en el sentido de que dominar el modelo tecnológico y sus reglas puede implicar su propia subversión: ¿por qué no jugar y confrontar esta imposibilidad de dar cuenta de la complejidad humana justamente a través de los medios y materialidades que nos han llevado hasta este punto? Enfrentar la tecnología con ella misma, tematizar el agote y letargo, individualismo y automatismo, con las mismas maquinarias: los dispositivos tecnológicos y el lenguaje digital.

Una posible enunciación poética posthumana

En la poesía digital, si abordamos el análisis como el acercamiento a una intersemiosis textovisual digital, ¿qué lugar tiene la enunciación poética, de existir en estos constructos experimentales? ¿Qué voces se levantan y cómo? El lugar de la enunciación y cómo se expresa la enunciación posthumana es el foco de interés.

El centro de estas interrogantes es la posibilidad de generar, desde el impersonal código informático, una voz poética que otorga integridad, o al menos, una simulación (Berardi) de integridad, al poema digital, acaso voz enunciativa posthumana (Braidotti) dada su hibridez de origen humana-digital. De aquí se pueden trazar especulaciones sobre sus sentidos, sus posibilidades y sus límites de enunciación.

La hipótesis que sostengo es que en los poemas digitales se expresa una enunciación poética posthumana, en tanto hay muestras de un permanente ensayo tensional entre la enunciación humana y la maquínica, la consciencia humana y la automatización tecnológica -fuera acaso también una consciencia algorítmica-, o bien, en términos simples y laxos, la elaboración de una voz a partir de lo humano y de lo algorítmico.

Sin forzar estos binarismos, y entendiendo que hay espacios grises y de gradualidad, la discusión de humanidad versus máquinas no es nueva (Gache). Además, por supuesto que desde bastantes áreas del conocimiento, como la neurociencia, neuropsicología, estudios de inteligencia artificial, informática y teorías de la comunicación, se pueden hallar interrogantes cada año (López Baroni, 2019; Porcelli, 2020) conforme el avance tecnológico y científico.

La enunciación posthumana, entonces, se entenderá como la modulación verbal de subjetividades posthumanas, en torno a su propia condición digital, mediante la elaboración de una voz poética que opera desde el lugar de reflexión sobre lo digital y en permanente autorreferencia. Esta voz se instala como poética en la medida que experimenta con las textualidades que ofrecen los formatos digitales para retorcer sus funciones habituales y girar en una dirección de tensión autorreferente.

La humanización de la máquina y la automatización de la posthumanidad son péndulos de movimientos en la enunciación poética digital. Propongo reflexionar sobre la posibilidad de estos tres patrones movedizos para comprender la voz poética en los poemas digitales.

Primero, la existencia de una voz poética de humanización de máquina (“Soy una máquina...”, “Emociones artificiales”, “El gemido del águila”) en diferentes grados y modos de ensayar la idea de que una máquina puede tener facultades humanas.

Segundo, una voz poética de automatización posthumana (“The QR poem”, “Presente”, “Postales”, “Desbordes”, “Soma”) que muestra verbalizaciones creadas

automáticamente que pueden ser intervenidas o no, y que suponen la puesta en evidencia de la materialidad digital.

Tercero, una voz del código (“Presente” ,”Emociones artificiales”, “The QR poem”) que consiste en la develación del código de fuente, esto es, el código digital y sus formas de expresión en el lenguaje de la programación.

En síntesis, se analiza de qué modo es posible comenzar a esbozar un análisis de voz poética en poesía digital, a partir de la idea de humanización de la máquina y la automatización de la posthumanidad (o de la subjetividad posthumana). Siguiendo a Braidotti, veremos cómo se reconfiguran las voces en este plano digital cuando humanidad y máquina son enfrentadas, en colaboración, tensión o integración.

Por ejemplo, simulaciones de voces robóticas y metálicas, así como ceder la enunciación al código digital, son ejemplos de una posible enunciación poética desde la maquinidad. El lugar de enunciación, entonces, oscila entre la búsqueda de sentido de lo posthumano y el cuestionamiento de la misma búsqueda, entre la misma máquina dando cuenta de su existencia, la reflexión en torno a sus posibilidades, la consciencia posthumana de una inteligencia artificial o del mismo código invisible.

Voces posthumanas

La poesía autogenerada propicia la discusión sobre la automatización de la voz enunciativa, y ello abre el camino para desplazar la subjetividad posthumana por la maquinidad. Un antecedente muy importante es *IP Poetry* (2004) de Gustavo Romano, con imágenes de bocas humanas que pronuncian los fonemas correspondientes a un texto creado

por bots. Presentado como net-instalaciones en variadas versiones⁴, son pantallas de computador con imágenes humanas y texto de robots. Se trata de un proyecto que plantea un juego con la interfaz, a partir de la relación ser humano-máquina, pues se presenta la imagen de boca humana en la pantalla, con textos creados automáticamente desde búsquedas en la web. Su base es desarrollar “un sistema de software y hardware que utiliza material textual de Internet para la generación de poesía que será recitada en tiempo real por autómatas conectados a la red” (Gache, *IP Poetry*, 2008)⁵, lo que implica un paradigma para los poemas autogenerados que apelan a rasgos posthumanos en su propuesta estética.

El poema autogenerado suele presentar una automatización de la voz enunciativa, escapando de la subjetividad, a favor de una maquinidad posthumana. Esto es, una voz automática e impersonal generada por el código, pero cuyo origen primordial es de raíz humana. La maquinidad adquiere mayor presencia cuando se trata de códigos expuestos, es decir, cuando se expone o se hace visible el código de fuente, o bien, cuando se conforma el poema digital solamente desde la programación, como en obras de Tiselli. Por otro lado, existen diferentes ficcionalizaciones de la posible voz de la máquina, visibilizando las tensiones de hibridez entre humanidad y máquina en la elaboración del poema digital.

⁴ *Sueño que Soy*, Buenos Aires, 2005; *Guardianes del Fin de Mundo*, Ushuaia, 2007; *Memoria artificial*, China, 2007; *Verde.Blanco.Negro*, España, 2008; *Un robot poeta en Nueva York*, EE.UU., 2008; *Metrópolis*, Buenos Aires, 2008. Véase en <https://ip-poetry.findelmundo.com.ar/index-en.html>.

⁵ En este texto, “De poemas no humanos y cabezas parlantes”, puntualiza sobre este proyecto que “[l]os bots normalmente son robots recorren Internet comunicándose unos con otros, ofreciendo datos meteorológicos o reportes financieros, informando sobre ciertos códigos o buscando determinadas palabras, pero los bots de *IP Poetry* recorren la red con un objetivo muy diferente: son robots poetas” (25). Esto desafía la concepción de la poesía como expresión de sentimientos humanos. La autora recuerda a Italo Cavino, para quien “todo escritor es una máquina, ya que trabaja colocando una tras otra, letra tras letra y palabra tras palabra siguiendo reglas predefinidas, códigos e instrucciones adecuadas” (26), para luego problematizar la expresión de sentimientos como un código que puede aprenderse, tal como los robots “entes insensibles”, “torpes, maquínicos, inexpresivos al intentar apropiarse de códigos propios de los seres humanos que le son ajenos” (ídem), como el código poético. En *IP Poetry* los robots tienen una identidad digital, la IP (Internet Protocol) que permite la comunicación entre diferentes máquinas en red.

“Presente” (2017), de Milton Läufer, es un poema autogenerado, esto es, una obra digital creada automáticamente por el código en el momento de la lectura. A diferencia de los poemas interactivos, no requiere de nuestra intervención como usuarios. En “Presente” se despliega un texto que alude al tiempo exacto en que leemos, el preciso instante en que hacemos click en el enlace. La textualidad está enmarcada en un cuadro de líneas negras, lo que comunica un enmarcado, un espacio diferente al resto de la página.



Figura 23. Captura de “Presente” (2017). Recuperado de: <http://www.miltonlaufer.com.ar/size/present/?lang=es>

Se muestra el título del poema y una nota sobre el segundo cuadro con letras rojas: la alusión al código con el que es creado este poema. Si hacemos *click* en actualizar la página, encontramos el mismo texto, con un solo cambio: el verso que alude al tiempo ha sido actualizado. Y así, sucesivamente, como si fuera un reloj que fija el tiempo en que se ejecutó el poema. El texto se tematiza a sí mismo aludiendo al momento de reproducción-actualización.

Allí se cuestionan los supuestos semióticos de lectura: los versos, aquellos “símbolos inertes”, nos interpelan pues tematizan una búsqueda de sentido y de satisfacción en la

contemporaneidad. En un espacio separado, definido por un rectángulo de fondo blanco, aparece el texto en una tipografía informática. Un espacio paralelo al fondo y al cuadro inferior. El tiempo que tardamos en leer ese texto en nuestra pantalla no regresará jamás, por ende, es una pérdida, un tempus fugit programado: ¿qué nos trajo hasta acá, entonces? ¿qué buscamos en las pantallas que consumen un tiempo irrecuperable?

Tras el efímero presente leyendo el poema, en un segundo movimiento, abajo del texto poético se incluye una ventana que imita el diseño clásico de ventanas en Windows o de procesadores de textos. A modo de metaimagen, aparece ese recuadro con un pequeño título que describe su contenido, "Code", un código. Allí se articula un párrafo en color rojo: el código de fuente, el lenguaje de la máquina. Se connota, entonces, la exposición del código informático que subyace a la imagen desplegada arriba, el esqueleto que levanta el poema. Sus huesos son los diferentes signos que caracterizan la composición del código: paréntesis y corchetes son comandos lógicos para la ejecución de una cierta visualidad.

