

La Hermenéutica constructiva en/del ciberespacio. De William Gibson a Roman Ingarden*

María Teresa Vilariño Picos**

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen:

Con «La Hermenéutica en el ciberespacio» pretendo abordar no sólo cómo esta disciplina, y, sobre todo, su vertiente constructiva, ha sido reactualizada por el ciberespacio, sino también establecer una hermenéutica de la obra literaria, principalmente poética, en ese mismo ciberespacio. El trayecto que emprendo, tal y como recoge el subtítulo, es cronológicamente inverso, queriendo partir consciente, y forzosamente, del ámbito del concepto acuñado por William Gibson, hacia una busca de las huellas, a mi entender muy palpables, de la teoría hermenéutica de Roman Ingarden, así como de otros autores destacados dentro de la Hermenéutica, en la ciberliteratura.

Palabras clave:

Hermenéutica constructiva, Ciberliteratura, interpretación, textos digitales, poesía electrónica.

Constructive Hermeneutics in/of Cyberspace: From William Gibson to Roman Ingarden

Abstract:

With «Hermeneutics in Cyberspace», I aim to examine not only how this discipline and, above all, its constructive aspect, have been revitalized by cyberspace, but also to establish a hermeneutics of literature, especially poetry, in this cyberspace. The path that I take, as indicated by the subtitle, is a reverse chronological one, as I wish to consciously and necessarily start from the sphere of the concept as defined by William Gibson and move towards a search for the traces, which I believe are very palpable, of Roman Ingarden's hermeneutic theory, and that of other noteworthy authors, in cyberliterature.

Key Words:

Constructive Hermeneutics, Cyberliterature, Interpretation, Digital Texts, Electronic Poetry.

Re-experimentamos las obras¹. Disfrutamos de su totalidad y también del curso de la lectura; la «impresión» que deja en nosotros, lectores, no es más que un «eco»; la experiencia interpretativa nos informa de que es necesario regresar «una y otra vez a los resultados de esta lectura»², sobre todo cuando aparecen detalles que no habíamos captado en una primera aproximación. La obra literaria está formada por aspectos múltiples que fluyen al mismo tiempo y que no «pueden ser comprendidos de una sola vez en un solo acto»³. La obra es polifónica, harmónica y defectuosa, «es solamente una formación ópticamente heterónoma que, en términos de autonomía crítica, no es nada. Si la queremos aprehender teóricamente, muestra una complejidad y una multilateralidad que apenas puede

asimilarse; y, sin embargo, se nos presenta en la experiencia estética como una unidad que permite traspasar el brillo de esta estructura. Tiene una existencia ópticamente heterónoma que parece ser totalmente pasiva y que sufre sin defensas todas nuestras operaciones; y, sin embargo, por sus concretizaciones, evoca profundos cambios en nuestra vida; la amplía, la levanta por encima de lo trivial de la existencia cotidiana, y le imparte una bella radiación. Es una «nada» y, sin embargo, un maravilloso mundo en sí, aunque llega a ser y existe solamente por nuestra gracia»⁴.

Toda la reflexión teórica de Ingarden pretende indagar en la esencia de la obra de arte literaria y esta búsqueda lleva asociado un intento de dar respuesta al cuestionamiento sobre

Recibido 16-V-2011. Aceptado: 17-VI-2011.

* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «El problema de la interpretación literaria en el pensamiento europeo del siglo XX. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva» (HUM2007-60313/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y los Fondos Estructurales de la Unión Europea (FEDER) para el período 2007-2011.

** Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

¹ INGARDEN, R., *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, 1968, traducción de Gerald Nyenhuis H., *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 178.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 180.

⁴ INGARDEN, R., *Das Literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, 1960, traducción de Gerald Nyenhuis H., *La obra de arte literaria*, México, Taurus, 1998, p. 436.

su estructura pero, sobre todo, a los procedimientos por los que se puede acceder al conocimiento y a la comprensión de la misma. La teoría que Ingarden establece sobre la potencialidad interpretativa de la obra para el lector es uno de sus principales descubrimientos. Si la obra de arte es un objeto estético que depende de la intencionalidad del autor, es también un objeto intersubjetivo, debido al estrato del significado. El lector intenta rellenar esos «lugares de indeterminación» que la obra le proporciona a través de una acción concretizadora. La obra de arte es aún esqueleto o una estructura esquemática, que debe completarse, si bien las concretizaciones variarán de un lector a otro.

Cada una de estas afirmaciones de Ingarden podría estar referida a la obra literaria reelaborada en el contexto de los nuevos medios tecnológicos, lo que se ha denominado, en los últimos treinta años, como ciberliteratura.

La aparición del término *cibercultura* ha motivado la consolidación de un nuevo campo de estudio multidisciplinar cuyo interés es el de aprehender y analizar la reconfiguración de una realidad social y cultural afectada por el auge de las llamadas *nuevas tecnologías* de la información y la comunicación⁵. El uso de estas nuevas tecnologías apunta a un conjunto distinto de problemas culturales, así como a una concepción estética del arte diferente, no ligada exclusivamente a los soportes clásicos.

Jacques Derrida exponía en su artículo «El libro por venir» (1997, p. 16) que la cuestión del libro, y de la literatura, no puede confundirse con la de los soportes. Se puede hablar de libros, sin embargo, «portados por los soportes más distintos —no sólo los soportes clásicos sino la casi inmaterialidad o la virtualidad de las operaciones electrónicas, telemáticas, de los «soportes dinámicos», con o sin pantalla—.» Podríamos decir, con Derrida, que no solo hemos cambiado de soportes literarios, sino que la estética de los medios electrónicos ha influido notablemente en la metamorfosis de las formas artísticas tradicionales. Esta forma de arte emergente debe entenderse, como sostiene Eduardo Kac⁶, en sus propios términos, atendiendo como referente a su contexto específico de irrupción (la sociedad informacional de finales del siglo XX) y las teorías que la

sostienen, como el postestructuralismo, la teoría del caos o los estudios culturales no estrictamente eurocéntricos.

Desde los años noventa, se ha producido un giro literario, una migración hacia el campo de lo virtual, que se ha vinculado a los nuevos medios⁷. La idea de ciberespacio, procedente de William Gibson, que surgía como un neologismo para designar un espacio sin geografía, se ha relacionado ya de manera definitiva con los lazos de comunicación e información que se establecen entre cualquier disciplina y las creaciones que surgen en/con las pantallas del ordenador o, de manera más precisa, en/con *Internet*⁸:

«El ciberespacio. Una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en cada nación, por niños a quienes se enseña altos conceptos matemáticos. Una representación gráfica de la información, abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja»⁹.

