

La Obra de Arte Literaria Digital como Diálogo de Lenguajes

Jaramillo Montoya, Juan Fernando; Posada Gómez, Edward Andrés

Juan Fernando Jaramillo Montoya

juanfer.jaramillo@upb.edu.co

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

 **Edward Andrés Posada Gómez**

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

Revista Académica Estesis

Tecnológico de Artes Débora Arango, Colombia

ISSN: 2539-3995

ISSN-e: 2539-3987

Periodicidad: Semestral

núm. 14, 2023

investigacion@deboraarango.edu.co

Recepción: 28 Noviembre 2022

Aprobación: 09 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amelijournal/696/6964957002/>

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.171>

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la condición de las literaturas digitales como soporte de experimentación literaria y su relación con otros lenguajes artísticos. La obra de arte literaria digital es un espacio de interacción entre diversos lenguajes, donde cada medio logra aportar a la construcción de sentido global de la obra. El lector es, igualmente, un agente fundamental en la experiencia estética de la literatura digital, pues es el encargado de activar y dar sentido a la obra por medio de los lenguajes puestos en juego. Para esto, se recurre a un marco teórico que va desde la filosofía hasta la teoría literaria con el fin de establecer un corpus que permita un diálogo entre las disciplinas. De esta manera, es posible comprender que la obra de arte literaria digital expande los límites de la definición de literatura, entablando puentes entre disciplinas artísticas y dialogando en una confluencia de medios. Esta reflexión se enmarca en las preocupaciones actuales por los nuevos medios y su impacto en las disciplinas artísticas.

Palabras clave: Literatura digital, lenguaje artístico, nuevos medios, digitalidad, soporte.

Abstract: This article focuses on the condition of digital literatures as a medium for literary experimentation and its relationship with other artistic languages. The digital literary work of art is a space for interaction between different languages, where each medium manages to contribute to the construction of the overall meaning of the work. The reader is also a fundamental agent in the aesthetic experience of digital literature since he oversees the activation and gives meaning to the text through the offered languages. For this, the used theoretical framework goes from philosophy to literary theory to establish a corpus that allows a dialogue between the disciplines. In this way, it is possible to understand that the digital literary work of art expands the limits of the definition of literature, building bridges between artistic disciplines and dialoguing in a confluence of media. This article reflects the current concerns about new media and their impact on artistic disciplines.

Electronic literature, artistic language, new media, digitality, medium

Keywords: Electronic literature, artistic language, new media, digitality, medium.

Introducción

Definir la literatura hace parte de los problemas de la teoría literaria. Muestra de ello es la falta de consenso entre los teóricos para establecer sus límites (Eagleton, 2009, pp. 11-28; Culler, 2000, pp. 18-41; Rancière, 2009, p. 9; Genette, 1993, p. 1). Ahora, si bien el acercamiento a una definición invariable de literatura es virtualmente imposible, Gerard Genette (1993) se preocupó por un aspecto transversal de la obra de arte literaria: “La literatura es, sin duda, muchas cosas al mismo tiempo, cosas que están conectadas, por ejemplo, por el flojo lazo de lo que Wittgenstein llamó “parecidos de familia”, y es difícil, [...] incluso imposible, considerarlas simultáneamente. Me limitaré, pues, a un solo aspecto de la literatura, aquel que considero más importante: el aspecto estético”¹ (p. 1).

Por su parte, el filósofo inglés Peter Lamarque (2008) asegura que, aunque pareciera obvio que la literatura hace parte de las preocupaciones de la estética, es una asunción compleja (p. 27). Esto se debe a que nos encontramos en una coyuntura en la que dos agentes (los críticos literarios y los estetas) ven al texto literario en su relación con la estética desde perspectivas distintas. En primer lugar, y como afirma el mismo Lamarque, “los críticos literarios en conjunto se muestran reacios a reconocer la relevancia de la estética en la literatura”² (p. 27), quizás debido a la búsqueda de un campo científico exclusivamente literario (herencia de las teorías del siglo XX) que procura alejar a los estudios literarios de otras disciplinas (como la sociología, la teología y la misma filosofía). Por otro lado, “el placer estético no es un tema prominente para los estetas que escriben sobre literatura, no se han hecho muchos esfuerzos para promover un vocabulario estético para describir obras literarias”³ (pp. 28-29). Esto deja la relación entre literatura y estética en un lugar indeterminado, como si no perteneciera a ninguna de las dos disciplinas (como si pudiesen existir separadas en esa relación).

Sin embargo, el problema estético de la literatura ha estado conectado, claro, con la dimensión lingüística que lo constituye⁴, comprendiendo que la relación entre el lector y el texto y, por consiguiente, la experiencia estética, radica en las palabras que componen la obra, en la implementación de un código.

Esta discusión se ve expandida con la aparición de los medios electrónicos y las nuevas preguntas de la literatura en la encrucijada digital. Desde que aparecieron las computadoras a mediados del siglo XX, los programadores y, posteriormente, los autores se han preguntado cómo aprovechar el código binario para lograr una renovación del lenguaje literario, una tarea que no implica exclusivamente un cambio de soporte, sino una creación nueva que potencie las posibilidades de los nuevos medios. Cuando el papel y la tinta no son los límites del soporte, la experimentación de la literatura se amplía; por lo tanto, ¿qué papel cumple el lenguaje, ese componente que Genette señala como el centro estético de la literatura, en estas nuevas obras de arte?