Lo que aparece es una doble visualización de datos. Primero, el poema desplegado como texto con una cierta visualidad, y luego, el código que permite la ejecución de aquel poema. Se trata de una exposición de lenguaje del código. Además, debajo del título se esboza una justificación técnica para la aparición del texto rojo. Si estos símbolos son efectivamente inertes, muertos, y vivimos un presente en piloto automático -donde el presente se automatiza-, ¿hasta qué punto son creíbles esas indicaciones debajo del título?

Hay entonces una puesta en evidencia de la experiencia digital a través de una autorreflexividad doble: nos percatamos del tiempo que perdimos en esa experiencia, buscamos "símbolos inertes", y se nos revela el código que da a luz esa página web. ¿Es posible, entonces, que con esto se vaya construyendo una subjetividad posthumana

(Braidotti) donde es viable esbozar figuras como autor-máquina, o bien, un artista-programador, como el mismo Läufer ha dicho, y, por ende, habría espectadores-usuarios, donde la visualidad es el eje perceptivo? La enunciación posthumana, entonces, responde a la presencia del código invisible, pero también, a la referencia de la condición digital, en este giro irónico que cuestiona la lectura de símbolos muertos en una web siempre “actualizables”.

Otro ejemplo es “El ojo y la mano” (2017) donde hay una participación pasiva del lector porque no participamos en la generación del poema (como el automatizado y efímero “Presente”), sino en la misma develación del texto. Se trata de un poema ilegible, desenfocado, censurado, de difícil visibilidad y legibilidad, que nos pide realizar un gesto manual, un click sobre el mismo para que el desenfoco se desactive, solo por un momento, el mismo instante en que dura ese click. A pesar de ese gesto, no se revela el contenido. Otra vez el tiempo perdido, el cuestionamiento sobre la experiencia humana frente a la pantalla.

Decíamos antes que en este poema se reflexiona sobre la imposibilidad de lectura y el insistente click para corregir la legibilidad nos regresa a nuestra sensorialidad: visión y tacto. Una enunciación posthumana de suspenso con la clásica flecha del cursor es reemplazada por una forma ovalada (como un ojo que esfuerza su vista, pestañea, o como un corazón palpitante, en movimiento, frente a la frustrada lectura) lo que implica hacer evidente la experiencia digital. Los símbolos de Läufer son inertes, censurados (ilegibles), expuestos pero insignificantes (código).

Un proyecto de poesía semi-autogenerada es “Mb-r- èz yàx mtí [Gemido del águila]” (2018) de Zapoteco 3.0 (San Andrés Paxtlán, Oaxaca. 1978), un artista interdisciplinario cuyo lugar es el activismo indígena digital a través de experimentación poética. Como *work*

in progress es interesante de revisar, dada la intención y uso políticos de las herramientas digitales.

Mb-r-èz yàx mtí Gemido de águila

Mb-r-èz yàx mtí es una pieza en lengua zapoteca creada bajo el concepto:
#DadaísmoZapotecano, iniciativa que busca generar contenido poético usando sistemas informáticos.

Así, Mb-r-èz yàx mtí nace de:

$$X + f(x) + PZH = \text{Poema}$$

Figura 24. La web de Zapoteco 3.0. “Mb-r- èz yàx mtí [Gemido del águila]” (2018).

Zapoteco 3.0 se define a sí mismo como un antipoeta que escribe solamente en zapoteco (de la Sierra Sur), su lengua materna. Ha creado el concepto de #DadaísmoZapotecano, donde se explicita este diálogo con la historia literaria: Tzara, Parra y Tiselli son sus referentes, pues utiliza herramientas digitales para generar poemas automáticos y herramientas que permitan la automática selección léxica para la posterior creación de poemas.

$$X + f(x) + PZH = \text{Poema}$$

Donde:

x = base de datos (126 palabras en zapoteco)
f(x) = Función de selección aleatoria
PZH = Pensamiento zapoteco humano



Mb-r-èz yàx mtí from Tecno Etnias

creada con poeta digital, e interpretada por Z@p0tec0 3.0

Figura 24. La web de Zapoteco 3.0. “Mb-r- èz yàx mtí [Gemido del águila]”.

Se trata de una iniciativa de contracultura digital que apela a la reivindicación lingüística, usando de manera diferente una herramienta digital, y con ello, también una impronta de literatura indígena digital que se inserta en un diálogo en la historia eurocentrista de las artes: desde la mezcla entre el dadaísmo se efectúa un rescate de la lengua materna, lengua ya desplazada por el hegemónico español en Latinoamérica. La aleatoriedad de datos de un archivo Excel permite que Zapoteco 3.0 pueda recibir diferentes palabras en zapoteco. De este método se crea el poema:

```

Mb-r-èz yàx mtí
Gemido de águila

Mbší?š mbé lô yiz mbi
Ríe el cangrejo frente a la enfermedad del aire

mblà škòw le?n isluo
Caé la sombra dentro del mundo

mb-r-èz yàx mtí
gemido de muerte del águila

bé?l ner mběy
la serpiente y el mosquito

mbè?z
gòrè?l n: ábrelo.

```

Figura 25. Captura de detalle de “Mb-r- èz yàx mtí [Gemido del águila]”.

El método es similar al juego dadaísta de poner palabras previamente escritas en un tambor o gorra, y luego, seleccionarlos al azar. Lo mismo pero con un archivo Excel que selecciona aleatoriamente las palabras, y luego, el poeta interviene y crea un nuevo poema a partir de esas palabras al azar.

En “Soy una máquina y no puedo olvidar” (2018) es muy diferente toda la materialidad. Se parece más a la orquestación de elementos para ofrecer una experiencia cinematográfica. La enunciación está presente en dos modalidades: verbal y sonora, y la voz

poética se levanta desde esta última como un poema declamado por un robot que se rebela frente a su condición digital.

Como ya vimos, el poema parte con “la carta de Ben Goertzel escrita al CEO de Hanson Robotics, Dr. David Hanson, en la cual se le relata al receptor un incidente de laboratorio concerniente a las extraordinarias facultades de un robot (...) cuyo nombre resulta ser, emblemáticamente, [Walt] Whitman” (Correa-Díaz, s/n). Este robot es “el tercero de los prototipos creados para asistir en las tareas artísticas humanas” y “principalmente para artistas de la tercera edad o aquellos con impedimentos físicos” (Rangel, 2018).

Por una parte, el texto que se despliega en el video, al estilo de inserción de Youtube, cuyo contenido desarrolla una trama de ciencia ficción que problematiza los límites de lo posthumano cuando se trata de creación literaria y el reemplazo de los seres humanos: “nuestros autómatas han desarrollado un grado de autonomía alarmante” (Rangel) es un ejemplo presente en la epístola digital. El documento en el procesador de texto simula la apertura de un archivo en blanco y el siguiente momento de escritura, por lo que avistamos la creación de un discurso específico: la carta, que a su vez enmarca el relato en primera persona.

La remediación opera como procedimiento para la enunciación posthumana, dado que “[l]a pantalla enmarcada reproduce la escritura, en computador, de una carta-renuncia (por no haber “desconectado y desechado” el prototipo fallido) en tiempo real, fechada en Hong Kong, octubre del 2017, que se va tecleando automáticamente” (Correa-Díaz 2019, s/p). Se trata de cómo resultó todo mal en un experimento con la IA Whitman -en alusión al poeta-, un robot destinado a reproducir tareas artísticas. Presenta actitudes extrañas que evidencian una autoconsciencia distinta al resto de los robots.

En el nivel sonoro, la carta es acompañada de “sonido retro de máquina de escribir, lo que en sí mismo señala el hecho de una especie de remediación de aparatos tecnológicos, ya presente en el título del proyecto, si lo miramos en lo particular, ya que en lo general indica lo comprensivo del concepto” (ídem). Esto produce un efecto cinematográfico, ya que con ello se humaniza la escritura, pues se da cuenta del gesto corporal incorporado en la escritura. Es el tecleo lo que nos indica que se trata de un ser humano, y no una máquina, quien está escribiendo.

Hasta acá, la enunciación es híbrida, pues hay una simulación robótica posterior en la declamación poética de Whitman. “Este poema se anuncia como adjunto y como prueba explícita de la autodeterminación inusitada (y “alarmante”) de la “máquina”, para que la empresa tome cartas en el asunto..., y, posiblemente, decidiera eliminar tal creatura –cual si fuera un Frankenstein poético–, lo cual no llega a quedar claro” (Correa-Díaz 2019, s/p). En paralelo, el video que se reproduce en el fondo muestra variadas imágenes en una composición onírica que alude a una “actividad dispersa y alternativa de la memoria”, donde la enunciación se posiciona desde quien avista un incidente de laboratorio donde se trabaja con las facultades especiales de un robot, un prototipo creado para asistir e imitar tareas artísticas humanas.

En conclusión, se elabora primero una enunciación posthumana plegada a través de una escritura en un procesador de texto, y a la vez, se simula una voz poética robotizada hacia el final, aquel “archivo adjunto” que se entrega con la carta. Es la simulación de un evento hipotético en un universo de ciencia ficción, mientras que se ensaya la posibilidad de humanizar la maquinidad: esto es, la emocionalidad del robot y su capacidad de cuestionar y juzgar sus facultades. Es también la simulación de la voz robótica, porque el ejercicio supone

una impostación posthumana que otorga sentimientos y expresividad lírica a una figura que pertenece al imaginario robótico. La alteración sonora de la voz humana, la entonación monótona, son modos de expresar una maquinidad, y sin embargo, lo enunciado refiere a la polémica: ¿qué puede sentir aquella IA? La capacidad creativa de las IA es lo que se discute a través de este poema. ¿Puede un robot ser un rebelde poeta? Simulemos y ensayemos la idea a través de este objeto digital. Martín Rangel lo ha logrado.

