

Poéticas Digitales: el texto como imagen de una obra cinética

Laura Sánchez Gómez
Universidad Complutense de Madrid
laurasanchezgomezg@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Este artículo se centrará en analizar la creación literaria en el medio digital a través del análisis y el estudio de las creaciones digitales en las cuales el medio, no es sólo usado como soporte de difusión, ordenación, distribución, almacenamiento, conversión y visualización de datos, sino como un instrumento y un lenguaje de creación. Para ello se analizará la obra de Bruno Nadeau y Jason Lewis *Still Standing* de 2005¹ en la cual el uso del medio digital implica la concepción de un lenguaje artístico y literario. Se intentará abarcar así la problemática de la llamada "textualidad" de las poéticas o literaturas digitales, procurando con esto llegar a comprender cómo esta "textualidad" no radica en la analogía con el texto sino en su propia acepción como lenguaje. Esto significaría que la presencia o en ocasiones la no-presencia del texto no son los vehículos únicos de significación en la obra. La literariedad de las llamadas literaturas digitales no recae en este caso exclusivamente en el texto sino en las relaciones que se establecen entre sus características formales y estéticas tales como, la materialidad de la obra digital (texto/imagen), su intrínseco carácter presencial o de presencia, su esencia performativa y su problemática cinética o inmóvil. Para abordar estas cuatro cuestiones se recurrirá a la continua comparación de la obra *Still Standing* con otras obras que proponemos como sus antecedentes analógicos. Estas obras se caracterizan por tratar temas fundamentales como la interacción, la multimedialidad o el cinetismo.

¿QUÉ QUEREMOS DECIR CUANDO NOS REFERIMOS A POÉTICAS DIGITALES?

¿Hay significativa experimentación –generadora de algún conocimiento– ahí donde se recurre a lenguajes nuevos, o allí donde esa recurrencia se encuentra sustentada por una reflexión sobre la práctica artística y sus propios materiales, dando lugar, entonces, a la configuración de *metapoéticas tecnológicas*? (Ré, 2011: 22).

¹ *Still Standing* es una instalación interactiva de Bruno Nadeau y Jason Lewis de 2005 que se puede encontrar en el segundo volumen de la colección de *Electronic Literature Collection*, <http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html>.

Cuando hablamos de literatura digital casi siempre los límites son difusos y no es tanto un problema de invisibilidad de límites como de carencia de estos. La denominación de "literaturas digitales" queda demasiado amplia quizás por pretender acaparar y comprender muchas prácticas de escritura digital y literatura en pantalla que no por su forma, o su interfaz, ni siquiera por su contenido, pero sí por la relación entre ambos, no inciden en una retórica de autodefinición y auto consideración que nos parece muy necesaria. Para explicar esto propongo utilizar un término de Rita Raley que es el concepto de "objeto crítico"². Esto significaría que el "objeto" (la literatura en este caso) debe y tiene que problematizar su relación entre la forma y el fondo. Es decir, el objeto ha de ser auto-reflexivo. Este concepto, punto clave de partida, es desarrollado por Rita Raley alegando que ya no es necesaria esa defensa encarecida de lo digital porque lo digital ya está consolidado, de manera que las obras también han de tener un valor literario y un valor poético que justifique su forma no analógica. Cuando hablamos de poéticas digitales, entendemos por tanto que éstas asuman un entorno digital, pero siempre que lo utilicen como medio, canal y soporte (artísticamente entendido como lienzo), a la vez que como objeto de reflexión y problematización. Es en definitiva una retórica que juega con la autodefinición y la reconsideración de las prácticas creativas, sus modos, sus formas y sus medios. Precisamente aquí es donde se encontraría esa auto-reflexividad³ de la que hablábamos anteriormente.

La obra de Bruno Nadeau y Jason Lewis *Still Standing* de 2005 (Fig. 1) es una instalación textual digital, interactiva, multimedial y cinética. En esta obra mientras el espectador o lector se mantiene en movimiento frente a la pantalla, el texto permanece ilegible, fluido y fragmentado. Es un texto desfallecido, caído al suelo, las letras parecen hojas secas movidas por el viento o por el paso del espectador. Cuando el lector o espectador se detiene frente a la pantalla en una postura de lectura, el texto deviene comprensible: se levanta y va componiendo la sombra del espectador a la vez que sus letras, ahora sí legibles, forman palabras y las palabras forman frases y significados. *Still Standing* es una obra que "trabaja asumiendo en forma más o menos explícita...el espacio tecnológico de época: hacia él, contra él, con él" (Kozak, 2011: 54). De esta manera y a través de su carácter digital, se replantean y se cuestionan los procesos de lectura asociados al medio digital. Es decir: se cuestiona el medio a través de sus propias posibilidades técnicas y estéticas. En esta obra se pone de relevancia lo que explica Roberto Simanowski: "By definition, digital literature must go beyond what could be done without digital media. By definition, digital literature must be more than just literature otherwise it is only literature in digital media" (2009: 12). De esta manera *Still Standing* no podría ser impresa, es decir sólo puede "ser" a través del medio digital y tampoco podría "ser" sin la participación del lector/espectador que le da forma,