Si bien la pintura y la música, por ejemplo, han influenciado a la literatura desde sus orígenes (las influencias han sido recíprocas, por supuesto), ahora entablan una relación distinta. En este artículo nos proponemos demostrar que el texto literario digital se constituye como un diálogo de lenguajes, un puente entre diferentes disciplinas artísticas que no se jerarquizan, sino que se complementan para dar paso a la experiencia estética, dando a la multimedialidad un papel

transversal. La obra de arte literaria digital, esa literatura del clic, demuestra que los límites de la disciplina no son estáticos y que sus posibilidades se expanden más allá de cualquier definición. Para demostrar esto, recurrimos a una revisión y comparación teórica y a un breve análisis de piezas de literatura digital, con el fin de ofrecer un panorama reflexivo que permita situar el problema de las literaturas digitales y su relación con los lenguajes artísticos.

La Obra de Arte Literaria Digital

Pensar en un texto cerrado, estrictamente lineal y “orgánico” como la forma última de la literatura, resultaría ingenuo después de las expresiones literarias del modernismo anglosajón⁵(Fusillo, 2009, p. 171) y de las vanguardias europeas e hispanoamericanas del siglo XX. El texto, como concepto y como objeto, se fragmentó, se expandió, obligando a los creadores (pese al desinterés inicial de la academia literaria) a repensar el cómo se escribe. Por eso, cuando en 1952 Christopher Strachey presentó al público su Love Letter Generator⁶, la obra precursora de las literaturas digitales, el impacto en el mundo literario fue mínimo, pues “no produce escritura que pueda ser laureada como estéticamente placentera o evocativa”⁷ (Rettberg, 2021), dado que, para los estándares de su época, los críticos afirmaron no encontrar mayor valor estético, de placer de lectura, sino un simple ejercicio novedoso; sin embargo, brindó un primer vistazo a las posibilidades de experimentación literaria que tenían los creadores gracias a las ciencias computacionales, el nuevo camino que se abría para el mundo. Por medio de cartas de amor generadas por el algoritmo, Stratchey permite que surjan nuevas preguntas que la literatura no se había hecho hasta entonces: ¿qué implicaciones tiene, en términos de obra de arte, llevar la escritura más allá del formato tradicional?, ¿puede una máquina cocrear una obra literaria? (¿y de quién es la autoría?), ¿qué valor (estético, histórico, social) podría tener una obra mediada por un computador?

Desde entonces, la era digital ha reactualizado esas posibilidades y ha permitido encontrar un lugar para las creaciones literarias digitales. Ahora bien, ¿qué comprendemos como obra literaria digital? Una obra de arte literaria digital no refiere a la digitalización de obras. Las novelas en formato PDF y los archivos para Kindle no son literatura digital, sino que se tratan de obras literarias tradicionales digitalizadas en diferentes soportes. Siguiendo a Katherine Hayles (2008), se trata, en cambio, de una obra nacida en y para lo digital, una suerte de “monstruo esperanzado”⁸, una adaptación mutativa (pp. 3-4), es decir, las literaturas digitales nacen para ser leídas, exploradas y experimentadas en la pantalla digital, con el ratón o el teclado; su conversión al medio impreso la despojaría de su condición ontológica. Se trata, entonces, de lo que los teóricos han llamado “hipertextos” (Nielsen, 1990; Landow, 1992; Nelson, 2006), aquellas formas de la textualidad que se ven expandidas para habitar en la pantalla, invitando al lector, por medio de nodos, a conectar el texto fragmentado y distribuido en la interfaz, dialogando con diferentes formas del lenguaje.

Su naturaleza ontológica se encuentra allí, en esa confluencia entre el hecho literario y los nuevos medios, delineada por un agenciamiento colectivo, donde el lector entra en un intercambio de acciones con el artefacto; acciones que,

siguiendo a Espen Aarseth [1997, pp. 3-4], van más allá de la lectura tradicional-lineal y entra en el territorio de lo performático, redefiniendo dicho intercambio como acciones recíprocas que definen el sentido estético. Gracias a esas acciones recíprocas, el lector se encuentra con la presencia de diversos lenguajes artísticos, conectados para dar sentido global a la obra.

Vale la pena acotar que las expresiones digitales de la literatura no son un rechazo de la idea hegemónica del texto lineal tradicional, sino que se constituyen como una transformación formal, una reinterpretación del discurso (como es comprendido por el estructuralismo) y del contenido, y que no buscan acabar con la obra tradicional, sino exponer otras formas de la creación literaria.

El Clic del Diálogo: un Encuentro entre Lenguajes

Siguiendo los planteamientos de la ecología de los medios, las relaciones entre los medios, los sujetos y el entorno son los tres agentes fundamentales que influyen en la transformación de los mismos: del qué y del cómo contamos (Scolari, 2015, pág. 21-24), y, por lo tanto, también influyen en los diálogos entre los lenguajes artísticos presentes en las literaturas digitales. Es decir, el medio existe porque nosotros lo creamos. Por eso, el medio es una exteriorización, un material sensible que se hace materia, una suerte de poesis (*ποίησις*) para el creador literario. Un medio no es solo una herramienta de comunicación, sino también un lenguaje simbólico que crea mecanismos de relación entre el sujeto y su entorno.