El concepto de *ciberespacio* nos ha obligado a alterar la concepción que en nuestro campo de estudio, el de las humanidades, poseíamos de muchos de los términos imprescindibles de nuestro quehacer diario¹⁰. Me refiero, por ejemplo, a los de *texto* o *textualidad*, a la *materialidad* o *desmaterialización* de la obra de arte literaria, a la *forma* y como el lenguaje se desvanece en textos móviles y procesuales, al planteamiento sobre la *lectura*, ensanchado ahora por las nociones de *interactividad*, *mutualidad* y *reciprocidad*, al ejercicio de *interpretación*, a la *percepción* del *otro* y del *yo mismo* y de su *subjetividad*, al concepto de *realismo*, que se acompaña de los de *simulación*, *simulacro* o *virtual*, al *espacio* y la ubicuidad, a los *imaginarios sociales* construidos a partir del texto literario, a la *temporalidad* y a la *historia*.

Laura Borràs Castanyer alude, en *Textualidades electrónicas*¹¹, a este cambio que afecta tanto al sistema literario como a la propia concepción de la literatura en nuestro tiempo para sistematizarlo en tres ejes básicos: la interacción, el texto y el ordenador como soporte para la

⁵ Vid. El libro de Domingo Sánchez-Mesa Martínez *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.

⁶ «Aspectos da estética das telecomunicações», en M. RECTOR Y E. NEIVA (eds.), *Comunicação na Era Pós-Moderna*, Petrópolis, Editora Vozes, 1997, pp. 175-199.

⁷ TABBI, J., *Cognitive Fictions*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, *Electronic Mediations*, 2002, número 8, p. 119.

⁸ Vid. El capítulo que Sabine Heuser dedica a la construcción del ciberespacio en William Gibson en su libro *Virtual Geographies* (2003).

⁹ Gibson, 1984, pp. 69-70. El ciberespacio de Gibson, comenta William Mitchell, en *City of Bits* (1995) presenta una serie de propiedades que no comparte con el espacio físico: se viaja a través de él mediante el *salto*, puede *expandirse* hasta el infinito.

¹⁰ En los años noventa, David S. Miail coordinaba un volumen en el que intentaba evidenciar los beneficios de la informática para nuestra disciplina. En este monográfico, Peter Denley sostenía firmemente que los ordenadores nos permiten restablecer un lenguaje común que trascienda las distintas disciplinas y que sirva de «*koiné*» para todas las facultades de Filología y Humanidades, así como concebir, al mismo tiempo, una proximidad entre las ciencias y las artes (1990, p. 25). Catorce años más tarde, James A. Inman, Cheryl Reed y Peter Sands editaban su volumen *Electronic Collaboration in the Humanities* en el que se muestran los enormes avances que se han producido en esta estrecha unión entre ciencia, tecnología y humanidades, incluyendo aspectos como los de la colaboración electrónica de cara al futuro, el trabajo directo entre las universidades y los centros de estudio de los medios electrónicos, la correspondencia de los estudiantes y los *media* en el marco humanístico o las teorías de co-creación electrónica.

¹¹ Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2005, pp. 23-24.

literatura. Son tres ejes que concentran la atención «en las relaciones entre los distintos actores de la escena literaria; [...] escritores, lectores, críticos y académicos, cuyos roles dentro del ritual de la comunicación literaria se han visto substancialmente modificados, por un lado. Por otro, en la naturaleza compleja del texto digital —fusión de distintos sistemas de signos o lenguajes (humanos, de programación, etc.) en su pertinencia conceptual como texto literario y, finalmente, en el propio medio. Es decir, en el dispositivo tecnológico en que se fundamenta la cibercultura y los cambios que su uso conlleva».

El ciberespacio se construye intelectualmente como una zona semiótica y hermenéutica, a la par que cibernética. Desde su nacimiento en *Neuromante* (1984), el término se ha consolidado con gran fuerza y proyección futura, de manera que no es posible concebir, aunque a veces quisiésemos huir de esta irremediable avalancha tecnológica, nuestro papel de teóricos, críticos, lectores o docentes sin su acecho constante. Esta presencia nos recuerda que la obra de arte literaria, y la interpretación y análisis de la misma, han cambiado; y han cambiado porque, una vez que han aparecido textos literarios elaborados (aunque no concebidos) de manera exclusiva *para y en* ese ciberespacio, nos damos cuenta de que vuelven del revés la frontera genérica, inducen a pensar en una metodología diferente de análisis, sitúan al lenguaje verbal, a la palabra, al mismo nivel que el sonido y la imagen, reeditándola, simplificándola y transponiéndola.

La escritura ha entrado en crisis porque «tiene un umbral de accesibilidad relativamente alto, en beneficio de estas formas expresivas que combinan diferentes lenguajes, disminuyendo la importancia de lo escrito, ya que han encontrado expresiones, de más fácil comprensión que la Palabra, para decir las cosas que antes sólo se manifestaban con ésta»¹².

Es cierto que estos nuevos recursos existieron siempre, si bien la mudanza está en el efecto masivo de su alcance¹³. Por todo ello, la visión que poseíamos de la obra literaria empieza a alejarse de categorizaciones cerradas y sistemáticas.

El ciberespacio, en fin, sucede en esa línea imaginaria que enlaza el lenguaje con la materialidad, una línea que, en

los últimos tiempos, conjuga los límites entre dos significados de *espacialidad* dentro de la pantalla del ordenador: *el espacio físico del ciberespacio* (Lance Strate, 1999) y *el espacio perceptual o conceptual*:

«The problem of cyberspace, however, arises at the collapse of the distinction between medium and message, between materiality, metaphor, and conceptual structure, forcing us to reconsider our assumptions about the space in which metaphor, symbol and concept «take place». How we understand the space of language, then, will have a significant impact in how we attempt to locate cyberspace as lived space»¹⁴.

Decía en otro artículo titulado «Espacio..., Ciberespacio... y... literatura...»¹⁵ que, desde mi punto de vista, muchos de los planteamientos de la hermenéutica reconstructiva, que hace depender la existencia de los textos en el papel de recuperación y rememoración integradora por parte del lector, en la línea que va de Georg W. F. Hegel a Wilhelm Dilthey, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Roman Ingarden, José Ortega y Gasset, Hans Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Wolfgang Iser, Emilio Lledó o Umberto Eco, se reactualizan en el marco de la ciberliteratura¹⁶.

Martin Heidegger es uno de los primeros en estudiar el problema de la técnica y cómo influye en el *Ser* del hombre y su *estar-en-el-mundo* en libros como *La pregunta por la técnica, ¿Para qué poetas?* o *Caminos de bosque*. El concepto de *estar en el mundo* fenomenológico queda matizado en las *E-Zonas* por su permeabilidad tecnológica, por los hábitats que se están produciendo, así como por las formas de comprender la cultura tecnolozada¹⁷. De estos espacios inconclusos, en los que vivimos la sutura entre lo hecho y lo por hacer¹⁸ se deriva un concepto diferente de *otredad*, de cómo nos imbricamos con los demás¹⁹.