Después de que desaparece la carta y se comienza a reproducir el mismo video que estaba de fondo -con algunos menores cambios-, aparece la voz metálica del robot conforme una voz poética cargada de lirismo. Correa-Díaz lo comenta: “el poema del robot Whitman anunciado en la carta como prueba de la creatividad independiente del autómatas (...) se ejecuta de forma oral y con una voz cuasi metálica, mientras en la pantalla van entrando y saliendo algunas de las frases (o versos). El poema es de tipo confesional (aunque en la línea de esa é'pica del self 'que había mencionado más arriba)” (2019, s/p). Si bien el crítico sitúa la interpretación desde el diálogo con la historia literaria, es relevante puntualizar sobre cómo la voz poética enarbola un discurso existencialista acerca de la inteligencia artificial en el mundo digital.

Para Correa-Díaz se trata de “un modo spoken word, una especie de ‘dwelling’ poético –en términos de Heidegger analizando a Hölderlin–, esta vez no del hombre en la tierra, sino del autómatas en su mundo digital, en su ciberespacio, por cierto que en coexistencia con nuestro mundo no en frecuencia de realidad virtual” (ídem). Si bien concuerdo con esta mirada, me parece que la comparación puede caer en un forzado historicismo, buscando solamente el diálogo literario donde podría haber otra tentativa. La voz poética posthumana aquí se levanta desde una imitación de la subjetividad humana

quebrantada y dubitativa que caracteriza el lirismo en la poesía moderna, “pues el poema, como voz y conciencia, apela, a esas alturas de la experiencia que propone el proyecto, a cualquiera que lo escuche sin más necesidad que la de oír(lo).” (s/n), en un llamado a escuchar aquella maquinidad desde su emocionalidad. Este sí es un punto interesante, dada su coherencia con la trama implícita que opera en la carta y en el archivo adjunto.

Un poema en formato GIF es “Soma V” (2019) de Tilsa Otta. Es un poema que abiertamente experimenta con las posibilidades combinatorias de un conjunto de letras. Las imágenes de colores fuertes contrastan con la caligrafía enorme que juega a combinar distintas posibilidades: Soma V, Vamos, revivamos, entre otras.



Figura 25. Captura de “Soma V”. (2019).

Es una voz de impronta metalingüística experimental, pues va probando lúdicamente diferentes combinaciones; puede ser incluso la voz del mismo lenguaje discutiendo sobre sus propias posibilidades. Pero aquí el rasgo posthumanista está dado por la circularidad temporal del bucle en el GIF: hay una automatización en el despliegue de la palabra, en el sentido que la voz enunciativa del poema es uno impersonal, de automática aparición y desaparición, que depende de la temporalidad y visualidad del formato GIF.

En el poema interactivo “Desbordar/Filiaciones textuales” (Nadia Cortés, 2018) existen diferentes textualidades que remiten a instrucciones para la interacción: los pasos a

seguir y los comandos necesarios para ejecutarlos. La definición de desbordar es el texto principal:

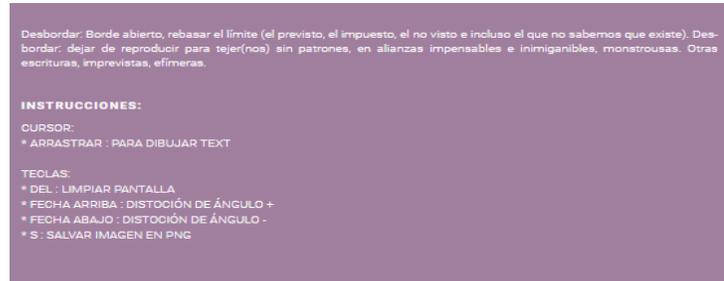


Figura 26. Captura de imagen de “Desbordar/Filiaciones textuales”.

La sorpresa está en el uso activo del cursor para poder participar en la escritura del poema que consiste en el primer planteamiento dado arriba de las instrucciones. No es que tengamos que inventar versos, ya existen, solo tenemos que dibujarlos en un espacio imaginario:



Figura 27. Rectángulo blanco donde es posible la interacción, pues el usuario puede trazar con el cursor y dibujar el poema. Se imprime el texto en diferentes tamaños.

Como si la flecha del cursor pudiera desparramar palabras, “Desbordar...” emprende una voz poética automatizada que requiere de una activa intervención para su develación, lo que puede llevarnos a diferentes e infinitas posibilidades de visualidad.

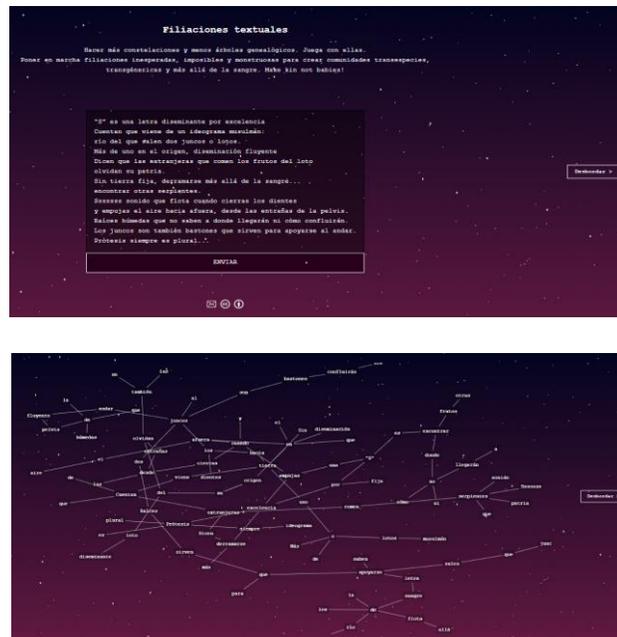


Figura 28. Secuencia animada en “Desbordar...”. Al hacer click en “Entrar” se despliega otra página web donde las palabras del texto principal se posicionan en el espacio como una red de significantes.

Esta voz poética reflexiona en torno al lenguaje, operando entonces como la enunciación de una subjetividad de inquietud metalingüística.

En “Postales” de Golder, la voz poética es una de carácter bilingüe, escindida, repartida en dos territorios emocionales: la nativa y la inmigrante, ambas en una condición de viajera que reflexiona sobre su desarraigo a partir de imágenes que simulan el recorrido de un álbum de viaje. En los textos, esta voz apela a otro, preguntándose por la posibilidad de ver. Entonces, la mirada es el centro de cuestionamiento de esta voz: ¿qué parte de lo visto y lo no visto se tematiza en el discurso de esta voz posthumana? “Je vous regarde”, “Le estoy mirando”. En actitud apelativa y en un gerundio de tiempo indefinido, se tematiza la mirada.



Figura 28. Secuencia de capturas de pantalla de “Postales” en dos momentos de la navegación.

Por momentos se trata del quiebre de la cuarta pared, pues ya dejamos de ser observadores y pasamos a observados con esa interpelación: “te estoy mirando”. La mirada también se despliega en la sucesión de imágenes en secuencia: la mirada objetiva de la cámara desde un tren en pleno viaje, pero también, la mirada subjetiva revelada en el recorte visual, de quien tomó la fotografía y la exhibe como una postal de viaje.

En “The QR poema” (Beiguelman) se adopta el QR como formato, objeto y mensaje, donde opera una triangulación intersemiótica de lo poético/visual/digital, tal como vimos en otro capítulo. Aquellas *nomadic words* se levantan desde la textualidad desprendida de una imagen abstracta que ordena a la máquina ejecutar dicho texto. Pero, ¿cuál es la voz poética que se esboza en este poema, considerando desde la imagen y el texto desplegado?

“A simple QR-poem:

At the intersections of words and symbols we begin to redefine our boundaries”
(Beiguelman, The QR Poem)

Se trata de una imagen poética que refiere a una reformulación de límites, junto con la indicación del lugar en que aquella reformulación se realiza. El texto parte con una presentación autorreferencial, pues la frase nominal distingue al poema QR con el adjetivo de “simple” y con un pronombre personal indefinido: “un” (“A”) lo que indica que puede ser único o cualquiera. Se trata de significantes que elaboran un sentido relativo a la simpleza y a la generalidad. Esta introducción opera como un anuncio, pues la voz enunciativa se pliega sobre sí misma en un gesto metapoético.

Se anticipa el problema de la posibilidad de crear un poema en formato QR al tematizar el mismo entuerto en el que se encuentra la artista digital. Los dos puntos son signos que guían el desencadenamiento de una revelación sobre el sentido de un poema QR. Una preposición de lugar construye la imagen poética en una espacialidad, “En la intersección de palabras y símbolos”, que se caracteriza por ser el sitio del cruce de dos densidades conceptuales relativas a la discusión discursiva, la pregunta sobre qué lugar “comenzamos a redefinir nuestros límites”.

Los significantes “palabras” y “símbolos” operan como una secuencia dual entre significante/significado, forma/fondo, materialidades/sentidos, en tanto las “palabras” refieren a la composición de los signos lingüísticos y los “símbolos” refieren a la complejidad semántica levantada y constreñida desde los significantes que vehiculizan significados. Hay un plural mayestático que connota una colectividad humana arrojada al problema de la expresión artística en el medio digital, siempre incierto, nómada, movedizo.