A diferencia de la búsqueda que emprenden los medios de comunicación masivos, noticiosos, la llegada de la literatura a la virtualidad no obedece a una carencia o a una amenaza de obsolescencia; por el contrario, su encuentro con lo digital se debe a una búsqueda de apropiación y potenciación del hecho estético. La digitalidad en sí misma no tiene ninguna validez o utilidad si no se encuentra en manos de alguien. En ambos sentidos, claro: de un creador y de un lector/receptor.

Pero ¿qué importancia tiene, entonces, la pregunta por el lenguaje? Las expresiones artísticas, sean cuales sean, recurren a un lenguaje específico, constituido por sus propias leyes internas, a modo de sintaxis expandida. Las artes visuales, por ejemplo, recurren a un lenguaje pictórico, visual, que crea unidades semánticas a partir de la imagen como vehículo del sentido. Lo propio ocurre con las prácticas musicales, cuya epistemología se basa en principios técnicos y teóricos que ponen de manifiesto el poder creador y simbólico del sonido. Por su parte, la teoría literaria se ha dedicado a comprender y estudiar esas leyes internas que rigen a la creación literaria. Desde su consolidación en el siglo XX, con el formalismo ruso, los teóricos han explorado diferentes pilares del texto literario: la palabra, la forma, el símbolo, la estructura, la representación.

Así, es posible dilucidar que cada forma del arte cuenta con sus reglas internas y, por lo tanto, con un acercamiento particular a su lenguaje específico. Esto no significa que no existan entrecruzamientos entre ellos; de hecho, las artes han encontrado históricamente puntos de encuentro entre ellas. La écfrasis es un ejemplo de ello: pone en relieve los hilos invisibles que unen a la palabra escrita con la imagen visual. El teatro y el cine se han valido de esos entrecruzamientos desde su aparición, integrando en escena y en pantalla imagen, sonido y palabra. Ahora bien, la literatura se vio obligada, en vista de la naturaleza de su soporte

impreso, a establecer relaciones tímidas con otros campos artísticos: la ilustración de obras, intertextos y referencias a obras, por ejemplo. Desde la perspectiva de la ecología de los medios, como afirmamos previamente, esto es testimonio de una relación entre el sujeto y los medios técnicos disponibles en cada momento histórico.

Con la aparición de los medios digitales, las disciplinas artísticas comenzaron a expandir sus límites para experimentar con las posibilidades que les brindaba la digitalidad. La ilustración, la canción, el performance, el filme y la puesta en escena encontraron en los medios digitales una infinidad de herramientas de creación. Para la literatura, el encuentro con estas herramientas no solo significó un nuevo método para la escritura tradicional, sino que le permitió consolidar los puentes con las demás disciplinas a su favor, puesto que “[...] el contacto con la herramienta es una forma de relacionarse con el mundo bajo la resistencia que ofrece la materia: operar mediante herramientas sobre ese mundo es construir un real que resiste” (Martínez, 2019, p. 100), dando paso a visiones transmediales de las obras de arte; es decir, un espacio de creación en el que confluyen diferentes medios, diferentes lenguajes, para construir una suerte de obra expandida.

Cada forma del arte comprende su poder simbólico, como afirmamos, desde sus propias reglas internas, desde esos lenguajes; esto no quiere decir que lo hagan solas. La filosofía del arte de Peter Kivy (1997), por ejemplo, ha encontrado puntos en común entre diversas disciplinas artísticas, entre ellos la representación, comprendiendo que, aunque la forma de acercamiento del sujeto (al que hemos llamado lector) cambie (la literatura es un arte leído, pero el teatro es performado), la pregunta en el fondo es por lo que es representado⁹ (p. 71), una cuestión que heredamos desde Platón y Aristóteles y que hoy sigue atrayendo a los teóricos de las artes. Así, las disciplinas comparten intereses, incluso cuando parecen disímiles y sus métodos de reflexión sobre ellos sean distintos.

Por lo tanto, con la llegada de la digitalidad, la materialidad deja de ser un limitante para que la literatura (y el arte, en general) explore esa concepción del mundo, pues, siguiendo a Rafael Gutiérrez (2019), en su artículo *¿Cómo salir de la literatura? Literatura y arte contemporáneo*, existe una “configuración más o menos reciente de ese campo artístico “expandido” en el cual los objetos estéticos pierden su especificidad y se presentan como un espacio atravesado por múltiples registros y también soportes materiales diversos” (p. 35), dando paso a nuevas posibilidades creativas en diálogo con otras prácticas.

Gracias a los puentes, las literaturas digitales se liberaron del medio impreso y de la palabra escrita como eje único de su creación. Una obra de arte literaria digital tiene la posibilidad (aunque no estaría obligada a hacerlo) de integrar los códigos lingüísticos de las prácticas visuales y musicales, por ejemplo, sin dejar de ser literatura, pues su condición ontológica se mantiene. Con esto queremos afirmar que una obra de arte literaria digital no es una película o una canción; aunque integre los lenguajes de sus prácticas artísticas, sigue siendo literatura: la intencionalidad de creación y recepción siguen estando orientadas al texto literario ahora expandido.