² Se hace referencia aquí al concepto de "critical object" mencionado por Raley en su artículo *Living Letterforms: The Ecological Turn in Contemporary Digital Poetics*, 2001, p. 888.

³ Esta idea de auto-reflexividad de la obra digital ha sido matizada también por otros teóricos, considerándola asimismo un concepto clave para la definición de una obra de arte o de una poética digital. Rescato aquí dos aproximaciones que hacen Claudia Kozak y su grupo Ludión: "al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación entre arte y tecnología" (2012: 182), y Barret Watten: "What is poetics? To begin with, it is the self-reflexive mode of the 'making' of the work of art or cultural product (...) poetics questions the nature and value of the work of art (...)" (2006: 335).

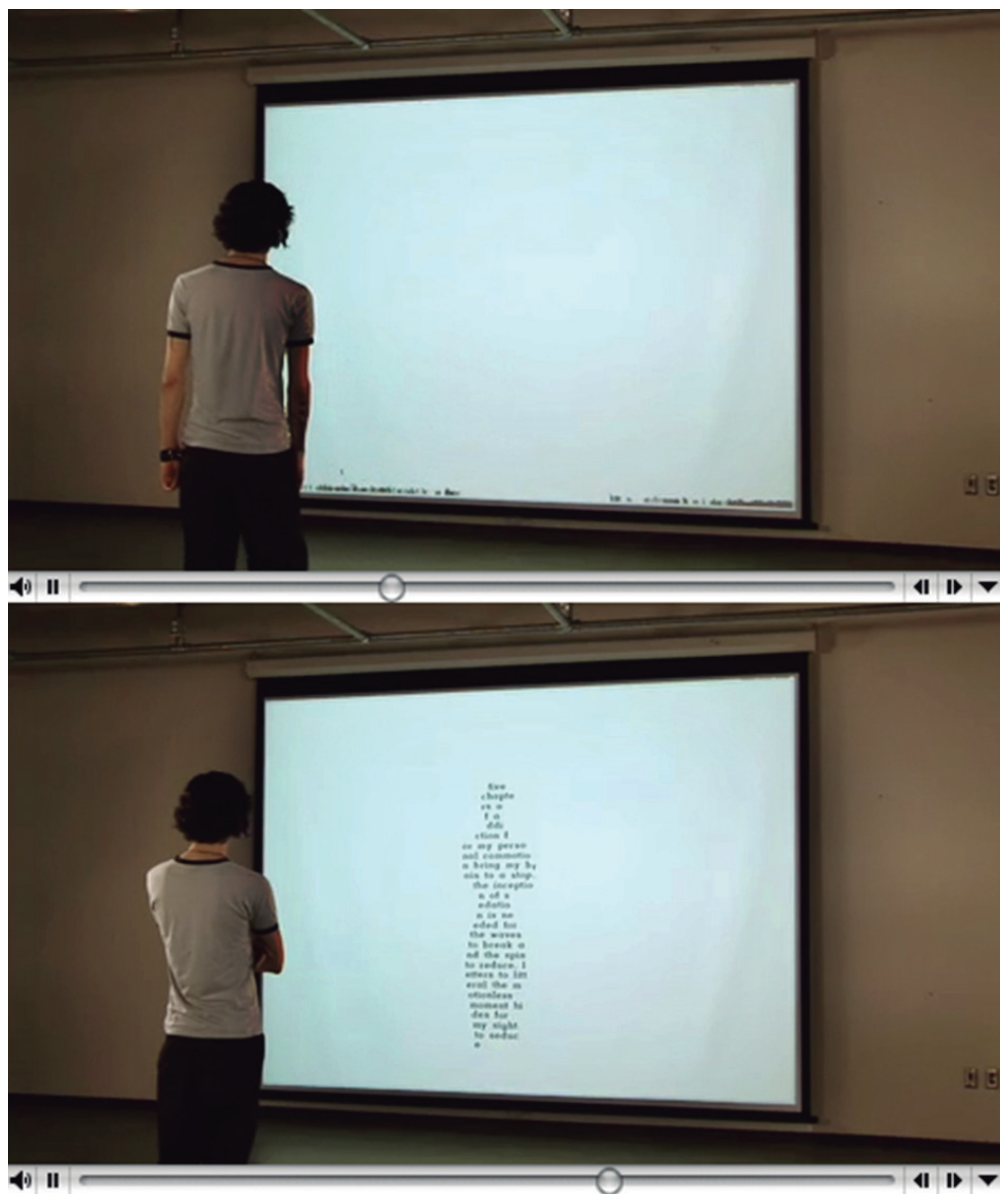


Fig. 1. Bruno Nadeau y Jason Lewis, *Still Standing*, 2005.

en este caso además, su propia forma. La obra *Still Standing* de Bruno Nadeau y Jason Lewis es por tanto, bajo nuestra consideración, un claro ejemplo de lo que entendemos como poética digital. Vemos también cómo la palabra parece haberse convertido en un componente más de la imagen que proyecta la pantalla. La palabra en esta obra es una parte compositiva más dentro del perfil de la sombra del espectador perdiendo parte de su significado textual. De esta

manera, la propia palabra ha dejado de ser "palabra" como tal, convirtiéndose en otra cosa, ¿tal vez imagen?

EL TEXTO COMO IMAGEN Y EL TEXTO PRESENCIA.

In a work that is as visual as it is literary, does it mean to speak of art, or of literature? (Ricardo, 2009: 2).

Sobre la conversión del texto en imagen a través de la pantalla se ha hablado mucho y son numerosísimas las relaciones entre ambas anteriores a las posibilidades digitales. Partiendo de la *Ekfrasis* (la descripción de una imagen en palabras), casi todos los antecedentes estéticos que se proponen en esta comunicación parten de la problematización del límite entre texto/imagen: poesía concreta, instalación, créditos cinematográficos y arte cinético.