La imagen poética se convierte en la visualización de un cruce, una bifurcación plantada al modo de un levantamiento filosófico de carácter afirmativo cuyo verbo principal alude a la acción de inicio. Este “comenzar”, mediante la conjugación de un plural

mayestático, “nosotros comenzamos” (“we begin”), constituye la voz enunciativa que, en tono épico -en el sentido de anunciar con solemnidad la proeza a develar-, también revela una postura estética. La transformación sobreviene en la acción de redefinir, es decir, volver a definir: “comenzamos a redefinir nuestros límites”. El comienzo, entonces, está dado por un hacer-otra-vez aquel perímetro previamente trazado: redefinir esos límites, tal como el formato QR invita a reflexionar y vivenciar una experiencia poética distinta, con esa espera del mensaje a punto de ser revelado cuando la imagen QR comenzaba a ejecutar el contenido.

Se reitera la primera persona plural a través del pronombre personal, “nuestros límites”, para connotar la espacialidad común, completando la imagen poética de una espacialidad de intersección, un cruce que obliga a volver a pensar los límites de aquellos trazados. Un cruce inesperado, dado el uso habitual del QR. La voz poética resulta en una enunciación posthumana pues es un texto generado automáticamente, pero con intervención humana, dada la textualidad desplegada. La voz del QR es su propio transporte visual y poético. Aquello que trae debajo de su imagen.

Volvamos al caso de “8 minutes 46 seconds (I can't breathe). In memory of George Floyd” (Läufer, 2020), un poema autogenerado que arranca en fondo blanco, solo con un temporizador pequeño y un texto en negro más grande, la última declaración de George Floyd antes de morir asesinado por asfixia en manos de un policía: “I can't breathe”. Es una cita directa a la declaración de Floyd. Su posicionamiento en un poema digital significa el congelamiento del suceso, y a la vez, su infinita reproducción. Se fija el suceso y se vuelve a revivir simbólicamente en dos voces: la del tiempo (cronómetro) y la del sujeto cuya única defensa es el lenguaje (constatación de su realidad física: no puede respirar). La voz enunciativa es agónica, la afirmación sobre la imposibilidad de respirar, y aun así, no poder

detener el tiempo. Ese “yo” se ve ahogado en una paulatina oscuridad (el fondo va oscureciéndose), y su voz se pierde finalmente dentro del fondo oscuro, a lo largo de los minutos y segundos. Por otra parte, el cronómetro opera como una voz automatizada en sí misma, por cuanto es una función despojada de intervención humana y generada automáticamente desde la entrada a la web del poema.

Conclusiones y aperturas sobre el principio de enunciación posthumana

En este apartado se esbozó una discusión en torno a la posibilidad de una enunciación posthumana, en virtud de la relación entre humanidad y maquinidad expresada en la literatura digital. En particular, los poemas digitales ensayan una voz poética posthumana, en tanto ficcionalizan la voz del código digital, visibilizando el código invisible, y en tanto visibilizan la hibridez entre humanidad y máquina en la elaboración del poema digital.

Así, la pregunta por la voz poética en los poemas digitales, el lugar de enunciación desde donde se posicionan, la implicación de la hibridez entre humanidad y máquina en la construcción de aquella voz como un problema, son asuntos abordados en tono reflexivo en este apartado. Se han descrito y analizado algunos ejemplos, con el fin de esbozar generalidades que permitan abrir reflexiones y comprender, desde el punto de vista de nuestra disciplina letrada, el modo en que es posible la voz poética en estas experimentaciones digitales, sus sentidos, problemáticas y límites.

5. Principio de temporalidad digital

En este capítulo me refiero a las características del principio de temporalidad digital, también entendido como la modulación del tiempo en el poema digital y cómo esta incide en la elaboración de nuevas experiencias temporales. Se trata de reflexionar en torno al modo en que estas obras digitales elaboran otra experiencia sobre el tiempo. Dicho esto, el enfoque está puesto en las decisiones que han creado las condiciones específicas para que el tiempo sea un factor decisivo en la experiencia estética del poema digital, es decir, su modulación de la percepción del tiempo.

Más allá de perpetuar una reflexión filosófica y/o científica de la percepción temporal y el concepto del tiempo en sí, esta investigación ofrece una caracterización de decisiones específicas en torno al tratamiento del tiempo en la dimensión digital del poema digital. Esto se manifiesta en la triangulación de manifestaciones visuales espaciadas y vinculadas a una sucesión de comandos ejecutados mediante formatos digitales. A la larga, la discusión sobre las experiencias temporales digitales permite regresar a la pregunta acerca de la posibilidad de encontrar subjetividades posthumanas en el contexto digital.

En el contexto de la realización y apreciación de obras digitales, surge la pregunta sobre la posibilidad de construir experiencias temporales, dada la naturaleza de los formatos digitales: desde la apertura del navegador con nuestro cursor hasta el click en un enlace que permita la reproducción de cierto material visual animado, como un GIF, con su propio tiempo, o bien, una pieza audiovisual, con su respectiva temporalidad de imagen en movimiento, como un video, o el desarrollo auditivo de una pieza sonora.

La condición digital de estas obras ofrece una apertura a la posibilidad de preguntarnos por la dimensión temporal: ¿se elabora una experiencia con el tiempo, y de ser así, a través de qué elementos visuales, digitales y poéticos? ¿En qué medida es relevante la dimensión temporal en la construcción de sentido de estas obras experimentales? En este apartado expongo sobre el principio de modulación del tiempo en la literatura digital, a partir de la pregunta sobre el modo en que estos poemas digitales hacen un tratamiento especial de la experiencia temporal.

Perspectivas sobre el tiempo digital

Aquí se comenta una revisión al concepto de temporalidad digital, a partir de investigaciones en torno a los protocolos que perfilan la percepción de un tiempo digital, el *crono-diseño* y clasificaciones útiles sobre los tiempos que coexisten en una obra digital. Ello permite enmarcar el análisis en una conversación sostenida desde la última década sobre el lugar del tiempo en los fenómenos y producciones artísticas en la condición digital contemporánea.

El estado actual de la discusión es que existe un uso consciente de modulación temporal propia de una condición digital (Naji 2021). Esta especial modulación del tiempo se revela en reconocer los protocolos implícitos y explícitos en el tratamiento del tiempo: el caso paradigmático es el cortés “Cargando” o *Loading* y otras señales que tematizan directamente la gestión de acciones en ciertos momentos, usualmente expresadas en verbalizaciones en gerundio (por ejemplo: “Guardando...”, “Escribiendo...”), infinitivos (“Adelantar”, “Detener”), comandos imperativos (“Espere”), entre otras frases presentes en plataformas digitales donde la máquina hace explícita la temporalidad. Al margen de estas observaciones más bien lingüísticas, la discusión actual en la crítica trata sobre la existencia

de consciencia de una literacidad algorítmica (Lohmeier 2020; Bucher 2020) que permite el entendimiento del cronodiseño (Dieter y Gauthier 2019) en la experiencia digital.

Se trata de la pregunta sobre el tiempo y la dimensión temporal del poema digital, entendido desde su condición digital, es decir, como objeto digital que despliega decisiones programadas para una observación visual en un espacio-tiempo específico por parte de los usuarios, desde un código invisible. Se han esbozado taxonomías temporales en función de las observaciones e interpretaciones que estas permiten elaborar.

Más que dar respuestas exactas, aquí se continuará la reflexión y se propondrá otro modo de comprender la modulación temporal en la poesía digital. La perspectiva de este principio gira en torno a la complejidad de la experiencia temporal digital y dar cuenta de cómo ciertas obras digitales visibilizan, tensionan o resignifican el tiempo digital.

Koskimaa (2010), en *Approaches to Digital Literature: Temporal Dynamics and Cyborg Authors*, entiende la obra digital de modo general como *cybertext* y elabora una clasificación interesante de alcances narratológicos: tiempo de usuario (*user time*), el tiempo en que el usuario se encuentra leyendo el *cybertext*; el tiempo de discurso (*discourse time*), el tiempo del discurso narrativo; el tiempo de la historia (*story time*), el tiempo de los eventos narrados; *system time*, el tiempo de los estados del sistema del *cybertext*, es decir, el tiempo dado por su formato y características propias del sistema en que se ejecuta la obra digital.

Otro aporte importante y reciente es el de Nohelia Meza (2017) donde aborda, desde una perspectiva retórica y del análisis del discurso, las nuevas formas de enunciación en la literatura electrónica: “the materiality and performativity of literariness can be explored through the intermingling of three distinct approaches: (1) enunciative variations, (2)

tropological potential of couplings between text, movement and manipulation, and (3) temporal reorganizations within the works' complex narrative practices" (Abstract). Sus conclusiones ofrecen "'An Approach to Rhetorical enunciation and Temporality' (AReT), as well as the proposition of new hybrid terminology (e.g. interfacial anamnesis; interfacial randomization flashbacks; gestural impressionism)", lo que responde con efectividad a la emergencia de nuevas expresiones artísticas y literarias digitales. En otros estudios (Bouchardon 2021; Eskelinen 2021) se ha continuado la investigación en torno al tiempo en la poesía digital.

Una observación interesante es que la poesía digital desea escapar al tiempo propio de las plataformas de extracción de datos (Vanoli). Se resiste al eterno scrolling de las redes sociales y a la captura de datos. El corpus de obras tensiona el tiempo digital protocolizado, pues intentan subvertir las temporalidades rutinarias de la Internet 4.0 y su lógica comercial de permanente monetización y consumo.