De esta manera, los lenguajes artísticos no son exclusivamente sus técnicas formales, sino que son y existen en relación con su poder simbólico. De esta manera, nos encontramos en presencia de una traducción intersemiótica que

permite ampliar lo que interpretamos y los lenguajes que vehiculizan el sentido. En *Obra abierta*, Umberto Eco (1992) asegura que:

El arte conoce el mundo a través de las propias estructuras formativas [...]: la literatura organiza palabras que significan aspectos del mundo, pero la obra literaria significa el mundo a través de la manera como se disponen estas palabras, aun cuando ellas, tomadas una por una, signifiquen cosas desprovistas de sentido o bien hechos y relaciones entre hechos que no parecen tener nada que ver con el mundo. (p. 142)

Esto pone de manifiesto el poder simbólico de la palabra y, en extensión, de las formas del arte. Permitámosnos preguntar: si a lo largo de los siglos la literatura ha logrado crear mundos increíbles solo con la palabra escrita, ¿cuáles no serán sus posibilidades en el encuentro profundo con las otras artes gracias a la era digital?

Con esto no buscamos crear un antagonismo entre la literatura digital y la literatura tradicional, ya que no tendría sentido. Las formas de la obra de arte literaria digital no buscan erradicar, por supuesto, la creación tradicional de la literatura, al contrario, la búsqueda central de esta preocupación es encontrar y reconocer nuevos caminos que amplíen la frontera de la creación. Hay una metáfora bastante utilizada, que raya incluso en el lugar común, y es la del espejo retrovisor: si se maneja un automóvil, la imagen de lo que queda atrás es vital, por lo que los ojos deben ir constantemente al espejo retrovisor; sin embargo, concentrarse en el espejo retrovisor y no mirar lo que hay en el camino adelante es peligrosísimo. Lo mismo ocurre con las literaturas digitales: ellas se encuentran en el camino adelante, pero no están solas, la experimentación literaria no se limita a la experimentación digital, pero desconocerlas es negar el movimiento, el cambio, lo que podemos entender de Eagleton (2009) como un principio dinámico (pp. 24-28).

Para esto, tomaremos como ejemplo WordToys¹⁰, la obra literaria de Belén Gache (2006), constituida por catorce textos digitales. El título de la obra, en primer lugar, establece una ruta de sentido: se trata de un juego, un juguete literario¹¹. Y ¿qué se hace con los juguetes? Se tocan, se mueven, se llevan a la vida. Los juguetes de palabras de Belén Gache ya advierten al lector que su tarea será más grande de lo que pensaba: tendrá que volverse un niño y activar la obra de arte.

¿Qué es lo primero que se hace con un libro impreso? Como podemos ver en la Figura 1, el formato de la obra semeja un libro tradicional, impreso, lo cual constituye una primera desfamiliarización: el lector se encuentra con un libro digital en todo el sentido de la palabra, salta a la vista una tapa, una portada que bien podría estar impresa. No se trata de los portales tradicionales de las páginas web, como alguien podría esperar, sino que es una suerte de remediación en la que el soporte “antiguo” es replicado en el nuevo.

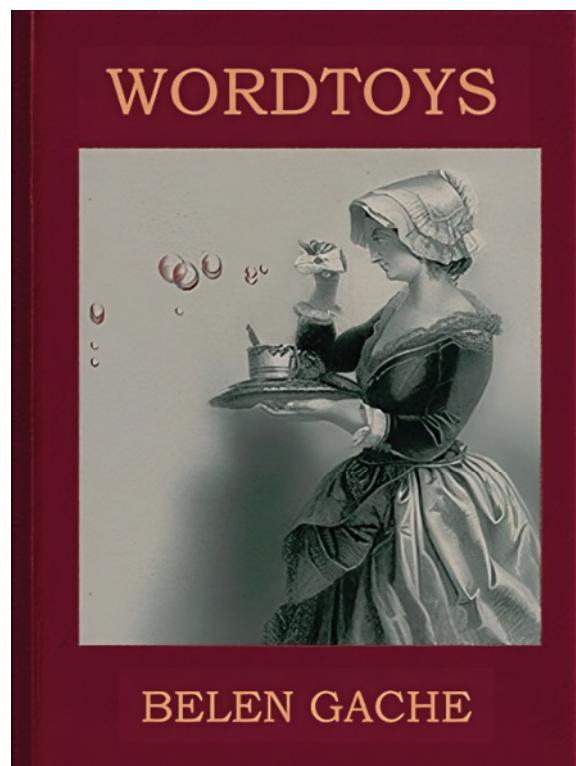


Figura 1
Portada de WordToys

Abrir el libro, un ejercicio automático en el soporte impreso, se convierte en la primera invitación consciente del lector, quién debe dar clic para encontrarse con unas "guardas" animadas, como se aprecia en la Figura 2. Esto, por supuesto, imposible de replicar con la tecnología actual en el medio impreso, y se establece como una innovación mínima pero llamativa.

