



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas
que generan nuevos modus legendi*

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS**

PRESENTA:

MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ

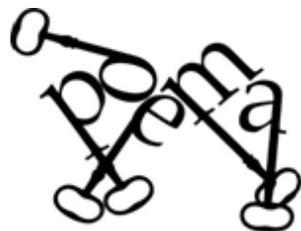
TUTORA:

DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI

COTUTORAS:

DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS



MÉXICO, D. F. , 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco profundamente el generoso apoyo que la Coordinación del Posgrado en Letras me otorgó para la realización de la presente investigación. En particular, agradezco el haber contado con la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la Biblioteca François Mitterrand, en París, y otra en los archivos del Museo TATE Modern, en Londres. Asimismo, agradezco a mi comité tutorial el haberme dado total libertad para explorar estos temas desde mis intuiciones e intereses.

Agradezco mucho los comentarios, ideas y sugerencias de mi tutora principal, la Dra. Irene María Artigas Albarelli. Sus conocimientos, disposición y apertura contribuyeron enormemente a la cristalización de este trabajo.

Agradezco la minuciosidad y el compromiso con los cuales la Dra. Susana González Aktories revisó las innumerables versiones de esta tesis. Su manera de trabajar me dejó grandes aprendizajes y sus aportaciones fueron invaluable tanto para esta tesis como para mi concepción de lo que debe ser un proyecto de investigación riguroso.

Agradezco a la Dra. Angélica Tornero Salinas por la atención que le prestó siempre a este trabajo. Sus comentarios para acotar conceptos y definir con claridad los componentes principales de la investigación fueron imprescindibles.

También quiero agradecer al Dr. Rodolfo Mata Sandoval y al Dr. Fernando Zamora Águila, por haber leído con atención e interés el presente trabajo. Gracias a sus atinadas sugerencias y observaciones el presente trabajo de investigación tomó un rumbo más certero y una concreción más sólida.

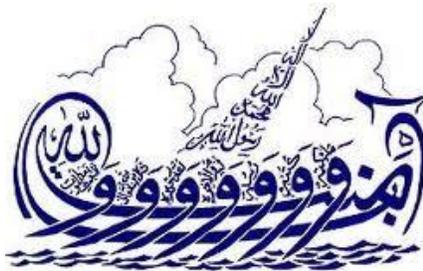
La vida es corta y el poema debe ser abarcado en una sola mirada.
Joan Brossa

En el fondo, un poema no es algo que se ve,
sino la luz que nos permite ver.
Robert Penn Warren

Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor grado,
toda la poesía. Cada lector busca algo en el poema.
Y no es insólito que lo encuentre: Ya lo llevaba dentro.
Octavio Paz

No tengo nada que decir,
y lo estoy diciendo,
y esto es poesía.
John Cage

El hombre sordo a la voz de la poesía es un bárbaro.
Johann Wolfgang Goethe



Poesía perceptual: Experiencias poéticas interactivas que generan nuevos *modus legendi*

Índice de imágenes

Introducción	1
I. Antecedentes de la poesía perceptual	7
1.1. Algunas consideraciones en torno al concepto de poesía perceptual	7
1.2. De la incorporación de la visualidad en la literatura a la anulación de la página convencional en las propuestas de poesía perceptual	31
II. La configuración de experiencias poéticas interactivas	47
2.1. Poesía perceptual y reauratización: poesía en la piel, holopoesía y biopoesía	57
2.2. Poesía perceptual y reproductibilidad: ciberpoesía y videopoesía	85
2.2.1 Ciberpoesía	85
2.2.1.1 Ciberpoesía aleatoria	90
2.2.1.2 Ciberpoesía semiótica	94
2.2.1.3 Ciberpoesía animada	100
2.2.1.4 Ciberpoesía hipertextual	105
2.2.1.5 Ciberpoesía virtual	113
2.2.2 Videopoesía	126
2.2.2.1 Videopoesía tipográfica	129
2.2.2.2 Videopoesía en collage	132
2.2.2.3 Videopoesía animada de poesía visual en papel	140
2.2.2.4 Videopoesía semántica	146
2.2.2.5 Videopoesía performance	149
2.2.2.6 Videopoesía integral	153
III. La percepción de experiencias poéticas interactivas	159
3.1 La nueva concepción del tiempo y del espacio en las formas de la poesía perceptual	160
3.2 La noción de movimiento como innovación de la poesía perceptual	173
3.3 El papel del perceptor-reconfigurador en la interacción con el poema perceptual	176
3.4 La configuración de nuevas experiencias de lectura	190
Conclusiones	203
Bibliografía	208