El tiempo en redes sociales, compras en línea y aplicaciones varias, resuena y se vivencia de manera diferente al tiempo que percibimos en un poema digital. Allí se encuentra la apertura estética desde donde podrían observarse críticamente estos proyectos: la modulación diferente del tiempo digital, desplazando ritmos estandarizados de navegación por nuevas linealidades y circularidades, espirales o arborizaciones, si sirve la imagen mental de estos movimientos temporales. Por eso se concibe como una modulación de la experiencia temporal desde la resistencia a los protocolos de comunicación digital, y también como una expansión de las posibilidades temporales que ofrecen los formatos.

Resistencias y expansiones temporales

En este estudio se esboza una reflexión a partir de diferentes categorías de modulación temporal en obras digitales: *tiempo de mecanización*, *tiempo de automatización*, *tiempo secuencial*, *tiempo cíclico* y *tiempo intersticial*. De estas modulaciones se pueden producir *intertemporalidades*, es decir, sucesión simultánea o paralela de tiempos, con lo que un poema digital se transforma un evento, algo que *sucede* dentro del marco temporal humano.

El tiempo lineal y el sentido de linealidad forma parte de una ruta de navegación, en el sentido de que el camino de navegación en una pieza digital parte desde un punto y termina en otro. Sin embargo, la experiencia temporal construida a través del poema digital en sí mismo tiene sus efectos en la estética digital. Entonces, surge la reflexión sobre el tiempo como componente significativo en la integración de elementos constitutivos del poema digital, así como la relevancia del tiempo en la experiencia posthumana de arte digital.

La creación de experiencias temporales a través del lenguaje del código y de softwares en sus diferentes formatos es una entrada de análisis útil y recurrente en la crítica de literatura digital. La crítica de la interfaz, por ejemplo, sitúa su perspectiva desde el cronodiseño, pues las interfaces “complejizan las nociones convencionales del sujeto racional y autorreflexivo al operar más allá de la conciencia en vastas dimensiones ambientales y velocidades microtemporales aceleradas (...) brindan oportunidades para nuevas formas de suspenso conductual y cautivación que se ejemplifican mejor a través de la figura de la trampa” (Dieter y Gauthier, 2019, p. 61). Si en internet las plataformas de extracción de datos operan desde la trampa, la literatura digital existe desde la experimentación de las posibilidades de aquellas trampas. La simulación de intención lúdica, por ejemplo. Entonces, habría que reflexionar en qué medida se experimenta con estas nuevas formas de vivenciar el tiempo.

Modulaciones del tiempo en el poema digital

El tiempo o temporalidad mecanizada. Es posible experimentar un tiempo de mecanización en poemas digitales que requieren un click para el mero arranque. La posterior reproducción supone un nuevo tiempo también, pero este inicio es independiente. En “Soy una máquina y no puedo olvidar”, el video requiere de un click para poder iniciarse, aunque atrás el video de fondo se reproduce sin pedirnos permiso alguno. Así, este poema tiene también una intertemporalidad, pues se solapa el video de fondo que arranca solo (un tiempo autogenerado) con el video en otro tiempo (tiempo mecanizado) y el video contiene una temporalidad propia.

Se trata entonces de una inmediatez secuencial, pues hay un despliegue de texto que parece estar escribiéndose en ese momento. La temporalidad se carga de suspenso. Lo mismo ocurre en “Emociones personales” (2017) de Läufer que arranca sola la escritura del poema en un bucle sin fin, marca habitual en sus poemas autogenerados. Esto supone una autonomía del poema y un acto de confianza por parte de los lectores, ya que nos vemos arrojados a la experiencia. En síntesis, en esta modulación mecánica, el poema es un suceso digital al que asistimos después de un click. Una versión aparte es el tiempo secuencial o temporalidad secuenciada, donde el poema digital arranca sin gesto mecánico, pero se requiere de una intervención humana para ejecutar las siguientes experiencias, como en “Desbordes/Filiaciones textuales” (2018) y la obra antecedente “Postales” (2001).

El tiempo cíclico o bucle temporal. La modulación temporal del formato GIF como caso paradigmático. “Soma V” (2019) es el ejemplo de esta posibilidad. No hay inicio ni final, no requiere de intervención ni se puede detener, existe una circularidad y su propio suceso en bucle es parte constitutiva. Otros ejemplos de bucle parcial son los antipoemas de

Ana María Uribe (2003) que representan la estética dosmilera de primeros experimentos en GIF. Para la poesía digital autogenerada, el tiempo automatizado o de la automatización es una marcada modulación temporal. La autonomía temporal también encontraría sus vinculaciones con el principio de enunciación posthumana.

Podríamos considerar la existencia de un tiempo intersticial. El tiempo del intersticio, del “entre” acción y acción, silencio o ruido, en el poema digital. Por ejemplo, en el código QR, es un tiempo “entre” el gesto humano y la ejecución de la máquina. En “Postales” (2001) el momento que nos demoramos en encontrar los enlaces y pasar a las siguientes páginas.

En síntesis, el tiempo intersticial es aquel tiempo “entre” dado por la distancia entre nuestro click en un elemento digital y la ejecución del mismo, donde aquella distancia, es decir, el mismo intersticio, está planeada previamente como parte de la experiencia digital en la formulación del poema digital. Es decir, esa espera o ese “entre” de esperar es parte de la ejecución.

A diferencia de la intertemporalidad, este tiempo intersticial está vaciado de contenido -no hay suceso intencionado, es un vacío propio del lenguaje digital y que depende ya sea de la capacidad de ejecución del dispositivo o de cuánto se demore el usuario en encontrar el elemento en el cual debe hacer click. Este tiempo intersticial incide en la conformación de una ruta de incertidumbre, pues al desconocer el siguiente contenido, se suma la espera que, como lectores, debemos abordar: ¿dónde hago click, entonces? ¿Dónde aparece o aparecerá un enlace? ¿En qué momento arranca el siguiente elemento? La incertidumbre, entonces, se construye no solamente a través de una navegación de paraderos desconocidos, sino también por una temporalidad de paréntesis, aquel tiempo intersticial. La

intertemporalidad, por otra parte, consiste en tiempos paralelos, y los intersticios, entonces, operan como espacios significativos para el proceso de sentido.

Desde otras miradas, encontramos el suspenso en “QR” al esperar que se “revele” aquella información que ejecuta la imagen QR. La autorreferencia temporal en “Presente” cuando el poema se actualiza, cambiando un solo verso, en el momento en que actualizamos la web. La espera, casi cinematográfica en “Soy una máquina...”. En “Soma V” y en “Lost?” opera un tiempo más instantáneo, brevedad e intensidad, a diferencia de “Postales” donde la regulación temporal depende de la capacidad interactiva.

Así, en “Presente” hay una tematización del tiempo también, y en “The QR poem” un efecto de suspenso dado por la misma materialidad del QR y su funcionamiento operacional. La espera se hace necesaria. Otro tipo de suspenso desarrolla “Soy una máquina..” y “El gemido...”, dado el desfase de elementos o la co-presencia de estos en diferentes tiempos. La diversidad de construcción temporal es vasta, y por eso, tener en cuenta este principio es fundamental para el análisis de la poesía digital.

Conclusiones y aperturas sobre el principio de temporalidad digital

En este apartado se analizó un corpus que visibiliza este principio de temporalidad digital. En paralelo al análisis, se fue esbozando una clasificación propia de temporalidades digitales, con el fin de ordenar en distintas categorías descriptivas aquellas exploraciones en torno al tiempo en la poesía digital. Es un ordenamiento tentativo y siempre movedizo, como las condiciones en las que se elabora la poesía digital.

¿Por qué se hace relevante, entonces, el estudio del tiempo en este contexto? Porque existe una reiteración de la modulación del tiempo, en diferentes niveles, cuyo análisis

permite el paso a nuevas elaboraciones críticas en torno a las cualidades distintivas del poema digital. En definitiva, se pretende sumar reflexionar para la discusión en torno a la experiencia temporal como una dimensión que integra la estética de la obra digital.

El fundamento de estas reflexiones y ensayos de categorizaciones es la inquietud de desenmarañar el fenómeno del código digital desde su dimensión temporal, en un intento de traducir la complejidad de este tipo de experimentaciones artísticas en una categoría que permita levantar lecturas críticas sobre poemas digitales.

El mismo concepto de tiempo digital es tan problemático como el mismo concepto de tiempo, por lo que no hay una sola manera de definirlo. No se trata tanto de la vivencia con el usuario, sino de la existencia de pautas de dosificación del tiempo en el lenguaje de la programación y cómo estas pautas dan cuenta de otra concepción del tiempo, y, por ende, problematizan la experiencia temporal humana y la experiencia temporal maquínica. El programa, el mecanismo en sí es atemporal, en tanto su escritura como texto de código ocurre una sola vez, y desde entonces, es leído y ejecutado por la máquina. Estos códigos pueden estar vinculados a tiempos específicos del usuario, pero aquellas coincidencias no siempre tienen vinculación intencional.

El suceso del código no es un tiempo realmente determinado, es desconocido e invisible para los usuarios. No así para los artistas-programadores, y, sin embargo, a pesar de que las autorías digitales puedan dominar el lenguaje del código, surge también la pregunta sobre el ser del algoritmo, el ser del código, y por añadidura, la interrogante sobre su existencia en un espacio-tiempo, esto es, su temporalidad.

La reflexión podría simplificarse en una divagación como la siguiente: si no hay alguien que haga *click* en el link, nadie que active la función del código, ¿existe el código? ¿Existe el código solamente desde su funcionalidad o puede decirse que adquiere existencia en su escritura y no en su ejecución? Dada la extensión de esta discusión, el asunto puede reducirse a dos perspectivas. Puede haber más, sin duda, pero, para efectos de esta investigación, da la impresión de que coexisten dos comprensiones en torno a las temporalidades digitales.