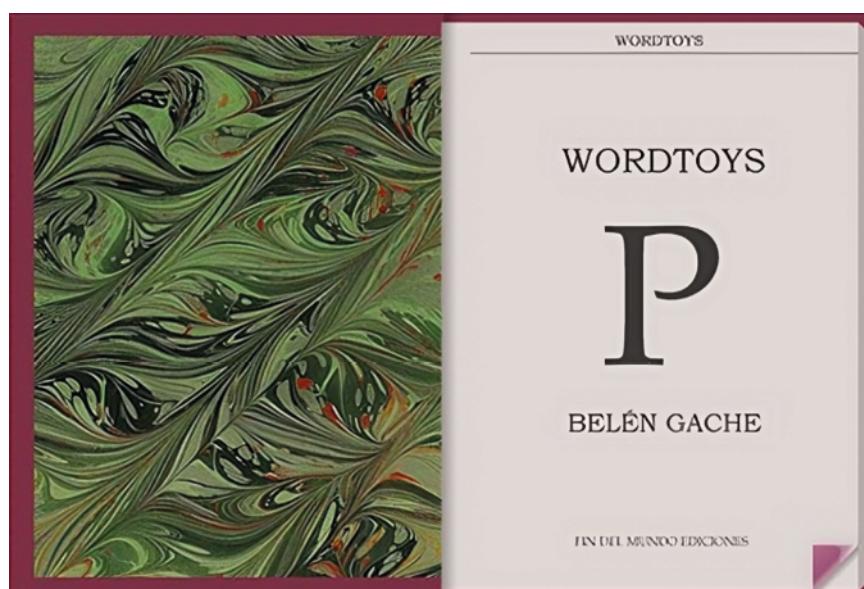


Figura 2
"Guardas" de WordToys. Las letras en la página de la izquierda son animadas, por lo que van cambiando a altas velocidades.

Una vez dentro de los textos, el diálogo entre los lenguajes es potenciado. “El jardín de la emperatriz Suiko”, el primero de ellos, cuenta con un prólogo previo al botón que permite ingresar al cuerpo de la obra:

Hacia fines del siglo VI, la emperatriz Suiko introdujo el budismo en Japón. Está registrado que fue durante su reinado que comenzó igualmente la práctica de los jardines japoneses. Los monjes zen se dedicaron a diseñar estos jardines que, con el tiempo, adoptaron tres formas principales: los jardines-paisaje, los jardines de té y los jardines de rocas. La leyenda cuenta que uno de estos monjes cierto día dio un sermón para la emperatriz Suiko con milagrosos resultados: enormes flores de loto comenzaron a caer del cielo y, enterrándose un metro dentro de la tierra, emergieron nuevamente convertidas en Budas. (Gache, 2006)

Al ingresar, el lector se encuentra con un texto en apariencia lineal, tradicional, que bien podría ser replicado en cualquier otro soporte, incluido el impreso, como se aprecia en la Figura 3. Sin embargo, al hacer clic en las palabras, en cualquiera de ellas, el texto escrito se transforma en una flor de loto, como se evidencia en la Figura 4. Si el lector da clic nuevamente sobre el loto, este se convertirá en Buda, como en la Figura 5.

En este texto la palabra escrita, tradicionalmente literaria, se encuentra con la imagen visual como nunca antes. Las flores de loto y los Budas no acompañan al texto en relación de vasallaje, sino que hacen parte del todo semántico del poema; llaman la atención, por lo tanto, la estrecha relación que existe entre la forma y el contenido de la obra de Gache: el poema le habla al lector de 36 flores de loto que cayeron del cielo y se enterraron en la tierra para luego convertirse en Budas, un poema constituido por 36 palabras que, al dar clic sobre ellas, se convierten en lotos y, posteriormente, en Budas.