Surge en este punto una inevitable pregunta: ¿en qué medida podemos considerar al nuevo texto digital un texto visual? ¿Es un texto contenido en una pantalla o ha pasado a ser una imagen? Para acercarnos teóricamente a este punto propongo dos investigaciones recientes y dos sistemas analíticos y categóricos del llamado texto/imagen. El primero sería el libro de Liliane Louvel *Poetics of Iconotext* de 2011, en el cual Louvel introduce el concepto de "iconotexto" con el que intenta expresar la fusión entre texto e imagen en un deseo de fundir dos objetos distintos en uno nuevo e inseparable. El segundo, *El Lectoespectador*, es un libro de Vicente Luis Mora (2012) en el cual, aunque muy influenciado por Louvel, no se hace referencia al objeto en sí, sino al nuevo proceso de recepción de información texto/visual por el cual el lector se convierte en una mezcla de espectador y lector al mismo tiempo.

Es obvio que la lectura hoy no se limita a la palabra impresa, el texto/imagen abunda en nuestros días inundando nuestra rutina y nuestras retinas, metiéndose en nuestros hogares, asediándonos de mano de las pantallas. Habría que plantearse entonces de qué manera el texto puede ser vaciado de connotación literaria, de qué manera se puede acercar al icono, y en qué punto exacto dejaría de ser texto para pasar a ser otra cosa. Reflexionando sobre esta cuestión nos daremos pronto cuenta de que lo digital y la pantalla no implican aquí ninguna novedad sustancial.

Vanguardias como el letrismo ya jugaban con la sustracción del contenido literario del texto. Con los ejemplos de la poesía concreta vemos cómo el texto/imagen pierde referencialidad y se objetualiza, produciéndose una reducción del lenguaje paradójicamente para aumentar su capacidad comunicativa. El poema de Alberto Hidalgo "Jaquica" (Fig. 2) publicado en *Química del espíritu*⁴, es sólo un ejemplo de la tradición visual y concreta de países como Francia, Portugal, Brasil o Japón. Por otro lado las instalaciones textuales en el arte contemporáneo convierten el texto en un objeto real, ocupando un espacio tridimensional como puede ser una galería de arte. Vemos a artistas como Jenny Holzer y Roni Horn⁵

⁴ Nos referimos al poema de Alberto Hidalgo publicado en *Varios. 9 libros vanguardistas*, p. 39, que originalmente fue publicado en 1923 en *Química del espíritu*. Vemos cómo la composición flotante de las letras hace referencia al título "Jaquica", jugando con la ilegibilidad del texto que pasa a ser prácticamente un icono.