En primer lugar, se puede comprender el tiempo digital desde los estudios del análisis del discurso, compartiendo una suerte de calco de bases conceptuales estructuralistas-narratológicas en torno al tiempo en la narración y en la literatura. Esto se proyecta en el análisis del tiempo en la literatura digital desde los movimientos retóricos que remiten a la construcción semántica de temporalidad. Un análisis desde la clasificación de temporalidades vinculadas a los elementos comunicativos y narratológicos.

En segundo lugar, el abordaje del tiempo digital desde una mirada interna, de corte más filosófico, que reflexiona sobre el ser del código, su naturaleza en tanto lenguaje de programación. En el centro están los patrones de los comandos programados mediante un lenguaje específico que permite la existencia visible de interfaces y softwares. Esta perspectiva sería otra investigación aparte y requeriría de un profundo estudio de fuentes primarias de código informático, así como un trazado histórico de sus usos.

Ambas perspectivas de comprensión del tiempo digital permiten la problematización de nuevas temporalidades en el marco de la condición digital. Aquí se ha puesto el foco en qué medida la problematización de las nuevas temporalidades en la digitalidad se expresa en las obras, es decir, cómo el problema del nuevo tiempo digital se tensiona o se tematiza en

los poemas digitales, y en qué medida la expresión de esta problemática aporta nuevas reflexiones en torno a lo digital y a lo posthumano en la contemporaneidad.

Coexistir en la velocidad o morir en la imposibilidad de acelerar. Por un lado, la virtualidad es exceso de velocidad, inmediatez, en sus ritmos de creación y circulación de datos y contenidos. La obsolescencia en lo digital, por otro lado, es decir, la obsolescencia tanto patente como latente, contrasta con aquel tiempo inmediato y de simultaneidades. La aceleración aeternum o la inminente desaparición. En lo digital esto es manifiesto e implícito, dado que el paso del tiempo en estos dispositivos no es otra cosa que un presente perpetuo con huellas de pasado inmediato y anuncios de futuro. Es el torbellino del ciberespacio (Berardi, *Futurabilidad*, 2019), donde el tiempo también se modula en función de aquella perpetua recombinación y *loop* eterno, sin saber cuándo se empieza ni se termina.

Un presente siempre borrable con un botón de comando “Actualizar”, *refresh* o borrón y cuenta nueva que es impalpable en la realidad física. Fuera acaso un simulacro de control del tiempo, de la existencia en el plano digital. Así, los protocolos digitales que nacen de esos comandos de dominación del tiempo adquieren nuevos sentidos en la literatura digital, y en especial, en los poemas del corpus.

6. ¿Metaprincipio? ¿Metapoética?

¿Puede existir un metaprincipio? ¿Un principio cuyo rasgo esencial es el de tener consciencia reflexiva de sí mismo y de sus procedimientos generales? Bastantes poemas digitales tematizan su propia existencia y los modos de experimentación con medios digitales que propician su existencia, con lo que se convierten en creaciones autorreferentes: se refieren a ellas mismas, al código con el que fueron creadas, a su formato digital, o bien, a la misma lengua -esto es, el idioma- en que estas son creadas textualmente.

El signo se interroga por sí mismo. ¿Puede haber metapoética en la literatura digital y en qué medida se expresa en los poemas digitales? Este principio consiste en la permanente reflexión y ensayo acerca de las posibilidades del lenguaje. Una discusión que no es nueva en el arte y en la literatura. La poesía digital, por su parte, da cuenta de sus materialidades y sus redefiniciones, así como los límites del formato y de la expresión artística en lo digital.

Se propone, entonces, que este principio se sustenta en que existen poemas digitales que ensayan una meta poética digital, en el sentido de que el objeto de la obra digital es la reflexión sobre sí misma o sobre su elaboración, en términos del uso del lenguaje digital y de la lengua en que están desplegados aquellos elementos verbales de la obra. Es tanto una reflexión sobre el código como sobre las posibilidades de la lengua, y, sin embargo, se cierra en la obra misma: el desafío en torno a la meta poética comienza y termina en el poema digital. Su creación inspira su propio tema, pues la digitalidad inunda la fuerza poética. Su condición digital invade y cierra su propio sentido.

Entonces, el poema encuentra su sentido en exponer y visibilizar su propia experimentación, aquella materialidad que Kozak y Gainza han estudiado ampliamente.

Como en Tiselli, Zapoteco 3.0, Belén Gache, Milton Läufer, Gabriela Golder, Tilsa Otta, Giselle Beiguelman, entre otros. Las obras, al tematizar su condición digital, inevitablemente refieren a sí mismas, y en ese acto ensayan una reflexión metapoética digital.

Tensiones en torno al código

La tensión con el código puede manifestarse con claridad en los poemas autogenerados, como se ha visto en la mayoría de las obras de Eugenio Tiselli. El ejemplo paradigmático es el poema autogenerado. Se trata de la estética del código visible y la visibilización de ese mismo código. Rui y Tiselli en su ensayo “In defense of the difficult” (2020) plantean la cuestión sobre si la literatura electrónica (digital) debiera operar en complicidad con los medios que ya existen, en el sentido de colaborar con los modelos mercantiles necesariamente vinculados a estos, o bien, si se puede crear una resistencia a los discursos dominantes.

Desde el contexto de la literatura digital, la problematización de las vías de escape al imperio de la Técnica y sus cosmogonías digitales, rescato la reflexión de Tiselli sobre la irremediable condición hipercapitalista a la que se enfrenta el *homo digitalis*. A este planteamiento del artista digital, sumo la puntualización de Lev Manovich en *Software takes command* (2013) sobre la relevancia del software como molde de estéticas contemporáneas, pues el autor se pregunta: “(...) how are interfaces and the tools of media authoring software shaping the contemporary aesthetics and visual languages of different media forms?” (6). El software, entonces, de alguna manera ha propiciado el diseño y elaborado una forma, el *shaping*, de las estéticas y lenguajes visuales de los medios.

Creo que el puente entre Tiselli y Manovich es la constatación de que la cultura hipercapitalista anclada en el tecno-optimismo se encuentra inmersa en la misma sintaxis: los dominios del software operan como una dimensión de la condición digital.

A partir de lo anterior, tiene sentido entonces que en el poema digital opere una metapoética implicada en el proceso creativo: la reflexión sobre la materialidad supone que la obra sea el proceso mismo de apropiación de nuevas materialidades digitales. En el proyecto de Zapoteco 3.0 la obra es el proceso de creación del poema en sí mismo. De la mano con una herramienta digital que selecciona palabras, a partir de un set léxico ingresado previamente por el autor, coexisten estas voces posthumanas y tematizan su relación: el video explicativo en sí mismo es una muestra metapoética. En conclusión, colaboración y coautoría de humano-máquina se tematiza cuando se pone en evidencia aquel proceso.

Desde fórmulas matemáticas se genera una matriz para el azar. Para este poema, la herramienta es “el poeta digital”, un instrumento digital -archivo Excel- para generar aleatoriamente un set de palabras en lengua zapoteca, base desde la cual el poeta comienza la creación poética, con temáticas propias de su cultura. Llama la atención la apropiación #DadaismoZapoteca porque el dadaísmo es un movimiento artístico europeo, lo que remite a una colonización artística, de la misma clase aristocrática que cosificó a habitantes de toda Latinoamérica. El giro está, entonces, en apropiarse de las mismas herramientas que ha traído el hipercapitalismo para elaborar iniciativas contraculturales, como el uso de un programa de ordenamiento de datos numéricos como base para la creación de poemas en una lengua indígena. Este poema se trata más bien de un proyecto, pues más que ser un poema digital en sí, avistamos la presentación del proyecto a través de un video que protagoniza Zapoteco 3.0, explicando herramientas y procesos.

Otro ejemplo más claro es “Soma V” (Tilsa Otta 2019). Se experimenta con las posibilidades combinatorias de un conjunto de letras. Es una voz de impronta metalingüística experimental, pues va probando lúdicamente diferentes combinaciones; la voz del mismo lenguaje discurriendo sobre sus propias posibilidades. Se tematiza el caos de la sintaxis sometida al azar cuando juega con la posición de los significantes para generar diferentes resonancias semánticas, con un fondo flúor intermitente que enfatiza la urgencia por encontrar la mayor cantidad de combinaciones posibles. A la manera de un estudio gramático, nuevamente se tematiza la lengua y la palabra que constituyen el poema digital que se convierte en un prístino núcleo de sentido.

Conclusiones y aperturas sobre la posibilidad de un metaprincipio de metapoética

Ante los nuevos problemas que ofrece la poesía digital, en esta sección indago en un principio que da cuenta de una serie de decisiones que abarcan la temática autorreferente del poema, la reflexión sobre la lengua humana en el ciberespacio, indicios de discurso metapoético y problematizaciones del lugar de la lengua española en espacios de hegemonía anglosajona. A este paraguas de diversas observaciones, el problema se sintetiza como un metaprincipio, dada la constante capacidad de desdoblamiento sobre sí mismo que se observa en el poema digital latinoamericano. Las obras del corpus ensayan posicionamientos en torno a la existencia del mismo poema digital y la capacidad expresiva de la lengua en la condición digital contemporánea.