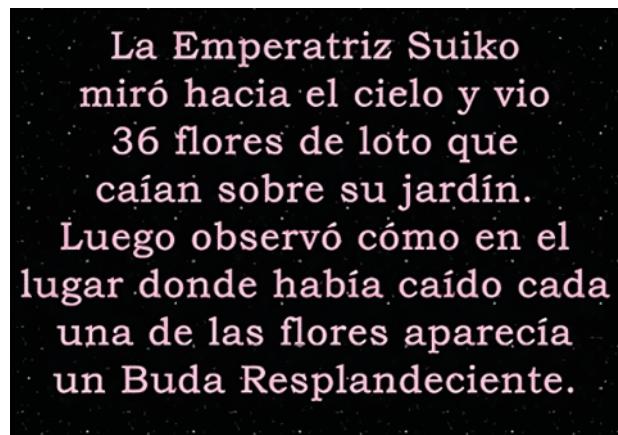


Figura 3
Texto inicial

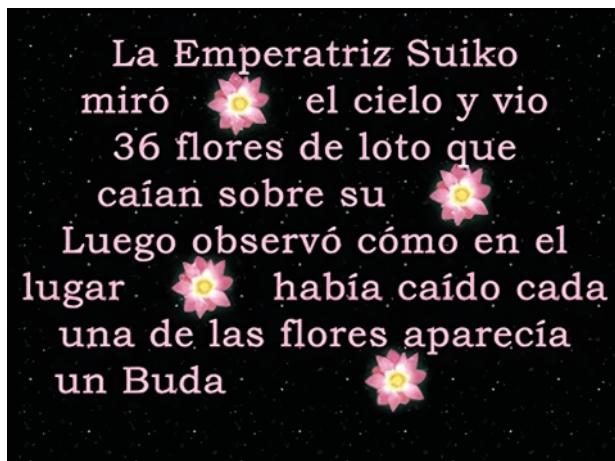


Figura 4
Aparición de las flores de loto

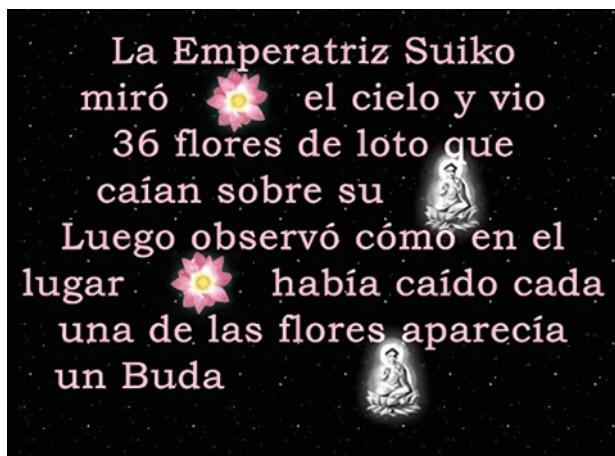


Figura 5
Aparición de los Budas

El lector podrá decidir si detiene su interacción en cualquier punto, obteniendo una sensación de libertad y protagonismo que potencia la inmersión en la obra, pues sus decisiones afectan directamente el transcurrir del texto. Así, la palabra y la imagen no se relacionan en términos de jerarquías, pues ambos lenguajes artísticos son fundamentales para el poema, y es el lector el que articula los códigos específicos de los lenguajes para dar sentido al símbolo, a la obra.

Algo similar ocurre con "El idioma de los pájaros", el segundo texto de WordToys, donde el prólogo reza:

Además de las aves autómatas, en "El idioma de los pájaros" hay otro tipo de aves, incluso más aberrantes todavía: las que están hechas únicamente de palabras. Cisnes, golondrinas, cuervos y ruixeñores se nos presentan como pájaros lingüísticos, capturados por las máquinas-poetas dentro de una inviolable armadura significante. Esta es la trágica canción de los pájaros de "El idioma de los pájaros": cuanto más cantan, más irremediablemente prisioneros quedarán de la jaula del lenguaje. (Gache, 2006)

Podría esperarse de esta reflexión, y del título del texto, un encuentro entre palabra y sonido. Y, si bien lo es, subvierte las expectativas del lector, creadas por la idea del canto de los pájaros, presentando a cinco ejemplares. La lectura se hace

posible haciendo clic en cada pájaro para hacerlo hablar. Cada animal cuenta con una animación en su pico y un clip de audio que representa su palabra. Las voces, que no hablan exclusivamente español, pueden ser superpuestas una sobre otra, generando un caos auditivo que se conecta directamente con la cárcel de lenguaje mencionada en el prólogo.

Este texto presenta un problema particular: dentro de la obra no hay palabra escrita, solo imagen y sonido (nuevamente, no jerarquizados, pues son portadores de un sentido conjunto), es decir, el texto literario digital se constituye, en este caso, a partir de la interacción de estos dos lenguajes; sin embargo, el texto no cobrará sentido sin la palabra del prólogo. Belén Gache construye, desde la interacción de los lenguajes pictóricos, sonoros y escritos una obra (*?poema, relato? Imposible de delimitar*) que no podría ser traducida en un medio impreso, pues la experiencia estética del caos que recibe el lector solamente se logra gracias al encuentro mediático.

Lo mismo ocurre en "Phone Readings", un texto carente de prólogo en el que se presentan doce teléfonos de disco, cada uno portador de la lectura oral de un fragmento literario. Aquí la imagen, la palabra escrita, el sonido y la acción son uno solo; dan sentido a la obra en la medida en que interactúan. Es posible evidenciar en estos tres textos de Belén Gache que el soporte juega un papel fundamental en el entendimiento de la experiencia estética de la obra de arte literaria digital. La ilustración de los pájaros, los lotos o los teléfonos no tienen sentido como elementos aislados, así como tampoco los clips de audio y la música en los textos.

En la obra de arte literaria digital (la de Gache o cualquier otra) no se sacrifican las formas específicas de creación de los diferentes lenguajes, sino que se potencian en el encuentro. La imagen hace lo que mejor sabe hacer; las prácticas musicales hacen lo que mejor saben hacer. Sería ingenuo pensar que dentro de las literaturas digitales se evidencia una jerarquización, pues cada lenguaje es indispensable en la obra. Si bien hablamos de "literaturas digitales", esta es una categoría del encuentro, una experiencia estética que va más allá de la empresa individual de las prácticas artísticas, resaltando la importancia que tiene el diálogo lingüístico en la creación digital, pues, como afirma Emilia Pantini (2002), la literatura cumple un "papel de mediador general de la comunicación –entre las artes en este caso– que la lengua y la literatura terminan siempre por desempeñar" (pp. 218-219).

Solo es posible comprender el todo que presenta Gache (y cualquier obra literaria digital¹²) dentro de esa relación propiciada por el soporte digital; es decir, el lector, que es al mismo tiempo jugador, como afirma Barthes (1980), acepta entrar en un juego de aperturas y cierres (pp. 456-459) en el que la obra lo guía, sí, pero que también pide de él un movimiento, una acción. De esta manera, comprender la experiencia estética en la obra de arte literaria digital nos lleva a ver el clic como un detonador, como la acción que integra los medios.