⁵ Jenny Holzer y Roni Horn son artistas estadounidenses que trabajan ampliamente la instalación textual en sus obras.

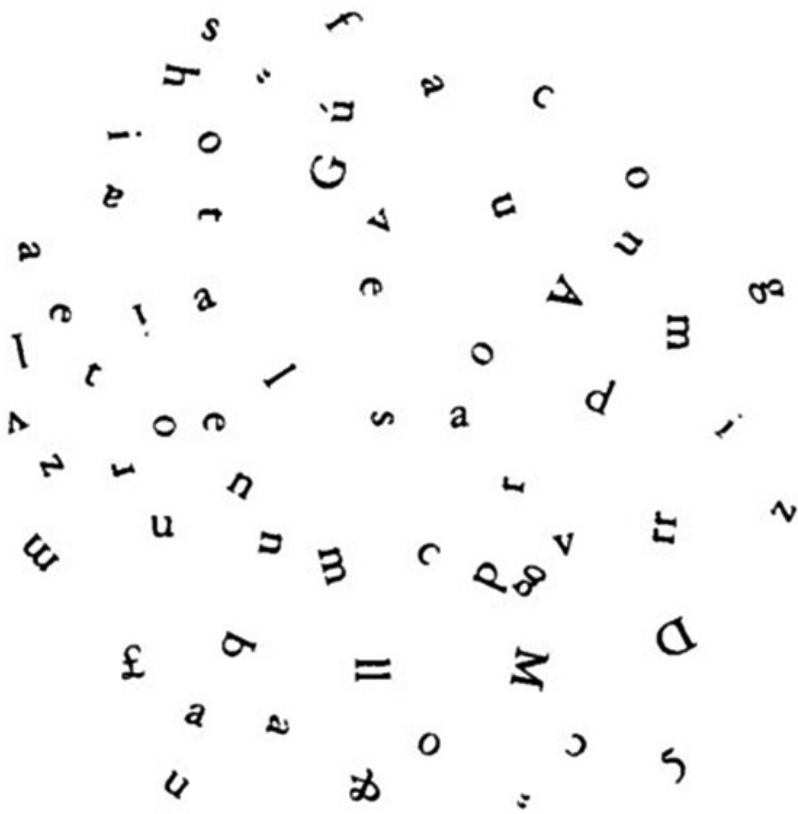


Fig. 2. Alberto Hidalgo "Jaqueca", 1923.

utilizar el texto, ahora sí, como objeto, un texto que ya no está contenido en el marco de la página. Un texto instalado en el espacio, tangible como cuerpo, que se puede palpar, recorrer y explorar. Si observamos la obra de Bruce Nauman (Fig. 3) *None Sing, Neon Sign* (1970) advertimos cómo ya se introduce la espacialización de la palabra, las palabras compuestas por neón tienen una dimensión corporal, su ubicación y su colocación, añaden y completan la significación de la obra. También el texto digital de Bruno Nadeau y Jason Lewis en la obra *Still Standing* (2005) ocupa la pantalla en un espacio y tiempo determinado al igual que así lo hacía a su modo la instalación textual. Pero en *Still Standing* (2005) el texto no sólo ocupa un espacio durante un tiempo determinado sino que además se construye y de-construye dependiendo de la relación activo/pasiva con el espectador, por lo que se produce una relación de interacción. Esta "interacción" tan celebrada y elogiada como algo propio de la dimensión digital tampoco es tan original ni novedosa. Buscando antecedentes de nuevo, vemos como el arte óptico o el arte cinético ya jugaban con estos conceptos: "partiendo de la investigación sobre el funcionamiento de la percepción visual, desarrolló técnicas para simular el movimiento en una imagen fija y, deliberadamente, habilitar a los espectadores una propuesta de juego" (Crouzeilles, 2011: 91). Así, Sol Lewitt (Fig. 4) en sus obras, tanto en sus instalaciones pictóricas sobre el



Fig. 3. Bruce Nauman, None Sing, Neon Sign, 1970.

espacio de la galería, *Wall Drawings* 1968-2007, como en sus instalaciones en tres dimensiones, *Maquette for One, Two, Three* de 1979, ya introduce primitivamente al espectador en un juego de participación que incorpora una dimensión temporal-experiencial en la obra de arte. Carmen Crouzeilles, explica también el arte óptico como un claro antecedente estético de las poéticas digitales y cómo su natural evolución incluye obligatoriamente el desarrollo de sus posibilidades mediante el medio digital:

El arte óptico ha encontrado grandes posibilidades de desarrollo en el cinetismo virtual generado por computadoras con programas de diseño. Por último, hay obras que solicitan el desplazamiento del espectador con el propósito de observar efectos cambiantes que dependen del punto de vista (Crouzeilles, 2012: 49).