En su «Meditación de la técnica», Ortega y Gasset advierte de que una de las especificidades del hombre en su entorno consiste en no adaptarse a ese mundo natural, sino en enfrentarse negativamente con él, lo que le permite seguir vivo y mantener su interés en su autoproyección hacia adelante. Par ortega, la técnica es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio. Mediante su uso, el sujeto consigue que el medio se adapte a sus necesidades, la tiene como instrumento de interacción, y lo singulariza como ser

¹² CHORDÁ, F., *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 183.

¹³ George P. Landow («Creative nonfiction in Electronic Media: New Wine in New bottles?», en D. ROMERO LÓPEZ (ed.), *Cyberliteratures: A Global Perspective*, Neohelicon, 2009, 36/2, pp. 439-450) se pregunta si se trata de «nuevos vinos en nuevas botellas» en un estudio que aborda ejemplos de narrativa no ficcional en los medios electrónicos.

¹⁴ NUNES, M., *Cyberspaces of everyday life*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2006, p. 6.

¹⁵ En S. MONTESA (ed.), *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2011, pp. 131-146.

¹⁶ En el propio concepto de *ciberespacio* se ha visto como están latentes las palabras de predecesores del calibre de Pascal, Leibniz, Von Neumann o Babbage.

¹⁷ ARPAL POBLADOR, J. y MENDIOLA GONZALO, I., «Habitando culturas tecnolozadas», en J. ARPAL, e I. MENDIOLA, (eds.), *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Servicio Editorial del País Vasco, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 9- 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹ Podemos encontrar la mención a la conexión entre Heidegger y la tecnología a través del estudio de T. Winograd y F. Flores (1986), especialistas en el campo de la Inteligencia Artificial que nos descubren que, en la forma de conectarse el ordenador y el usuario, podemos percibir un desarrollo de la noción de *utilizabilidad* (*zuhandenheit*) de Martin Heidegger.

humano frente a otras especies²⁰. En su reflexión, se delimita un *primer entorno*, que es el físico transformado por el individuo y un *segundo entorno*, cultural y social. A partir del estudio de Ortega, Javier Echevarría acuña el estadio del *tercer entorno* para definir «esta forma de sobrenaturalidad [...] que depende en gran medida de una serie de innovaciones tecnológicas. Conforme surjan nuevos avances tecnocientíficos, las propiedades del tercer entorno se irán modificando, por ser un espacio básicamente artificial»²¹. Es un entorno particularizado en lo que se refiere al lenguaje y la escritura, frente al natural y al de la ciudad, y se identifica por el *metalenguaje* de las máquinas, que es además interlingüístico, en un espacio de estructura «topológica reticular», representacional y virtual, en vez de *in praesentia*, que ha digitalizado cualquier sistema de signos: la voz, la música, el habla, la escritura, el dibujo o el gesto²².

Aleckmar Luiz dos Santos, poeta y crítico de la cibercultura, ha estudiado en distintas ocasiones la correlación entre imagen y palabra en la poesía electrónica con ciertos planteamientos de Maurice Merleau-Ponty, como el de *reversibilidad*, que aplica a la combinación autor-lector y su intercambio de papeles:

«Como afirma Merleau-Ponty, se queremos proponer una figura metafórica para a relação entre uma e outra, pensemos em ambas como direito e avesso reversíveis, como dois segmentos de um mesmo percurso circular, opostos mas também reversíveis; ou como os dois lados da fita de Moebius que, de fato, fazem apenas um. A partir daí, pode-se falar com certeza de uma reversibilidade entre leitor e autor».²³

Podríamos remitir también la idea de espacialidad de la obra literaria en la era digital a los planteamientos ya abiertos por Roman Ingarden en *La obra de arte literaria* cuando el autor polaco reconocía que la interpretación de los textos no es temporal, desde el momento en que, una vez ofrecida al lector, existe de forma simultánea en todas partes sin que ninguna de ellas sea más «temprana» o «posterior», por lo que la obra «no es una formación que se desarrolla y se extiende temporalmente sobre el eje de su «principio» y su «fin»²⁴. En el campo de los nuevos medios, y de la poesía electrónica, en particular, la temporalidad se vuelve visual («visual time»), la página desaparece como tal, aunque no como metáfora, el espacio se hace equivalente

del tiempo y la escritura se convierte en un instrumento con una dimensión virtual²⁵.

En 2001, publiqué un artículo titulado «Verdad y perspectiva: una lectura orteguiana de la ciberliteratura». Decía allí que la totalidad interpretativa de un texto es el resultado de las distintas aportaciones de los distintos receptores en los distintos momentos de su recorrido hermenéutico, del esclarecimiento de lo que está presente en ese texto, pero también de lo ausente y de las posibles lecturas potenciales que completarían la imagen de esa obra de arte y descubría en aquel entonces que las teorías fenomenológica y hermenéutica, entre las que podemos incluir la teoría del perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset, se constituyen, en mi opinión, como marco teórico y filosófico muy provechoso para poner en claro la complejidad y el desafío que las nuevas tecnologías plantean a la literatura. Del mismo modo, apuntaba como Ortega se ocupa de lo virtual en relación con las artes plásticas en oposición a lo que el autor español denomina «espacio real», marcando en «Nuevo libro de Azorín» las tres dimensiones a las que están sometidos todos los cuerpos: las dos dimensiones de la existencia y una tercera, la de la profundidad, que, sin ser palpable, es absorbida por las otras dos²⁶.

Y Carlos Moreno Hernández, uno de los precursores del estudio de los vínculos entre literatura y nuevas tecnologías en España, dedicaba un capítulo en su libro *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica* (1998) a la revisión del concepto de interpretación, recuperando las ideas de Paul Ricoeur para referirlas al hipertexto. Para Ricoeur apropiarse de un texto no significa conectar con la intención del autor ni con la situación histórica común al autor y a los lectores de su tiempo o sus expectativas. Lo que tiene que ser apropiado es «el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto, revelación de una forma posible de mirar las cosas que surge del genuino poder referencial del texto, proyecto de un mundo, proposición de un modo de ser en el mundo»²⁷.

Por último, George P. Landow, al que reconocemos el mérito de sentar las bases del primer encuentro entre Teoría de la Literatura e hipertexto, concede a Richard Rorty el título de «filósofo del hipertexto»²⁸, estableciendo un

²⁰ «Meditación de la técnica», 1939, *OO.CC.*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 336.

²¹ *Los señores del aire. Telépolis y El tercer entorno*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 48 y ss.

²² *Ibid.*, p. 293.