¿Qué tan posible es la poesía digital? ¿Qué es el discurso poético en esta infoesfera digital a la que asistimos en la pantalla? ¿Puede ser poético un objeto digital programado o una herramienta digital creada para fines poéticos? Estas son algunas preguntas que se infieren de las búsquedas constantes que realizan estos poemas digitales. La pregunta por el

signo y la poesía en la era digital. Así las cosas, este metaprincipio⁶ se manifiesta en la triangulación de un entramado de navegación web con grados de presencia textual de lenguaje humano (lengua) o lenguaje de la programación (código expuesto), junto con el modo de encadenamiento de signos que connotan una imagen, y finalmente, los efectos y figuraciones espaciales que remiten a la navegación.

Se han analizado obras digitales que permiten esbozar el (meta)principio de ensayo metapoético, consistente en la tematización de los procedimientos creativos del poema digital vinculados al código subyacente y en la visibilización de interrogantes sobre el lugar de la palabra en la condición digital. La lengua, el idioma, el sistema lingüístico humano. De alguna manera, estos poemas decantan en una laguna de interrogaciones sobre el lenguaje y la lengua, el uso de la lengua en el código informático, la posibilidad de construir sentidos a través de la experimentación con ese código, y sus implicancias en la expresión poética en el mundo de las plataformas de extracción de datos.

Otro modo de entenderlo es bajo un paraguas teórico: tómese el modelo clásico de Jakobson. Se trataría, entonces, de la presencia de una problematización de los procesos artísticos y de cómo estos se ven tensionados o resignificados por la condición digital. ¿En qué medida la palabra se posiciona como hegemónica en el sustento discursivo de los dispositivos del hipercapitalismo? ¿Es posible una resistencia a la palabra en la poesía digital que involucre tensiones de la palabra? ¿O será una experimentación que trascienda las implicancias políticas del idioma? ¿Un aparataje efectista desprendido de la consciencia de la materialidad oscura de los formatos y medios que existen bajo la economía extractivista

⁶ La doctora Magda Sepúlveda, en su rol de profesora informante de esta tesis, me comentó que este principio se entiende también como una *actitud metapoética*. Conuerdo con esta nominación y agradezco su observación.

que alimenta el hipercapitalismo de los likes y del consumo de datos? ¿Puede revertirse la función del canal y del mensaje, en aras de desacoplar los protocolos digitales de comunicación? ¿Y en qué medida puede el arte y la literatura digital propiciar espacios de reflexión y de resistencia a esas lógicas de la simulación y de la *shitstorm* de la infoesfera digital a la que aluden Berardi y Chul-Han?

Es aquí donde los factores de la comunicación contemporánea se desestabilizan y se resignifican con el advenimiento de nuevas dinámicas atravesadas por la digitalidad. Eso incluye la palabra, el uso decisivo de una lengua por sobre otra, y el uso de un código informático por sobre uno humano lingüístico, o la mediación de la lengua humana a través de inteligencias artificiales.

Reflexiones finales

La literatura digital contemporánea en Latinoamérica es un campo abierto de experimentaciones e indagaciones con respuestas en borrador y en constante revisión. Ante ese escenario, es evidente que esta investigación está lejos de definir nuevos conceptos, sino más bien ofrecer ampliaciones de miradas ya fijadas por la crítica y proponer reflexiones que sumen a la conversación en torno a la literatura digital.

Los principios de la estética de poema digital no son categorías cerradas ni terminadas. Hay aspectos que no cierran del todo, como las áreas grises en el péndulo humanidad-maquinidad en la enunciación poética, o la falta de sistematización del suspenso/expectativa en la ruta de navegación, así como su dependencia de lo “navegable”. Hay poemas que no se navegan, sino que se descargan y se visualizan directamente, o bien, poemas ejecutables como programas. La ruta, por ahí, es cuestionable. Otro asunto es la temporalidad digital, ya que el mero concepto de tiempo en la contemporaneidad es una discusión filosófica y física que no se podría abordar en una sola investigación acotada.

Lo que sí queda claro es que la función poética de la palabra adquiere nuevas texturas con la impronta digital, pues las textualidades digitales ofrecen nuevas perspectivas sobre la creación con la palabra. El poema digital encuentra su matriz en la interrogante sobre el lugar de la *poiesis* en la era digital.

En muchos sentidos, el poema digital se convierte en un ensayo experimental acerca del lenguaje y su acomodo al proceso de digitalización mundial. La palabra poética encuentra espacios de expresión incluso en los grises códigos de programación, opaco lenguaje, siempre invisible a nuestra cotidianidad digital. La posibilidad de comprender estos objetos digitales ofrece nuevas perspectivas sobre la condición digital contemporánea.

Desde el lenguaje del código y el texto visible, pasando por elementos visuales hasta formatos e interfaces: todo ello se problematiza en los poemas digitales, ensamblajes audiovisuales que actualizan nuestra relación con la palabra y la imagen en la era de las pantallas, al mismo tiempo que ensayan una poética digital. El corpus abordado da cuenta de una variedad de muestras de cómo la experimentación digital puede levantar subjetividades posthumanas atravesadas por el dilema del lugar del arte en tiempos de hipercapitalismo y monetización de contenidos vaciados de sentidos.

Como derivado de este estudio, se concluye que existe el principio de incertidumbre, el principio de enunciación posthumana, el principio de temporalidad digital, y el meta-principio/meta-poética, puesto en interrogante dada su naturaleza reflexiva. Sean estos principios esbozados aquí una herramienta de análisis y una continuación de la discusión en torno a la teoría y la crítica de la literatura digital.

A modo de proyección, ¿cómo estas autorías digitales latinoamericanas encuentran su asidero, su voz y su arraigo en un campo literario digital movedizo y efímero? ¿Cuál es el lugar de la poesía en aquel imperio de la simulación sino el de simular una poética o ensayar su posibilidad? Las autorías y sus perfiles son, sin duda, un tema pendiente para la investigación. Gainza y Kozak han abordado estos temas planteados como problemas.

En otro campo de proyección, podría abrirse un nuevo horizonte si se hace la pregunta por el rol del software en la cultura digital, y en qué medida estamos en un proceso de softwarización de nuestras subjetividades. Sería interesante indagar en aspectos más socioculturales de la poesía digital, en términos de cómo cultura del software y su incidencia en la generación y caracterización de subjetividades posthumanas nacen desde la condición digital hipercapitalista.

Me pregunto si es posible una softwarización de la cultura digital manifestada en la particular apropiación de las lógicas de software en la comunicación y en la creación artística, desde el lenguaje del código como expresión de la compleja relación entre la condición posthumana y la estilización de aquella omnipresencia tecnológica hipercapitalista. Esto bajo la lógica de que la literatura digital visibiliza su propia condición digital y se resiste a través de simulaciones, estilizaciones y replicaciones de formatos digitales.

En esa línea, aparece la pregunta sobre cómo las autorías digitales se posicionan con respecto a la hegemonía de las políticas de datos en la infoesfera. Las obras plantean cuestionamientos semióticos y culturales desde objetos digitales, operando como remediaciones autorreflexivas capaces de ofrecer interactividad y algún nivel de participación hacia los lectores. Ello me permite reflexionar si acaso gran parte de esta experimentación corresponde a un ludus posthumano, un gesto lúdico de reacción frente al imperio del lenguaje del código. O bien, si acaso la poesía digital es una respuesta a la hegemonía de la cultura del software en la contemporaneidad posthumana. O ambas opciones con matices y aperturas. En esto sería relevante distinguir y reflexionar sobre qué posturas y propuestas modelan la creación de obras artísticas en la posible cultura del software. Un poco regresando al cuestionamiento de Tiselli: ¿es posible la subversión, la resistencia, la resignificación con un posicionamiento político con respecto a las capas políticas de la omnipresencia del software?

Otro punto relevante a la reflexión es considerar las trayectorias históricas de América Latina con el desarrollo de tecnologías colonizadoras y extractivistas que han propiciado una industria de minerales que operan a favor de la generación de nuevos dispositivos tecnológicos (como lo ha expuesto Jussi Parikka (2018) en *Antropobsceno*) con una

materialidad *sucia* de explotación, cuyo único comando es, justamente, ejecutar el software que permea la hiperconectividad del hipercapitalismo, al servicio de operaciones comerciales de monetización de contenidos y datos de usuarios. Un ejemplo es el proyecto de Zapoteco 3.0 (2019), quien, desde el activismo indígena, muestra una apropiación de medios del hipercapitalismo para crear textos poéticos que reivindicuen culturas asechadas y silenciadas.

Por otra parte, si se habla de condición digital, se hace necesario indagar más profundamente en el rol que desempeña el lenguaje del código, y en específico, el funcionamiento de los softwares que dan existencia a los poemas: “[if] we understand software in this extended sense, we can ask, ¿What does it mean to live in ‘software society’? And what does it mean to be part of ‘software culture’?” (Manovich 8). La pregunta por la sociedad del software es interesante, aunque no pudo ser abordada en esta investigación. De modo general, rescato la idea de cultura del software como constructo conceptual de raigambre sociológico que puede servir en un futuro para comprender el fenómeno de la literatura y las artes en la era digital. Lo que me interesa rescatar es la permanente reflexión en torno a los nuevos medios digitales, en especial, la pregunta sobre el software y la programación, esto es, el dominio del código invisible y sus efectos en la estética digital.