La objetualización de la palabra de mano de la poesía concreta, la colocación y ubicación en un contexto espacial fuera de los marcos tradicionales como la página o la pantalla a través de la instalación textual y la aparición de la experiencia a través de la incorporación de una dimensión temporal en el arte óptico y el arte cinético, implican un uso preciso del tiempo y el espacio. La palabra ya es materializada por el arte contemporáneo y las vanguardias literarias, es vaciada de referencialidad y dotada de una durabilidad y una ubicuidad. Por tanto el tratamiento de la temporalidad y la espacialidad es precisamente el punto en común entre las poéticas digitales y sus referentes analógicos. El texto en las



Fig. 4. *Sol* Lewitt, MASS MOCA Installation, 1968-2007.

poéticas digitales al contrario que en las páginas de un libro (en las que dura el tiempo que es leído, y la durabilidad por tanto está en el proceso de recepción), ocupa la pantalla durante un tiempo determinado que podríamos llamar su durabilidad. Así Katherine Hayles propone pensar en el poema digital “as a machine to organize time” (Hayles, 2006: 181). Esta dependencia sensitiva hacia los contextos espacial y temporal es lo que Katherine Hayles comprende que establecería las poéticas digitales como procesos, “call a digital text a process rather than an object I highlight by referring to the time of performance for an electronic text *versus* the time of production for print” (Hayles, 2006: 185). De modo que el texto ya no “está” sino que ahora “es”, y así la experimentación literaria se acerca donde ya se acercaran otras prácticas artísticas: a la experiencia. La experiencia es, como ya hicieron en sus obras Richard Long o Dennis Oppenheim⁶, la nueva identidad de la obra, la obra “es” mientras está sucediendo y lo que queda después sólo es documentación del proceso. *Still Standing* (2005) sucede y tiene lugar mientras el espectador está frente a ella, mientras la construye, así cada lectura es diferente porque no hay dos acciones

⁶ Rescatamos aquí el marcado carácter experiencial de las obras de Richard Long y Dennis Oppenheim, que se caracterizan por la intervención en el paisaje. La ejecución da como resultado muchas veces obras efímeras de las que sólo nos queda la documentación que aporta el artista del proceso.

iguales. Efectivamente hablar de producción aquí no tiene sentido y los términos "presencia" y "proceso" van adquiriendo cada vez más protagonismo.

Por tanto, que las poéticas digitales incorporen las dimensiones espacial y temporal, que el texto en ellas dure y ocupe, que sean un proceso como explica Katherine Hayles, implica que tengan una presencia. El texto en la obra *Still Standing* es presencial y ésta es una de las razones, como veremos más adelante, de que la obra sea entendida también como un proceso y no como un objeto. De esta manera podemos observar cómo las teorías de la desmaterialización del objeto de arte promulgadas por Lippard⁷ van evolucionando en lo que a creación digital se refiere. Aunque la desmaterialización aquí no hace referencia al carácter "virtual" de la obra (por estar el texto contenido en una pantalla podríamos pensar que no es material sino lumínico) sino precisamente de este paso del objeto al proceso.

EL TEXTO CINÉTICO Y EL TEXTO PERFORMATIVO

Considerando el significado de "proceso" podemos ver cómo en la segunda acepción de la Real Academia de la Lengua Española encontramos "Transcurso del tiempo". La presencia de la palabra, como ya hemos visto, ha de durar un tiempo, así la aparición de la experiencia va de la mano de la incorporación de la dimensión temporal. El texto tradicional de las páginas de un libro, que antes requería un tiempo de lectura, ahora en *Still Standing* ocupa la pantalla y se mueve en ella, posibilitando o no la lectura por parte del espectador. El texto incorpora el movimiento o el cinetismo, como ya lo hacían las obras de arte cinético.