²³ «Criação poética(?) e eletrônica(?)», en A. de AGUIAR NEITZEL y A. LUIZ DOS SANTOS (organizadores), *Caminhos Cruzados. Informática e literatura*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2005, p. 23.

²⁴ *Das Literarische Kunstwerk...*, p. 360.

²⁵ MELO E CASTRO, E. M., «Videopoetry», en E. KAC, *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 175 y 178.

²⁶ VILARIÑO PICOS, M. T., «Verdad y perspectiva: una lectura orteguiana de la ciberliteratura», en *Réel, Virtuel et Vérité. Culture Hispanique. Hispanística XX. Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle*, Université de Bourgogne, 2001, n° 19, p. 364. Estas afirmaciones de Ortega son recicladas por Jean Baudrillard en sus reflexiones sobre la hiperrealidad.

²⁷ MORENO HERNÁNDEZ, C., *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, p. 108.

²⁸ *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992, traducción de Patrick Ducher, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y el hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 254.

puente entre esta y la descripción de Rorty de la «filosofía edificante cuyo objeto consiste en mantener la conversación en movimiento en lugar de buscar una verdad objetiva»²⁹. Junto a Landow, Jay David Bolter, otro de los autores cofundadores de toda la teoría hipertextual, incluía entre sus lecturas de cabecera a Wolfgang Iser y Stanley Fish.

HERMENÉUTICA CONSTRUCTIVA Y POESÍA ELECTRÓNICA

Cada sistema cultural ha redefinido el concepto de *poesía* según sus propias convenciones, aceptadas o no por la mayoría, afrontando el estudio de nuevos géneros que irrumpen en el panorama literario o reactualizando modelos ya establecidos que adquieren otras significaciones a la luz de esas nuevas creaciones³⁰.

El corpus poético no se mantiene tampoco históricamente constante. La falta del soporte verbal en muchos de los textos poéticos concebidos por los nuevos medios conduciría, desde una visión más clásica, a que fuesen marginados e incluso relegados de ese corpus. Tampoco tenemos la garantía de que los textos digitales que, a día de hoy, establecemos como poéticos permanezcan con esta consideración en un futuro próximo.

Si tomásemos como foco de análisis una teoría sociocéntrica, veríamos que la particularidad de los textos poéticos convencionales se delimita por su correlación entre los aspectos formales de los mismos y su funcionalidad sociocultural. Aun admitiendo estas premisas, R. Raud se pregunta, con relación a este planteamiento anterior, cuál sería la instancia o institución que delimitase finalmente la poeticidad, o ausencia de la misma, de los textos, sin que mediasen al mismo tiempo parámetros de mercado y de canonización.

Uno de los debates que deberíamos establecer, además, es qué asociaciones, instituciones, académicos determinan la inclusión de un listado de autores dentro del canon de la literatura digital, con qué sentido se ha hecho, en función de qué criterios, si hay un canon de literatura digital paralelo al canon de textos universales, qué trayectoria han tenido estos escritores con anterioridad a que se hubiesen dedicado a la literatura electrónica, a qué edad comienzan a escribir, etc.

Dentro del campo de la poesía se ha engrandecido, en los últimos años, por ejemplo, el conjunto de autores/as

aceptado, y encomiado, dentro del corpus emergente de poesía cibertextual. Podemos mencionar, entre otros, los nombres de Jean-Pierre Balpe, John Cailey, Loss Pequeño Glazier, Claire Dinsmore, Deena Larsen, Eduardo Kac, Philippe Bootz, Aya Karpinska, Kominos Zervos, Jim Rosenberg, Miekal And, Wilton Azevedo, Alan Sondheim, Reiner Strasser, P. H. Burgaud, Mez (Mary-Anne Breeze), Robert Kendall, Jim Rosenberg, David Knoebel, el grupo JODI, Rui Torres, Alckmar Luiz dos Santos... Se trata de un canon en el que, sin duda, sigue predominando la creación anglosajona, pero ya no las mismas cuestiones de identidad genérica o racial³¹.

La aceptación de estos textos como literarios, y poéticos, supone una reformulación de las características de ese canon:

«Crisis, escepticismo, diseminación, disolución, ocultamiento, disfraz, fragmentación, mezcla de códigos, eclecticismo, pastiche, ironía, parodia [...] desmoronamiento de la tradición y de la autoridad cultural heredado de la modernidad que desencadena [...] pluralismo, divergencia, desplazamiento de los centros de influencia y de poder, orfandad, melancolía.»³²

No hay duda de que se ha producido una transformación importante en la forma poética, desde un punto de vista estético y conceptual, en la última década. Muchos de los teóricos que nos ocupamos de las relaciones entre literatura y nuevas tecnologías hemos establecido también un enlace entre poesía digital y posmodernidad y el hecho de clasificar esta poesía como posmoderna supone juzgarla como creación con punto de arranque en un espacio descentralizado, que se construye con elementos muy heterogéneos que es probable que hayan surgido de forma total y se hayan ido desgajando en pequeñas piezas (del todo a las partes) o que aparezcan ya directamente como fragmentos, lo que Raud denomina «la imposibilidad de la forma», conduciendo a una desaparición de la unidad de la obra de arte literaria.

Esta mecánica creativa conlleva otra manera de acercarse a los textos, otro ejercicio de leerlos críticamente, desprendiéndonos de pre-juicios «culturales, morales y estéticos, adentrarse en un vasto paisaje polifónico en el que es preciso diferenciar las voces de los ecos, viajar por caminos inexplorados y recorrer de nuevo [...] los otros excesivamente transitados, reescribir, en definitiva, lo ya escrito y sancionado. Tal lectura supone, entre otras cosas,

²⁹ *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, traducción *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 377. Para Landow, la forma del *hipertexto* une a informáticos con teóricos de la literatura, partiendo de los postulados de la teoría literaria postestructuralista de mediados del siglo XX.

³⁰ La redefinición del concepto de lo que es poético o no ha sido especialmente importante en el marco del posmodernismo en el que «the entire cultural field is once again reorganizing itself and various ends —of history, of ideology, of literature— proclaimed and discussed» (RAUD, R., «The Impossibility of Form», en *Interlitteraria. World Poetry in Postmodern Age*, Tartu University Press, 1999, n.º 4, p. 82).

³¹ En este artículo no llevaré a cabo análisis de obras concretas. Pretendo establecer un recorrido fundamentalmente teórico. Ese análisis de obras puede consultarse en artículos de mi autoría publicados en 2008 o 2009.

³² SALDAÑA, A., «Poesía española y postmodernidad: ideología y estética», *Interlitteraria. World Poetry in Postmodern Age*, Tartu University Press, 1999, n.º 4, pp. 142-143.

constatar la pérdida de importancia de conceptos como la *autoridad del sentido* o el *significado transcendental*, que han dominado y condicionado durante mucho tiempo nuestras sesgadas relaciones con los textos artísticos»³³.