Dentro de esta libertad experimental, la obra tampoco se encuentra obligada a recurrir a todos los lenguajes, sino que los emplea de acuerdo a sus necesidades narrativas o poéticas. Por ejemplo, en *Códigos*, de Cesar Lobos (2015), la obra de arte literaria digital emplea códigos QR para contar una historia; la interacción desde los QR para lograr la aparición fragmentada de los textos que componen el relato se articula con cinco fotografías que redirigen a mapas de Google Maps o canciones en YouTube. En esta obra, los lenguajes no se encuentran dentro

de la misma plataforma (que es un documento PDF), sino que el lector es guiado a ellos. Y así como hemos reflexionado sobre obras que recurren a una multiplicidad de medios, la obra de arte literaria digital podría estar soportada, incluso, en uno solo, como es el caso de Poesía necrológica colombiana, de David Medina, donde se producen poemas aleatorios a partir de versos de poetas colombianos; aquí, sin acompañamiento de audio, el texto poético es el protagonista, pero la presencia de la interacción (el azar, las imágenes) es fundamental para la recepción.

La digitalidad se constituye, entonces, como un soporte articulador que permite que la obra recurra a múltiples lenguajes, guiando al lector a través de una experiencia estética en la que los medios, los lenguajes artísticos, han levantado puentes. La multimedialidad, comprendida como la articulación de distintos medios dentro del hipertexto, se configura como el eje central de la experiencia de lectura.

Reflexiones de Cierre

Si definir literatura ha sido arduo a lo largo del tiempo, las literaturas digitales intensifican y complican aún más dicha tarea, pues invitan a replantear los intentos tradicionales. Sin embargo, es esa experiencia estética la que prevalece, la que nos permite encontrar puntos comunes. Llegamos al momento en el que esa experiencia está a un clic, a un tap de distancia. La obra pide más del lector. El encuentro de lenguajes artísticos potencia la experiencia; la literatura, en fin, se alimenta como nunca antes de otros discursos, haciendo tambalear sus límites y demostrando que, como afirma Genette (1993), la palabra (y cualquier lenguaje artístico) va más allá de sus límites denotativos (pp. 106-109).

Por lo tanto, la idea del clic como detonante pone en evidencia la importancia del sujeto como agente de activación del sentido. Ya decía el filósofo francés Jacques Rancière: “[...] Las cosas no pueden ser más de lo que son, pero [...] no podemos menos que seguir agregándoles todas nuestras quimeras” (2009, p. 10). La existencia digital de la obra de arte, esa invitación a la interacción con el afuera, permite entender a la obra como una extensión del propio cuerpo (Martínez, 2019, p. 94) o, desde otro ángulo, como la posibilidad de leer con el cuerpo entero.

Quizá nuestro acercamiento a la literatura y a la estética en general ha sido enfáticamente visual —baste meditar en la manera como los medievales definían la belleza: “quod visum placet”, lo que a la vista deleita— pero la obra de arte digital va reactivando paulatinamente todos los sentidos a tal punto de permitir una inmersión más corporal, más holística. No obstante, algunos sentidos aún se sacrifican en esta experiencia, como el gusto y el olfato. Pero ya el camino está emprendido. El futuro quizás nos sorprenderá con literaturas para oler o saborear (no metafóricamente). El caso es que, por ahora, va emergiendo el valor agente del lector, puesto que es él quien conecta los lenguajes por decisión propia y activa las posibilidades de la creación.

Si “un objeto que existe en sí mismo de pronto es objeto de una mirada que lo admite” (Jitrik, 2012, p. 14), es posible afirmar que la acción activadora de la obra de arte recae, en gran medida, en el lector. De esta manera, la experiencia estética va más allá de los planteamientos iniciales del autor, de eso que se suele nombrar como “intención”, pues es el lector quien logra concatenar los lenguajes,

las textualidades, los motivos, es decir, el todo que constituye la obra, para, así, entender y construir en conjunto. La imagen, la escritura, el sonido y los nodos interactivos son elementos que componen el sistema literario digital.

Las literaturas digitales abren hoy puertas de discusión y reflexión en múltiples disciplinas, no solo en la literatura, pues se trata de un espacio de creación que cuestiona las fronteras del arte, de su encuentro y posibilidades. Hablar de esa literatura del clic es poner de manifiesto que los avances técnicos y de soportes conllevan preguntas profundamente estéticas, en las que nuestra interacción con la obra de arte no es más que una sola vía. Este es, sin duda, un campo de estudio abierto al que la filosofía, la teoría literaria, las prácticas artísticas, están llamadas a reflexionar, pues las posibilidades de diálogo están apenas suscitadas.

La experiencia del lector puede ser pensada, entonces, desde dos visiones: ¿acaso la hiperestimulación crea lectores menos comprometidos, limitados en su interpretación? ¿O acaso es la presencia de los lenguajes y la multimedialidad la que potencia las capacidades reflexivas y de imaginación? Nos atrevemos a afirmar que ambos caminos son posibles. La presencia de los diálogos intersemióticos y de la multimedialidad puede influir en la lectura, en la interpretación, con lo que la experiencia de imaginación puede verse coartada. No es igual que la obra hable de una imagen poética y que el lector deba imaginarla, a que le sea entregada la imagen en otro lenguaje artístico. Sin embargo, la interacción con la obra en un escenario de múltiples lenguajes artísticos, unida a la exigencia de inmersión e interacción, puede generar lectores atentos, conscientes de la exigencia que recae sobre ellos. Los caminos posibles, solo abiertos por la interacción, se ponen frente al lector, dispuestos a ser recorridos en la experiencia de lectura.