Barbara Brownie⁸ elabora un esquema bastante interesante sobre los grados de cinetismo de la palabra o la tipografía. Es su estudio define la tipografía "serrial", aunque no tenga movimiento en sí misma, como una tipografía temporal. Brownie llega en su tesis a la Tipografía fluida, "fluid typography" (2007: 8), que sería aquella que se transforma y transfigura, que cambia en sí misma. De esta manera, tendríamos aquí diferentes estados semióticos dentro de la letra que se trasforma: estados legibles y estados presemióticos (que son aquellos en los que no hay una referencialidad textual y la "letra", hasta que vuelve a ser "legible", perdería su significación textual). En *Still Standing* (2005) mientras las letras se amontonan y se superponen en "el suelo" de la pantalla, serían ilegibles; en este caso son "materia" visual pero no "textual". Podríamos entender aquí la palabra, el texto, como una simple imagen en movimiento. Pero, ¿qué ocurre cuando en una obra los estados legible y pre-semióticos se van sucediendo? En este caso

⁷ En 1937 Lucy R. Lippard escribe *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, donde revisa diferentes obras de arte conceptual que trascienden a la materialidad de sus soportes. Estos conceptos son seguidos y revisados también a través de la literatura digital por autores como Francisco J. Ricardo en *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism* (2009).

⁸ Barbara Brownie desarrolla en varias publicaciones de las cuales aquí sólo se mencionarán dos (*One Form, Many Letters: Fluid and transient letterforms in screen-based typographic artefacts* de 2007, y *Fluid Characters in Temporal Typography* de 2012), una categorización de los diferentes tipos de tipografías según su movimiento, estaticidad y su legibilidad, llegando así a revisar el término de Eduardo Kac, "fluid" (2007: 7), para adaptarlo a la tipografía: "the identity of forms appears to change over time. At one moment they may appear typographic, but at another they may appear pictorial or abstract" (2012).

¿no sería esa concepción dialéctica del montaje surgida por confrontación (o choque para Walter Benjamin⁹) donde radicaría la verdadera explosión creativa y el desarrollo de la facultad argumentativa y discursiva de las poéticas digitales? Entran aquí en juego las relaciones entre planos, instantes y cuadros, creando diálogo, discurso y significado, enriqueciendo o dificultando quizás la visibilidad (cognitiva) y la legibilidad de las imágenes fijas o materiales que lo componen. En ocasiones también dificultando la lectura del texto cuando queremos leerlo como si siguiera anclado en la página de un libro.

En este sentido la articulación dialéctica de los títulos de crédito en cuanto a su montaje nos da muchas pistas del uso de la imagen textual cinética en la pantalla. El texto en *Still Standing* (2005), al igual que en el texto usado en el lenguaje cinematográfico, alterna estados legibles con estados pre-semióticos e introduce el movimiento en la pantalla produciendo narratividad. El lenguaje cinematográfico y las poéticas digitales no coinciden sólo en la disposición del texto en movimiento por la pantalla y en la utilización del lenguaje surgido de la confrontación de planos, sino, y lo más importante, en cómo el texto pierde parte de su función literaria para pasar a una significación más icónica. Este concepto de *shock*, de confrontación de planos o montaje dialéctico, es lo que caracteriza la creación cinematográfica soviética, donde, según explica Deleuze, "el conjunto se refleja en cada parte y cada (...) parte reproduce el conjunto (...) la imagen-movimiento es célula de montaje y no simple elemento" (1984: 57). Esto lo podemos observar en las obras de Saul Bass para Otto Preminger (Fig. 5) o Hightchcock, en las que la concepción total de la obra es representada por una de sus partes, en este caso lo títulos de crédito. Es decir, se aprende a representar el todo por las partes, de modo que una imagen texto visual, icónica y "literaria", resume la narración de una manera concisa y metafórica. De nuevo podemos rescatar aquí ideas como la concepción fractal de la poesía digital, es decir la creación directa de fragmentos o de partes sin un todo previo.

El movimiento y la utilización de diversos medios (texto e imagen que se suceden o se solapan) como canales de información, problematizan la recepción de las obras o poéticas digitales. Así *Still Standing* podría considerarse una obra multimedial. No estamos hablando de una experiencia poliestética, como definiría Molinuevo¹⁰, sino de un evento multimedial en el que no se trata del número de sentidos por los que podamos percibir y disfrutar de la obra sino del número de canales que ésta misma utiliza para llegar a su receptor. Pero ¿tiene que ver la performatividad con la cantidad de movimiento que haya al otro lado? ¿No implicaría esto también una contemplación, sólo que cambiando el objeto estático por uno dinámico? La sucesión entre imagen y texto y el movimiento de ambos dentro de la obra nos hacen pensar en una mayor "vida" dentro de ella. El cambio que supone pasar del objeto al proceso es un claro intento de acercamiento hacia el espectador, ahora más conmovido y temiendo ser alcanzado.

⁹ Aunque Walter Benjamin no deposita en el cine su plena confianza, lo analiza como imagen-movimiento relacionándolo a su vez de alguna manera con el concepto de montaje-dialéctico soviético, que más tarde desarrollaría en sus teorías sobre cine el filósofo Gilles Deleuze.