El libro escrito por el poeta Dionisio Cañas y Carlos González Tardón, psicólogo y especialista este último en el campo de los videojuegos, sistematiza y da respuesta de una manera muy perspicaz a qué entienden los dos autores, tres con Pablo Gervás, por poesía en la era digital, cuáles son sus características específicas, cómo debemos entenderla e interpretarla. El primer matiz que establecen es que se trata de una «poesía en expansión», en la línea de la poesía experimental, remontándose incluso al romanticismo (tecnoromanticismo), «una poesía que se ha ido ensanchando en las últimas décadas gracias al computador y a las nuevas tecnologías»³⁴.

Desde mi punto de vista, la condición de la forma, es, junto con la de la materia, la que ha variado sustancialmente con los textos digitales. Nos encontramos con una poética de obras en movimiento, condensadas por su intensidad y ritmo, en las que se superponen los elementos lingüísticos y se suman a los sonoros y visuales, obras poéticas rotas y en ruinas, dominadas por vacíos y blancos, donde hay continuas alternancias y combinaciones visuales, en las que narratividad y performatividad están muy presentes, con frecuentes recurrencias, efímeras, mutables, cercanas al «artefacto», en las que desaparecen los recursos retóricos clásicos porque pierden valor, en las que el contenido se diluye y se maneja una multiplicidad de significados no fijos.

El texto en la poesía digital (verbal y no verbal) nunca permanece estático, sino que sus letras, sus sílabas y palabras se mueven en todas direcciones y, a veces, de manera inesperada. La escala de signos que participa en el poema es muy variable y, entre ellos, se encuentra la imagen, el sonido, las texturas, los colores, los ritmos... Son, casi todas ellas, obras herméticas, elitistas y lúdicas, sin que estos tres términos conlleven una consideración negativa. En palabras de Iñiqui Arzo y Andoni Alonso, el saber hermético es el corazón de la cibercultura y el ciber mundo engendrado por las nuevas tecnologías³⁵. La poesía digital es poslítica; en ella desaparece el sujeto sustituido por una cultura de cortar y pegar.

Cabría preguntarse, a pesar de toda esta versatilidad formal, ¿cuál es la funcionalidad de todos estos recursos? ¿Permanece el enunciador poético inalterable y catalogable

en distintos modelos? ¿Existe una intencionalidad del autor? (recordemos la raíz fenomenológica y hermenéutica de este término) y, si perseveran el enunciador, y su intencionalidad, ¿en qué condiciones lo hacen? ¿Dónde podemos encontrar los elementos poéticos al margen de las intenciones? ¿En los efectos de las mismas? ¿Sería absolutamente necesario que estos poemas tuviesen objetivos específicos? ¿Podríamos establecer temáticas que se reiteran o irrumpe, por el contrario, una libertad creativa incontrolable, sin contención, que no sabe, cuando nace, a qué punto llegará? ¿Cómo son el contenido, la forma y la materia de estos textos?

Atendamos por un momento a este último detalle. El concepto de *materia*, simple, palpable, resistente, no ha permanecido en su mismo estado ante los desafíos de las nuevas tecnologías:

«Llevaría a un progresivo rebajamiento de la materialidad del mundo, a una desmaterialización de nuestra realidad en su conjunto. En otras palabras, se produciría una contracción del universo de los objetos materiales, objetos que serían substituidos por procesos y servicios cada vez más inmateriales.»³⁶

Tomás Maldonado, sin referirse a la literatura electrónica, explica como con la desmaterialización, que es un concepto crucial en los manifiestos de las neovanguardias artísticas, antecedentes de la literatura digital, volvemos a cuestionarnos ciertas temáticas que se habían sucedido en el pensamiento filosófico durante siglos, como el problema de la existencia real del mundo material, y la relación entre mente y materia. Frente a este tipo de materialidad hay una predilección en la cultura actual por las realidades alternativas, substitutas de la misma, llenas de imágenes *trompe-l'oeil* entresacadas de la realidad virtual³⁷.

La conclusión a la que llega Maldonado es que para establecer si un texto es poético o no debería aunar los siguientes factores:

- 1) la poesía no podría existir sin un número de características lingüísticas y formales específicas y constantes que la determinen como género;
- 2) tampoco se mantendría sin el polo del perceptor, llamémosle lector, crítico, espectador o consumidor;
- 3) a los dos factores anteriores suma el sociocultural que permite que el discurso poético circule y asuma un determinado papel en cada comunidad cultural específica.

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ ¿Puede un computador escribir un poema de amor? *Tecnorromanticismo y poesía electrónica*, Madrid, Devenir, 2010, p. 13.

³⁵ Para los dos autores de *La nueva ciudad de Dios*, José Ortega y Gasset y Heidegger son los dos primeros filósofos de las tecnologías (2002: 117)

³⁶ MALDONADO, T., *Reale e virtuale*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli, 1992, traducción de Alberto Luis Bixio, *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 13.

³⁷ Recordemos la exposición dirigida por François Lyotard y Th. Chaput para el Centro Pompidou de París, titulada *Les immateriaux* (28 de marzo-15 de julio de 1985) sobre la relación entre desmaterialización y posmodernidad, la obra de arte como objeto que ofrece una 'desrealización de la realidad' y se constituiría en generadora de sentidos nuevos.

La primera recomendación de Maldonado se refiere, sin duda, a la forma y a la estructura, por lo que lleva aparejado el propio acto de escritura y producción, la segunda remite a la interpretación y la tercera a la pragmática de los textos.

En el apartado de la forma, ligado a la materia, surgen dos cuestiones preocupantes. La primera de ellas tiene que ver con la rapidez con la que envejecen los códigos específicos del lenguaje de los sistemas digitales (*vid.* Manfred Osten); la segunda deriva de la dificultad de conservación y traducción de los textos digitales (*Vid.* S. Bouchardon, 2009). Para Bouchardon la pervivencia o no de la literatura electrónica dependerá de que podamos asimilar que seremos incapaces de preservar todos los documentos y que habrá que reinventarlos de manera recurrente con los nuevos formatos que empezarán a sustituir a los que pierdan su capacidad de «máquina creativa»³⁸.