Índice de imágenes

Capítulo I

Antecedentes de la poesía perceptual

1. “Mariposa”, Diana Briones, 2008.	8
2. “Azar”, Felipe Ehrenberg Enríquez, 1943.	19
3. “El azar”, Medina”, 2007.	20
4. "Venus de Milo", Niké de Saint Phalle, 1962.	26
5. “Gioconda integralista”, Claudio Francia, 1997.	26
6. “One and Three Chairs”, Joseph Kosuth, 1965.	30
7. “One Hundred Live and Die”, Bruce Nauman, 1984.	30
8. “When Dickinson Shut Her Eyes, No. 974”, Roni Horn, 1994.	30
9. "La lámpara", André Breton, 1944.	35
10. "CC3 MAILERYN!", de la serie <i>Quasi-Cinema, Block Experiments in Cosmococa</i> , Hélio Oiticica, 1973.	38
11. “Spiral Jetty”, Robert Smithson, 1970. Fotografía tomada desde la cima de Rozel Point, a mediados de abril de 2005.	38
12. “Pocos cocodrilos locos”, Mathias Goeritz, 1967.	39
13. Página tomada de <i>Purgatorio</i> , Raúl Zurita, 1975.	41
14. “Mi Dios es Hambre”, fragmento del poema “La Vida Nueva”, Raúl Zurita, 1982.	43

Capítulo II

La configuración de experiencias poéticas interactivas

1. “A beautiful embodied storm”, fragmento de “Don Juan” de Lord Byron. Se desconocen más datos.	60
2. “If...”, poema completo de Rudyard Kipling, realizado por Cam von Cook, en Osborne, Winnipeg, Manitoba.	62
3. “Omen”, Eduardo Kac, 1990.	68
4. “Andromeda Souvenir”, Eduardo Kac, 1990.	71
5. Tres vistas reversibles de “Andromeda Souvenir”.	71
6. “Amalgam”, Eduardo Kac, 1990.	72
7. Dos vistas de “Havoc”, Eduardo Kac, 1992.	73

8. “Wind”, Eduardo Kac, 2009.	82
9. “T”, Eduardo Kac, 2009.	83
10. Página de inicio. “Poetry CreatOR2”, Jeff Lewis y Erik Sincoff.	91
11. Página de inicio. Índice de “Tipoemas y Anipoemas”, Ana María Uribe.	92
12. Tipoema “Bowling”, Ana María Uribe.	93
13. Tipoema “Cortante”, Ana María Uribe.	93
14. Dos momentos distintos del anipoema “Gimnasia”, Ana María Uribe.	97-98
15. Inicio del poema “Sumergida”, de Tina Escaja.	100
16. Segunda parte del poema “Sumergida”, Tina Escaja.	101
17. Penúltima parte del poema “Sumergida”, Tina Escaja.	102
18. Página de inicio. <i>Wordtoys</i> , Belén Gache.	106
19. “Veintidós mariposas rosas”, en <i>Wordtoys</i> , Belén Gache.	107
20. “Poemas de agua”, en <i>Wordtoys</i> , Belén Gache.	109
21. “El idioma de los pájaros”, en <i>Wordtoys</i> , Belén Gache.	111
22. “La biblioteca”, en <i>Wordtoys</i> , Belén Gache.	112
23. Página de inicio. “New digital emblems”, William Poundstone.	115
24. “Oh romantic reader...”, en “New digital emblems”, William Poundstone.	117
25. “I am nature”, en “New digital emblems”, William Poundstone.	118
26. “This is always the end of art”, en “New digital emblems”, William Poundstone.	119
27. Escena 1. “Urbanalities”, babel y escha.	120
28. Escena 2. “Urbanalities”, babel y escha.	121
29. Escena 3. “Urbanalities”, babel y escha.	122
30. Escena 4. “Urbanalities”, babel y escha.	122
31. Escena 5. “Urbanalities”, babel y escha.	123
32. Escena 6. “Urbanalities”, babel y escha.	124
33. Escena 7. “Urbanalities”, babel y escha.	124
34. Escena 8. “Urbanalities”, babel y escha.	125
35. Minuto 0.33. “Hay algo en el camino”, poema de Alan Mills montado en soporte de video, ByronBerganzaLeon.	131
36. Minuto 0.44. “Poesía visual”, Gonzalo Escarpa.	134
37. Minuto 0.59. “Poesía visual”, Gonzalo Escarpa.	135
38. Minuto 2.10. “Poesía visual”, Gonzalo Escarpa.	135
39. Minuto 2.40. “Poesía visual”, Gonzalo Escarpa.	136
40. Minuto 3.39. “Poesía visual”, Gonzalo Escarpa.	137