¹⁰ José Luis Molinuevo, en su conferencia "Estética política de las imágenes intencionales" en el Media-Lab del Prado en Madrid el 30 de mayo de 2013, aclara que las imágenes producen experiencias poliestéticas que van más allá de la vista [<http://medialab-prado.es/article/estetica-politica-de-las-imagenes-inintencionales>].

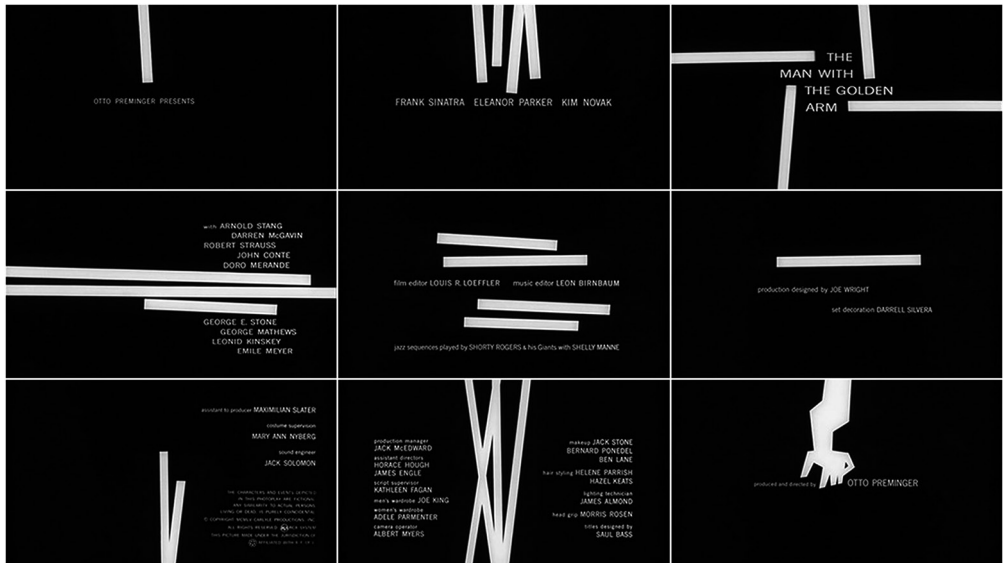


Fig. 5. Saul Bass, *El hombre del brazo de oro*, dir. Otto Preminger, 1955.

Sin embargo, ¿no debería la performatividad implicar una relación todavía mayor entre espectador y obra?

Nos preguntamos entonces si el movimiento implica performatividad ¿Tiene el texto que ocupa un espacio y un tiempo determinados que moverse para performar? ¿Es el texto cinético performativo de por sí? En este caso cabe destacar que el texto cinético de por sí (el utilizado en los títulos de crédito por ejemplo) no es performativo; a pesar de ser un texto en movimiento, el espectador no interviene más que como “espectador pasivo” recibiendo la información. En el concepto de performatividad en la poéticas digitales entran en juego las relaciones del espectador/lector con el dispositivo y las relaciones funcionales y lógicas del dispositivo que caracterizan el medio técnico. De manera que se podría hablar de nivel performativo cuando ocurre algo durante el proceso interactivo entre la obra y el espectador, cuando se desencadenan relaciones entre ambos que modifican y construyen el significado de la obra. Volviendo al ejemplo de *Still Standing* observamos que es el espectador/lector el que construye literalmente la obra, dejando atrás esas ilusiones “interactivas” en las que el lector sólo puede observar cómo la obra “sucede”. Esa actitud kantiana de contemplación de la belleza desde la ventana ha desaparecido, aquí el significado es completado por el lector a través de su interacción y la comprensión de la obra requiere un esfuerzo extra.

Como vemos, las posibilidades lingüísticas (de lenguaje, no vinculadas al texto) de las poéticas digitales son numerosísimas. Su textualidad no radica en su analogía con el texto, sino en su propia acepción como lenguaje. Por lo tanto, es como lenguaje, cuando el texto digital, presencial, performativo y móvil, pero sobre todo temporal, adquiere toda su significación y cuando sus interrelaciones (también a nivel semiótico) producen significado e idea. Las poéticas digitales han de encontrar su propio modelo de lenguaje basado en su funcionamiento