Hay un conjunto cada vez mayor de obras literarias que delega en la máquina del ordenador la tarea de composición. Es lo que Cañas y Tardón se ocupan de desarrollar en un apartado de su libro *¿Puede un computador escribir un poema de amor?: tecnoromanticismo y poesía electrónica* que denominan «la escritura automática artificial»³⁹ en la que la «gran protagonista» es la computadora:

«Entendemos por escritura automática artificial un proceso por el cual un ordenador genera un texto no dirigido por objetivos específicos, más allá de intentar posteriormente atribuirle una interpretación interesante o un cierto valor estético. [...] El desafío principal en el caso de la escritura automática artificial radica en conseguir que los textos producidos cumplan unos requisitos mínimos de corrección lingüística, que tengan una probabilidad razonablemente alta de ser interpretados con un conjunto de locuciones a las que pueda atribuirse algún tipo de significado razonable, pero sin estar claramente dirigidos a un propósito concreto. Si además se persigue que los textos generados tengan forma de poema, deberán cumplir los requisitos mínimos correspondientes en términos de métrica. No obstante, si el poema que se quiere producir es en verso libre aleatorio, el requisito métrico no es imprescindible.»⁴⁰

Nos encontramos delante de un poeta-programador que, en casi el noventa por cien de los casos, prescinde del contenido y significado del texto que elabora. Porque lo que le preocupa es tomar decisiones de diseño, establecer y encajar fragmentos de texto, palabras, versos o frases, en las que establece uno o varios borradores (podrían ser

los *esquemata* de Ingarden) que se «actualizan» con los añadidos, las combinaciones, las rupturas y alteraciones de las palabras⁴¹. Podemos destacar, por ejemplo, los *Infopoemas* de de Melo e Castro, poemas procesuales en los que la forma verbal se desvanece o *El libro de los muertos. Le livre des morts* de Xabier Malbreil y Gérard Dalmon (<www.livresdesmorts.com/>) que nos dirige a tres espacios que deben reconstruirse en la unidad (espacio de la creación, espacio de la mediación y espacio de la interpretación; The Reading Path, The Writing Path y The Reading Room). Los versos que incluyo a continuación son los que dan comienzo al poemario:

*je suis un pérégrin qui cherche sa voie et
qui vous dis
s'il vous plaît aidez-moi
qui que vous soyez
écoutez-moi, entendez-moi
sur le chemin de la parole je suis perdu
je ne sais plus dans quelle langue je parlais (en red)*

El texto de Malbreil y Dalmon es una obra plural que integra poemas, videoocreaciones, música, baile y teatro mediante una escritura minimalista y breve, con continuas contaminaciones semióticas⁴².

Para que un poema pueda considerarse poema digital, además, como sostiene Funkhouser, debe establecerse un *software* para su composición, generación o presentación. Jean Pierre Balpe comentaba que la multidimensionalidad y mutabilidad hermenéutica de los poemas electrónicos remite a nuevos desafíos y aprendizajes para los autores y los lectores. La literatura electrónica relega al contenido en beneficio de la autorreferencialidad de la forma, como ya hemos señalado, intentando establecer un «hilo conductor que hilvane mínimamente las palabras»⁴³. Sin embargo, esta necesidad de sentido no tiene por qué acompañar el inicio del acto creativo y, si retomamos ahora las ideas de Ingarden, es casi inevitable que estos poemas artificiales estén privados de significado global:

«El hecho de que una obra específica «A» fue totalmente cambiada, si no destruida, por la radical inversión del orden de las palabras se ve sobre todo en la apariencia de las formaciones fónicas enteramente nuevas (como, por ejemplo, sus propiedades rítmicas, etc.) y la consecuente destrucción, o por lo menos alteración de todas las funciones realizadas por el estrato fónico de la obra, las cuales tienen una importancia decisiva [...] en la constitución de los sentidos.»⁴⁴

³⁸ *Vid.* la descripción del proyecto Po.Ex, dirigido por Rui Torres, en la Universidad Fernando Pessoa de Porto y su esfuerzo en la preservación de los textos digitales.

³⁹ *Op. cit.*, pp. 145-164.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁴¹ La fragmentación ocurre en el interior de la obra artística, desintegrando el sentido moderno (Schiller, Schlegel, Novalis) de la belleza clásica (*vid.* MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 66-71).

⁴² Léase el comentario que le dedica Alckmar Luiz dos Santos en el libro *Regard Croisés*, editado por Ph. Bootz (pp. 87-88).

⁴³ CAÑAS, D. y GONZÁLEZ TARDÓN, C., *Op. cit.*, p. 150.

⁴⁴ *Das Literarische Kunstwerk...*, p. 361.

Habíamos adelantado ya el carácter efímero de los significados que transmiten las obras de arte digitales y de su multiplicidad. La diferencia entre estas características mencionadas, que afectan a todo tipo de lectura de textos de cualquier clase, tiene que ver con el hecho de que el lector de textos digitales debe decidir también cómo quiere leer los poemas, en cuanto a su disposición, que puede manipular, y su reordenación visual y auditiva. Esta decisión que el lector debe tomar para establecer sus propios recorridos que, alteran, en muchas ocasiones, la estructura original del texto, es la que Espen Aarseth denominaba con los términos «calculation» y *literatura ergódica*. Lo ergódico implica un tipo de discurso performativo que se opone a la estabilidad de los discursos clásicos en el sentido de que en él las secuencias de signos no aparecen en un orden determinado sino que resultan de la «actualización» del texto por parte del lector.

La literatura digital requiere un nuevo «lector con una predisposición y una sensibilidad digital añadida a sus hábitos tradicionales de simple lector de libros»⁴⁵, un lector que se enfrente a, en palabras del poeta Loss Pequeño Glazier, «significados maleables».

Si escogiésemos, por ejemplo, en este momento, el poema de Deena Larsen, *Carving in Possibilities*, tendríamos muy presentes las indicaciones de la autora que nos sugieren que esculpamos el texto de nuevo y no que lo leamos⁴⁶: «An unusual interface allows the user to carve through thoughts, mapping the movements of the reader's arm, via the mouse, onto a course of short phrases. Even the smoothest motion of the mouse results in staccato sounds and instantly-appearing text. This short piece invites many slow tracings by which different texts can be encountered as the image becomes sculpturally more distinct» (en la red).

Comentaba Laura Borràs⁴⁷ que la formulación de Wolfgang Iser sobre la habilidad que tienen los textos de activar todos nuestros saberes se ve potenciada en la práctica de la ciberlectura por la *interactividad*. De ahí la importancia de que se aplique de manera efectiva y no sólo nominal. Quiero decir que «la nueva interacción» ya no implica necesariamente la presencia instantánea de dos personas o más, la inclusión de una totalidad frente a otra totalidad para que se produzca un proceso de simbiosis y de modificación mutua de conductas, sino que se origina mediante la ausencia, la carencia de información de un

contexto social común, y la imposibilidad de evidenciar o transmitir pautas no verbales⁴⁸. Esta interactividad se define como aquella «interactividad usuario/observador [que] influencia corporalmente el cuerpo mismo del texto digital que es una base de datos de información y su manifestación de desarrollo de símbolos en tiempo real»⁴⁹. Se trata de una interacción entre nuestros movimientos del cuerpo y los objetos, espacios, personajes que aparecen en la pantalla⁵⁰.