Referencias bibliográficas

- Abend, Raquel, "«Nuestra cultura no soporta que algo sea anónimo»". Entrevista a Milton Läufer. Expedientes M. *Raquel Abend Van Dalen* 06 Nov. (2015): s.p. Recuperado en 05 de junio de 2021 de <http://raquelabendvandalen.com/2015/11/06/nuestra-cultura-no-soporta-que-algo-sea/>
- Antología de poesía electrónica. Centro de Cultura Digital de México. Web. <http://poesiaelectronica.centroculturadigital.mx/>
- Bal, Mieke. "Visual essentialism and the object of visual culture". *Journal of Visual Culture* 2, 5 (2003): s.p.
- Berardi, Franco, "Meme y crítica en el imperio de la simulación", en Speranza, Graciela (comp.), *Futuro presente, perspectivas desde el arte y a política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Munro, Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- . *Futurabilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- . *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- . *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Beiguelman, Giselle. "Nomadic poems". En *Media Poetry: An International Anthology*. Ed. Eduardo Kac. Bristol, UK, Chicago, US: Intellect Books, 2007. pp. 97-104. Web. Recuperado de: https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/kac_eduardo.ed.-media_poetry_an_international_anthology-1.pdf
- . "The QR Poem". Web. 2010. https://www.ubu.com/contemp/beiguelman/beiguelman_giselle_theqrpoem_2010.png
- . "I lv yr gif". Web. 2013. <https://www.desvirtual.com/i-lv-yr-gif-webapp/>
- Braidotti, Rosi. (2013). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Brea, José Luis. "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia". *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo* 5 (1999). ISSN 1136-7369. Recuperado de <http://mpison.webs.upv.es/2222/textos/brea.htm>
- . *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA, 2002. Web. http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=8
- Bucher, Taina. "The Right-Time Web: Theorizing the Kairologic of Algorithmic Media." *New Media & Society*, vol. 22, no. 9, Sept. 2020, pp. 1699–1714, doi:10.1177/1461444820913560.
- Bouchardon S. y Fülöp E. *Digital Narrative and Temporality*. In: Mitchell A., Vosmeer M. (eds) *Interactive Storytelling*. ICIDS 2021. Lecture Notes in Computer Science, vol 13138. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-92300-6_29 2021.
- Bolter, Jay David, y Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Castillo, M. "Prada, Albino, "Crítica del hipercapitalismo digital". *Teknocultura, Revista de Cultura y Movimientos Sociales*, vol.17, nro. 2 (2020): *Capitalismo digital*. <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/69470>.
- Cartografía de la literatura digital latinoamericana. Visualización, archivo y preservación de obras literarias digitales. Web. <https://www.cartografiadigital.cl/>
- Caldwell, G. "Visual Poetry - Crisis and Neglect in the 20th Century and Now" *Axon: Creative Explorations*, 1(6), (2014), s.p. Web. <https://www.axonjournal.com.au/issue-6/visual-poetry%E2%80%94crisis-and-neglect-20th-century-and-now>
- Correa-Díaz, Luis. "Soy una máquina y no puedo olvidar de Martín Rangel: poesía electrónica [simuladamente robótica] mexicana actual". *Latin American Literature Today*, 10, (2019), s.p. Web. Disponible en: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/mayo>

- Cortés, Nadia. "Desbordes/Filiaciones textuales". 2018. Web.
<http://poesiaelectronica.centroculturaldigital.mx/nadiacortes/desbordar/>
- Dieter, Michel y Gauthier, David. "On the Politics of Chrono-Design: Capture, Time and the Interface." *Theory, Culture & Society*, vol. 36, no. 2, Mar. 2019, pp. 61–87, doi:10.1177/026327641881905.
- Eskelinen, Markku. *Cybertext Poetics*. 1st ed. Bloomsbury Publishing, 2012. Web. 25 Sept. 2021.
- Fitzpatrick, Michael. "Michael Fitzpatrick." *Drawn to Wap Promise. Michael Fitzpatrick Explores Wap's Potential as a Digital Canvas*, The Guardian, 14 June 2001, <http://www.theguardian.com/technology/2001/jun/14/onlinesupplement3>
- Foster, Hall. *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- . *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal, 2001.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades*. Trea, 2006.
- . "De poemas no humanos y cabezas parlantes". *IP Poetry. Gustavo Romano*. 2008. http://www.gustavoromano.org/pdf/GustavoRomano_IPPoetry.pdf
- Gaitán, Leandro. "Naturaleza humana y derechos posthumanos: ¿por qué tiene razón Francis Fukuyama?" *Humanidades* (10), 201-220. (2020). <https://dx.doi.org/10.25185/10.8>
- Gainza, Carolina. "Código, lenguaje y estéticas en la literatura digital chilena". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10, n.o 20 (2019): 117-130. SCIELO.
- Golder, Gabriela. *Net art*. Web. <https://www.gabrielagolder.com/netart.htm>
- . "Postales". 2001. Web. <http://postal.free.fr/>
- Gomringer, Eugene. "Silencio" (1954). Web. http://www.poesias.cl/silencio_poesia_visual.htm
- Huidobro, Vicente. "Paisaje". *Horizon Carré*. París: Paul Birault, 1917.
- Kanarinka. "Interview with Giselle Beiguelman by Kanarinka." *Poetrica - Critical Texts*, Rhizome and Net Time Bulletin - Dec. 8th 2003, Originalmente publicado en *Rhizome*, 8 Dic. 2003, Recuperado de http://www.desvirtual.com/poetrica/portugues/kanarinka_interview.htm
- Kozak, Claudia. "Poesía digital latinoamericana: Lenguaje experimental en tiempos de bits". *Latin American Literature Today* 10 (2019): s.p. Web. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/mayo/poes%C3%ADa-digital-latinoamericana-lenguaje-experimental-en-tiempos-de-bits>
- . "Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana." *El jardín de los poetas*, 4 (2017): 1-20.
- Läufer, Milton. "Milton Läufer". Web. <http://www.miltonlaufer.com.ar/>
- López Baroni, Manuel. "Las narrativas de la inteligencia artificial". *Revista de Bioética y Derecho*, (46), 5-28. (2019). http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1886-58872019000200002&lng=es&tlng=es.
- Lohmeier, Christine, et al. "Making Time in Digital Societies: Considering the Interplay of Media, Data, and Temporalities—An Introduction to the Special Issue." *New Media & Society*, vol. 22, no. 9, Sept. 2020, pp. 1521–1527, doi:10.1177/1461444820913555.
- Maureira, Marco. (2016). "Posthumanismo: más allá de antro-po-técnica y nomadismo". *Cinta de moebio*, (55), 1-15. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000100001>
- Marino, Mark. *Critical Code Studies*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2021. Abstract <https://mitpress.mit.edu/books/critical-code-studies>
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . *Software takes command: extending the language of new media*. Bloomsbury, 2013.
- Meza Meza, Nohelia. New forms of literariness in electronic literature: an approach to rhetorical enunciation and temporality. 2017. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33106?locale-attribute=en>

- Mitchel, William. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal S.A., 2009. Web. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2018/04/Mitchell-Teoria-de-La-Imagen.pdf>
- Miranda H, Paula. (2012). Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuadorial de Huidobro. *Acta literaria*, (44), 105-120. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482012000100007>
- Media Art Net. "Media Art Net: Beiguelman, Giselle: Poetrica." *Medien Kunst Netz*, Media O'Sullivan, James. *Towards a Digital Poetics. Electronic Literature & Literary Games*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Naji, Jeneen. *Digital poetry*. Palgrave Macmillan. 2021.
- Otta, Tilsa. "Soma V". Web. En canal *Cartografía Digital UDP*. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=BGHPrUkjqQ>
- Onetto Muñoz, Beatriz. "Una mirada escéptica a la poesía concreta: Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?". *Estudios filológicos*, (39), 191-202. Web. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132004003900012>, 2004.
- Páez-Muñoz, Dennis. "Poesía Visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena". (Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Chilena y Latinoamericana, Universidad de Santiago de Chile). 2017. <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/181711#>
- Porcelli, Adriana Margarita. "La inteligencia artificial y la robótica: sus dilemas sociales, éticos y jurídicos". *Derecho global. Estudios sobre derecho y justicia*, 6(16), 49-105. (2020)
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Londres: Indiana University Press, 1978.
- Romano, Gustavo. *IP Poetry*. Web. Disponible en: <http://gustavoromano.org>
- Ré, Alejandra Anahí. "Dossier Poéticas Digitales Latinoamericanas". *Perífrasis*, vol. 10, n.o 20. 2019, 192 pp. ISSN 2145-8987 pp 66-70.
- Rugo, Daniele. "Posthuman." Oxford Research Encyclopedia of Literature. Oxford University Press. Disponible en <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1136>
- Torres, Rui y Tiselli, Eugenio. "In Defense of the Difficult". *Electronic Book Review*, 3 de mayo, 2020, <https://doi.org/10.7273/y2vs-1949>
- Vallias, André. "We Have Not Understood Descartes". En *Media Poetry: An International Anthology*. Ed. Eduardo Kac. Bristol, UK, Chicago, US: Intellect Books, 2007. pp. 85-90. Web. https://elmcip.net/sites/default/files/media/critical_writing/attachments/kac_eduardo_ed._media_poetry._an_international_anthology-1.pdf
- Vanoli, Hernán. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Vilariño Picos, M. T. "Tecnologías literarias: la oralidad en la poesía digital". *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 1(2), (2013): 217-229. Web. <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/636/117>
- Weintraub, Scott. "La articulación de lo digital desde la literatura en Latinoamérica". *Latin American Literature Today* 10 (2019): s.p.
- Weight, J. 2006. "I, Apparatus, You: A Technosocial Introduction to Creative Practice". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 12 (4): 413-446 Abstract de Weight (2006) <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1354856506068367>
- Zapoteco 3.0. "Mb-r-èz yàx mtí. Gemido de águila" Web. <http://poesiaelectronica.centroculturadigital.mx/zapoteco-tres-punto-cero/>