como sistema, en el que intervienen las relaciones entre el lector, la máquina, la imagen, el texto y el lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Brea, José Luis, "Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica", *Artefacto*, 6 (2007).
- Brownie, Barbara, "One Form, Many Letters: Fluid and transient letterforms in screen-based typographic artefacts", *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Post-graduate Network*, 2 (2007), pp. 1-15.
- Brownie, Barbara, "Fluid Characters in Temporal Typography", *Fusion*, 1 (2012), <<http://www.fusion-journal.com/issue/001-fusion/fluid-characters-in-temporal-typography/>>.
- Crouzeilles, Carmen, "VJing: producción de experiencia, espectáculo, ilusión y montaje. Una articulación entre las tecnologías del siglo XXI y algunos rastros del arte del siglo XX", en Claudia Kozak (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*, Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011, pp. 89-100.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984.
- Golding, Alan, "Language Writing, Digital Poetics, and Transitional Materialities", en Adelaide Morris y Thomas Swiss (eds.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, London, MIT Press, 2006, pp. 249-284.
- Hayles, N Katherine, "The Time of Digital Poetry: From Object to Event", en Adelaide Morris y Thomas Swiss (eds.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, London, MIT Press, 2006, pp. 181-210.
- Hidalgo, Alberto, "Química del espíritu", en *Varios. 9 libros vanguardistas*, Lima, El Virrey, 2001, p. 39.
- Kozak, Claudia, "Teco-poesía experimental y políticas del acontecimiento", en Claudia Kozak (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*, Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011, pp. 53-64.
- Lippard, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, traducción de M^a Luz Rodríguez Olivares, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2004.
- Louvel, Lilliane, *Poetics of the Iconotext*, edición de Karen Jacobs, traducción de Laurence Petit, Farnham, Ashgate, 2011.
- Mora, Vicente Luis, *El Lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- Raley, Rita, "'Living Letterforms': The Ecological Turn in Contemporary Digital Poetics", *Contemporary Literature*, 4 (2001), pp. 883-913.
- Ré, Anahí Alejandra, "Arte, ciencia, experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas", en Claudia Kozak (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*, Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011, pp. 21-28.
- Ricardo, Francisco J., "Juncture and Form in New Media Criticism", en Francisco J. Ricardo (ed.), *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, New York, Continuum, 2009, pp. 1-9.
- Saemmer, Alexandra, "Aesthetics of surface, ephemeral, re-enchantment and mimetic approaches in digital literature", *Neohelicon*, 36 (2009), pp. 477-488.



RESUMEN

La literatura digital se caracteriza por usar el medio tecnológico como un instrumento y un lenguaje de creación. Se pretende analizar la obra de literatura digital de Bruno

Nadeau y Jason Lewis *Still Standing* de 2005, en la cual el uso del medio digital implica la concepción de un lenguaje artístico y literario. Se intentará abarcar así la problemática de la llamada "textualidad" de las poéticas o literaturas digitales, procurando con esto llegar a comprender cómo esta "textualidad" no radica en la analogía con el texto sino en su propia acepción como lenguaje. Esto significaría que la presencia o en ocasiones la no-presencia del texto no son los vehículos únicos de significación en la obra. La literariedad de las llamadas literaturas digitales no recae en este caso exclusivamente en el texto sino en las relaciones que se establecen entre sus características formales y estéticas tales como, la materialidad de la obra digital (texto/imagen), su intrínseco carácter presencial o de presencia, su esencia performativa y su problemática cinética o inmóvil. Para abordar estas cuatro cuestiones se recurrirá a la continua comparación de la obra *Still Standing* con otras obras que proponemos como sus antecedentes analógicos. Estas obras se caracterizan por tratar temas fundamentales como la interacción, la multimedialidad o el cinetismo.

Palabras clave: Literatura digital, poéticas digitales, textualidad, performatividad, Cinetismo.

ABSTRACT

Digital literature is characterized by using the technological environment as a tool and a language of creation. It aims to analyze Bruno Nadeau and Jason Lewis's work of digital literature, *Still Standing* from 2005, in which the use of digital media involves the conception of artistic and literary language. We will try to include the problematic of "textuality" in literatures and digital poetics, trying with this to understand how this "textuality" does not lay in its analogy with text but in its own meaning as language. This would mean that the presence or sometimes the non-presence of the text are not the only vehicles of meaning in the literary work. The literariness of digital literatures do not lie only in the text but in the relationships that exist between formal and aesthetic characteristics such as the digital work materiality (text/image), its inherent presence's nature, its performative essence and its kinetic or immobile problematic. To deal with these four subjects will be used the continually comparison of *Still Standing* work with other works that are proposed as their analog antecedents. These works are characterized by treating key questions such as the interaction, multimedialism or kinetism.

Keywords: Digital Literature, digital poetics, textuality, performativity, kinetism.