La actitud del lector de cibertextos abandona los esquemas tradicionales de lectura, enfatizando su papel de lector-espectador-oyente que no sólo se centra en la decodificación del significado del mismo, sino también en la retórica de los signos y su artificio, así como la organización de su/s estructura/s. Porque, insisto, la poesía digital se basa, desde mi punto de vista, en la preocupación por el texto en sí mismo de manera recurrente y metadiscursivo:

«Text [...] can be—in the frame of the new media paradigm— understood as an experimental artistic environment for establishing new (spatial and temporal) relations between text components, as well as for a bold experience of unusual meanings.»⁵¹

¿Imaginaba Michael Joyce cómo las palabras que dirige al lector en sus *Directions de afternoon: a story* se hacen eco de las de Roman Ingarden en su *Obra de arte literaria* con respecto a la mutabilidad del proceso lector, en el primero de los casos, y del «estrato de los aspectos esquematizados», en el segundo? Pongamos de forma paralela las dos afirmaciones, de la de Joyce a la de Ingarden.

Dice Michael Joyce:

«The story exists at several levels and changes according to decisions you make. A text you have seen previously may be followed by something new, according to a choice you make or already have made during any given reading» (*afternoon*. En red).

Y dice Roman Ingarden:

«Los aspectos que experimentamos en el curso de la experiencia de una y la misma cosa cambian en distintas maneras, y algo que un aspecto previo apareció en la forma de una cualidad incompleta puede estar presente más tarde como una cualidad completa, y viceversa.»⁵²

⁴⁵ Funkhauser en Cañas y Tardón, *Op. cit.*, p. 169.

⁴⁶ <http://collection.eliterature.org/1/workslarsen__carving_in_possibilities.html> (10/06/2011).

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 280.

⁴⁸ CABRERA, D. H., «Hermética y hermenútica. Las nuevas tecnologías como imaginario social», en *Légete*, Nº 6 (junio 2006), pp. 7-22 y en <<http://hyoga2k.files.wordpress.com/2007/10/16cabrera.pdf>>.

⁴⁹ MORSE, M., «The Poetics of Interactivity», en J. MALLOY (ed.), *Women, Art & Technology*, MIT Press, 2003, p. 18. «However, the interactive user/viewer *corporeally* influences the body of a digital text itself—that is, a database of information and its manifestation as display of symbols—in real time»

⁵⁰ *Vid.* la clasificación que Marie Laure Ryan establece de los distintos tipos de interactividad en la narrativa del ciberespacio: interna/externa, exploratoria/ontológica, figurativa y literal.

⁵¹ STREHOVEC, J., «Digital Poetry Beyond the Metaphysics of «Projective Saying», en Ph. BOOTZ y S. BALDWIN (eds.), *Regard Croisés. Perspectives on Digital Literature*, West Virginia University Press, 2010, pp. 69-70.

⁵² *Das Literarische Kunstwerk...*, p. 307.

La diferencia que Ingarden establece entre lectura pasiva y lectura activa se pierde en la literatura digital en beneficio, siempre, de este segundo polo. Se trata de una lectura, tal y como ya hemos señalado, co-creativa, en la línea que nos remonta de Ingarden a toda la Estética de la recepción y a la Hermenéutica. Jay David Bolter, al que mencionamos líneas atrás, defendió de manera muy radical, traspasando los límites, incluso, de todo lo que la Estética de la recepción había descrito hasta el momento, la figura del lector como participante activo del proceso creativo:

«But was only figuratively true in case of print, becomes literally true in the electronic medium. The new medium reifies the metaphor of reader response, for the reader participates in the making of the text as sequence of words. Even if the author has written all the words, the reader must call them up and determine the order of presentation by the choices made or the commands issued. There is no single univocal text apart from the reader; the author writes a set of potential texts, from which the reader chooses.»⁵³

La explosión de la cibercultura, y de la ciberliteratura, exige, como hemos visto, un replanteamiento de los papeles del autor y del lector que se transfiguran totalmente. La instancia del lector se modifica por los condicionamientos estructurales y constructivos inherentes a la literatura informática. La figura del receptor en un entorno informático ve implementadas sus funciones hasta asemejarse a la del emisor⁵⁴. Habrá tantas creaciones como lecturas; la combinación del material que el autor nos ofrece hará que las creaciones se multipliquen hasta el infinito, ya que el lector tiene la posibilidad de comenzar y terminar su obra donde desee.

La ciberliteratura rompe absolutamente el horizonte de expectativas del lector, sumiéndolo en nuevas necesidades y problemas. De este modo, las estrategias de lectura se ven alteradas, necesitando de una reformulación que dé cuenta de lo específico de la literatura electrónica al tiempo que mantenga la relación fronteriza entre las obras impresas y las obras electrónicas. La introducción de planteamientos multimediáticos revoluciona asimismo la esencia del texto literario como tal, que deja de ser una estructura secuencial cerrada para adentrarse en los caminos convergentes de la escritura con lo audiovisual.

Surge, para finalizar, una serie de preguntas que nos empuja a seguir revitalizando la metodología utilizada por la hermenéutica constructiva: ¿Cómo podremos ser capaces de asimilar plenamente una creación ciberliteraria? y, sobre todo, ¿De qué manera conseguiremos una interpretación coherente si las perspectivas son tan variadas como lectores se enfrenten a la misma?

La ciberliteratura es la gran abanderada de la libertad del lector, que arrebató al autor alguno de sus derechos tradicionales. Si bien, y terminamos con Umberto Eco, aunque la obra en movimiento se define por la posibilidad de intervenciones personales, no se trata de una invitación amorfa a la intrusión indiscriminada sino de la intervención orientada que nos inserta en un mundo que, en última instancia, es el deseado por el autor.