Como afirma Katherine Hayles, “[...] surgieron nuevas oportunidades para repensar las especificidades de la literatura impresa y electrónica y para explorar sus puntos en común sin enfrentar una a la otra”¹³ (p. 35). Así, las prácticas artísticas encuentran en la digitalidad un llamado a la exploración formal y de contenido, posibilidades de expansión de los límites y, más importante aún, una puerta abierta a tender puentes entre las disciplinas y los lenguajes, lo que es, en el fondo, alimentar el arte y la experiencia del lector.

Referencias

- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext—Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press.
- Barthes, R. (1980). S/Z. En J. M. Cuesta Abad & J. Jiménez (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Akal.
- Culler, J. (2000). *Literary theory: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Eagleton, T. (2009). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Eco, U. (2004). *Six Walks in the Fictional Woods*. Harvard University Press.
- Fusillo, M. (2012). *Estética de la literatura*. Machado Libros.
- Gache, B. (2006). *WordToys*. <http://belengache.net/wordtoys/>
- Genette, G. (1993). *Fiction and diction*. Cornell University Press.

- Gutiérrez, R. (2019). ¿Cómo salir de la literatura? Literatura y arte contemporáneo. *Revista Académica Estesis*, 6(1), 26–41. <https://doi.org/10.37127/25393995.37>
- Hayles, K. (2008). *Electronic literature. New horizons for the literary*. University of Notre Dame.
- Jitrik, N. et al. (2012). *De la imagen y la literatura. Una comprensión estética*. Universidad Nacional de Colombia.
- Kivy, P. (1997). *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge University Press
- Lamarque, P. (2008). Aesthetics and literature: a problematic relation? *Philosophical Studies*, 135 (1).
- Landow, G. P. (1992). *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Johns Hopkins University Press.
- Lobos, C. (2015). Códigos. Antología Itaú de cuento digital, 2015. <https://www.antologaitau2015.org/codigos>
- Martínez, M. (2019). El derrame de lo subjetivo y la construcción de un real asistido. En G. Speranza (Comp.). *Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital* (91-102). Siglo XXI editores.
- Medina, D. (2012). *Poesía necrológica colombiana*. Grama. <https://grama.co/poesia-necrologica-colombiana/>
- Nelson, T. (2006). *Hypertext 3.0. Critical theory and the new media in the era of globalization*. Johns Hopkins University Press.
- Nielsen, J. (1990). Hypertext and Hypermedia. Academic Press.
- Pantini, E. (2002). “La literatura y las demás artes”. En A. Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Crítica
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia Editora.
- Rettberg, J. W. (2021). “Speculative Interfaces: How Electronic Literature Uses the Interface to Make Us Think about Technology”. *Electronic Book Review*. <https://doi.org/10.7273/1xsg-nv26>.
- Scolari, C. (2015). Ecología de los medios: de la metáfora a la teoría (y más allá). En C. Scolari (Ed.). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.

Notas

- 1 Las citas cuya fuente original se encuentre en inglés son traducciones propias, por lo que se incluye el texto original. “Literature is undoubtedly several things at once, things that are connected, for example, by the rather loose bond of what Wittgenstein called “family resemblance”, and are difficult, or perhaps [...] impossible to consider simultaneously. I shall thus restrict myself to a single aspect of literature, the one I consider most important: the aesthetic aspect”.
- 2 “Literary critics on the whole show a marked reluctance to acknowledge the relevance of aesthetics to literature”
- 3 Aesthetic pleasure is not a prominent topic for aestheticians who write about literature, nor much serious effort made to promote an aesthetic vocabulary describing literary works”.
- 4 El mismo Genette (pp. 1-3) señala al lenguaje como centro estético de la literatura, afirmando que “there is no less widespread evidence that the raw material specific to this art is ‘language’ -that is to say, of course, languages” (p. 1).
- 5 Si bien el autor no da apellido al movimiento, no debe confundirse con el modernismo hispanoamericano, pues se tratan de dos corrientes diferentes. Fusillo recurre a Joyce

para ilustrar estas experimentaciones: “La renuncia a un eje narrativo dominante se percibe claramente en la enorme novedad expresiva del Ulysses [...]. [El flujo de la conciencia] Se trata, efectivamente, de una técnica que busca reproducir la multidimensionalidad de la vida mental [...]” (pp. 170-171).

- 6 La creación de Strachey puede ser consultada en la implementación de Matt Sephton, disponible en: <https://www.gingerbeardman.com/loveletter/>
- 7 “[...] does not produce writing that would be lauded as aesthetically pleasing or evocative”.
- 8 “Hopeful monster”.
- 9 No debe confundirse con la idea primera de la mimesis.
- 10 Se consulta la versión restaurada en 2021.
- 11 Vale la pena recordar que las vanguardias literarias del siglo XX, en especial el dadaísmo, recurrieron a juegos con las palabras para dar forma a creaciones. Tristan Tzara, por ejemplo, propuso crear poemas azarosos introduciendo versos y oraciones en un sombrero.
- 12 Es posible rastrear esto en obras como *About Time*, de Rob Swigart; *The Boat*, una adaptación del relato de Nam Le desarrollada por Matt Huynh; *Gabriella Infinita*, del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez; *Umbrales*, de Yolanda de la Torre; o *Retratos vivos de mamá*, de Carolina López Jiménez.
- 13 “[...] new opportunities became available to rethink the specificities of print and electronic literature and to explore their commonalities without collapsing one into the other”.