BIBLIOGRAFÍA

- AARSETH, E., *Cybertexts. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore y Londres, John Hopkins University Press, 1997.
- ARPAL POBLADOR, J. y MENDIOLA GONZALO, I., «Habitando culturas tecnologizadas», en J. ARPAL, e I. MENDIOLA, (eds.), *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Servicio Editorial del País Vasco, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 9- 22.
- _____, *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Servicio Editorial del País Vasco, Universidad del País Vasco, 2007.
- ARZOZ CARASUSAN, I. y ALONSO PUELLES, A., «Destino Cyborg. Breve antología sobre el Cyborg vasco», en J. ARPAL, e I. MENDIOLA (eds.), *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Servicio Editorial del País Vasco, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 107-130.
- BALPE, J. P. et al. (eds.), *Techniques avancées pour l'hypertext*, París, Hermès, 1996.
- BOLTER, J. D., *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Hillsdale (Nueva Jersey), Lawrence Erlbaum, 2001.
- BORRÀS CASTANYER, L., «De la Estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual», en M. Á. MURO (ed.), *Arte y nuevas tecnologías. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de la Rioja, 2004, pp. 272-287.
- _____, *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2005.
- CABRERA, D. H., «Hermética y hermenéutica. Las nuevas tecnologías como imaginario social», en *Légete*, N° 6 (junio 2006), pp. 7-22 y en <<http://hyoga2k.files.wordpress.com/2007/10/16cabrera.pdf>>.
- CAÑAS, D. y GONZÁLEZ TARDÓN, C., *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*, Madrid, Devenir, 2010.
- CHORDÁ, F., *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- DENLEY, P., «The Computer Revolution and 'Redefining the Humanities'», en D. S. MIAL, *Humanities and the*

⁵³ *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Hillsdale (Nueva Jersey), Lawrence Erlbaum, 2001, p. 158.

⁵⁴ LANDOW, G. P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992, traducción de Patrick Ducher, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y el hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Computer. New Directions*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 13-25.
- DERRIDA, J., *Papier Machine*, Éditions Galilée, 2001, traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte, *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid, Trotta, 2003.
- ECHEVARRÍA, J., *Los señores del aire. Telépolis y El tercer entorno*, Barcelona, Destino, 1999.
- ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1991.
- GIBSON, W., *Neuromante*, traducción de José Arconada, Barcelona, Minotauro, 2002.
- HEIDEGGER, M., *La pregunta por la técnica*, traducción de Eustaquio Barjau, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Sebal, 1994, pp. 9-37.
- _____, *Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1998.
- _____, *¿Para qué poetas?*, México, UNAM, 2004.
- HEUSER, S., *Virtual Geographies. Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, Amsterdam, Nueva York, Rodopi, 2003.
- INGARDEN, R., *Das Literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, 1960, traducción de Gerarld Nyenhuis H., *La obra de arte literaria*, México, Taurus, 1998.
- _____, *Vom Erkennen des Literischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, 1968, traducción de Gerald Nyenhuis H., *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- INMAN, J. A. et al. (ed.), *Electronic Collaboration in the Humanities. Issues and Options*, Mahwah-Nueva Jersey-Londres, Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
- KAC, E., «Aspectos da estética das telecomunicações», en M. RECTOR Y E. NEIVA (eds.), *Comunicação na Era Pós-Moderna*, Petrópolis, Editora Vozes, 1997, pp. 175-199.
- LANDOW, G. P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992, traducción de Patrick Ducher, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y el hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1995.
- _____, «Creative nonfiction in Electronic Media: New Wine in New bottles?», en D. ROMERO LÓPEZ (ed.), *Cyberliteratures: A Global Perspective*, *Neohelicon*, 2009, 36/2, pp. 439-450.
- LUIZ DOS SANTOS, A., «Criação poética(?) e eletrônica(?)», en A. de AGUIAR NEITZEL y A. LUIZ DOS SANTOS (organizadores), *Caminhos Cruzados. Informática e literatura*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2005, pp. 9-27.
- _____, «How to read words in digital Literature», en Ph. BOOTZ Y S. BALDWIN (eds.), *Regard Croisés. Perspectives on Digital Literature*, West Virginia University Press, 2010, pp. 84-90.
- MALDONADO, T., *Reale e virtuale*, Milán, Giacomino Feltrinelli, 1992, traducción de Alberto Luis Bixio, *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 2000.
- MELO E CASTRO, E. M., «Videopoetry», en E. KAC, *Media Poetry. An International Anthology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 175-189.
- MIALL, D. S. (ed.), *Humanities and the Computer. New Directions*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- MITCHELL, W. J., *City of Bits: Space, Place and the Infobahn*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- MORENO HERNÁNDEZ, C., *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- MORSE, M., «The Poetics of Interactivity», en J. MALLOY (ed.), *Women, Art & Technology*, MIT Press, 2003, pp. 16-33.
- NUNES, M., *Cyberspaces of everyday life*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, J., «Nuevo libro de Azorín», *El Imparcial*, 11 de junio de 1912, *OO.CC.*, Tomo I, Madrid, *Revista de Occidente*, 1963.
- _____, «Meditación de la técnica», 1939, *OO.CC.*, V, Madrid, *Revista de Occidente*, 1970.
- PEQUEÑO GLAZIER, L., *Digital Poetics, The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002.
- RAUD, R., «The Impossibility of Form», en *Interlitteraria. World Poetry in Postmodern Age*, Tartu University Press, 1999, nº .4, pp. 82-92.
- RORTY, R., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, traducción *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989.
- RYAN, M.-L., *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, traducción de María Fernández, *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SAEMMER, A., «Textual Material In The Digital Medium», en Ph. BOOTZ y S. BALDWIN (eds.), *Regard Croisés. Perspectives on Digital Literature*, West Virginia University Press, 2010, pp. 93-104.
- SALDAÑA, A., «Poesía española y postmodernidad: ideología y estética», *Interlitteraria. World Poetry in Postmodern Age*, Tartu University Press, 1999, nº 4, pp. 132-149.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D., *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.
- STRATE, L., «The Varieties of Cyberspace: Problems in Definition and Delimitation», en *Western Journal of Communication*, 63 (1999), nº 3 (verano), pp. 382-412.
- STREHOVEC, J., «Digital Poetry Beyond the Metaphysics of «Projective Saying»», en Ph. BOOTZ y S. BALDWIN (eds.), *Regard Croisés. Perspectives on Digital Literature*, West Virginia University Press, 2010, pp. 63-76.
- TABBI, J., *Cognitive Fictions*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, *Electronic Mediations*, 2002, número 8.
- VILARIÑO PICOS, M. T., «Verdad y perspectiva: una lectura orteguiana de la ciberliteratura», en *Réel, Virtuel et Vérité. Culture Hispanique. Hispanística XX. Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle*,

Université de Bourgogne, 2001, nº 19, pp. 361-371.

_____, «Fragmentación, espacio, ciberpoesía», en D. ROMERO LÓPEZ, *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, 2008.

_____, «La cultura digital en los estudios literarios. Ciber-textual-espacialidades poéticas», en A. SANZ CABRERIZO (comp.), *Teoría literaria con voz propia*, Madrid, Arco, 2009, pp. 235-261.

_____, «Espacio..., Ciberespacio..., y... Literatura...», en

S. Montesa (ed.) *Literatura e Internet. Nuevos textos, Nuevos lectores*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2011, pp. 131-146.

-WAHNÓN, S., *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

-WINOGRAD, T. y FLORES, F., *Understanding Computers and Cognition: A New Foundation for Design*, Ablex, Nordwood (N.J.).