41. Ernesto de Melo e Castro, "Pêndulo", 1961.	141
42. Minuto 3:18. Animación del poema "Pêndulo" de E.M. de Melo e Castro, dirección de Christian Caselli.	141
43. Ronald Azeredo, "Velocidade", 1957.	142
44. Minuto 1:19. Animación del poema "Velocidade" de Ronald Azeredo, dirección de Christian Caselli.	142
45. Minuto 0:34. "Videoverso", Gabriela Marcondes.	145
46. Minuto 0:13. "The Country", poema de Billy Collins, animado y presentado en formato de video por Brady Baltezor.	148
47. Minuto 1:22. "The Country", poema de Billy Collins, animado y presentado en formato de video por Brady Baltezor.	149
48. Minuto 0:22. "Cayó la torre", Belén Gache.	151
49. Minuto 0:18. "Oscura", Belén Gache.	152
50. Minuto 0:54. "Clockworks", Michael Koley.	154
51. Minuto 1:56. "Clockworks", Michael Koley.	155
52. Minuto 2:31. "Clockworks", Michael Koley.	156

Introducción

En la tesis de maestría, titulada “El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia”, me centré en el análisis de los principales elementos presentes en la poesía visual en papel (UNAM, 2007). A lo largo de la investigación, al sumergirme en el análisis de una amplia cantidad de poemas visuales, elaborados a partir de los primeros años del siglo XX en diversas lenguas y latitudes, me di cuenta de que la poesía visual ha sido un género que ha sabido transformarse y recrearse de múltiples maneras que reflejan las inquietudes de los poetas visuales en relación a la verbalidad, la visualidad, el acto comunicativo y el sentido poético.

Al tiempo que constaté la existencia de muchos tipos distintos de poesía visual, me di cuenta de que, a través del aprovechamiento de técnicas, procedimientos y elementos intermediales, el poema visual estaba siempre en constante renovación. Ya para finales del siglo XX, muchas propuestas no sólo abrevaban de las artes plásticas, sino que comenzaban a capitalizar el uso de la ciencia y la tecnología para producir nuevos efectos artísticos. En este proceso, comencé a notar como una constante que varias obras ya no se escribían sobre el papel, sino que empleaban nuevos espacios de inscripción que, a su vez, generaban nuevas relaciones de interacción con las obras. Me resultó fascinante que la poesía estaba cambiando y se estaba repensando a sí misma para seguir cumpliendo su función de mostrarnos el mundo y a nosotros mismos de distintas formas.

El presente trabajo de investigación se centra en el estudio de la poesía perceptual. Éste es un término que no había sido empleado hasta el momento, pero que fue necesario acuñar debido a la naturaleza de las obras que aquí se presentan. Por otra parte, tampoco existía una definición de poesía perceptual, razón por la cual me atreví a construir una con miras a facilitar el análisis de mi objeto de estudio: La poesía perceptual comprende el conjunto de obras poéticas en cuya percepción intervienen otros sentidos además de la vista, las cuales involucran nuevas actitudes corporales y producen experiencias poéticas interactivas. Estas obras tienen un carácter intermedial y no se realizan en la bidimensionalidad del papel, sino que exploran nuevos materiales y soportes.

Cabe señalar que puede hablarse de poesía perceptual a partir del surgimiento de los primeros holopoemas en los años ochenta; el resto de las propuestas (ciberpoesía, videopoesía, poesía en la piel y biopoésía) comienzan a desarrollarse en años posteriores y coinciden con una serie de innovaciones en el terreno de las artes visuales, la informática, la programación, la comunicación masiva, la química, la física y la biotecnología. En ocasiones, a lo largo del trabajo, realizo saltos en el tiempo y retrocedo a un pasado mucho más lejano, que en ocasiones se remonta incluso a los inicios del siglo XX. Esto se debe a que muchas posturas, conceptos y procedimientos de la poesía perceptual no habrían sido posibles sin la exploración estética y las innovaciones de artistas del siglo pasado.

Esta tesis es el resultado de tres procesos clave por los que pasó la investigación. El primero tuvo lugar cuando inicié este estudio. En ese momento, me llamaba particularmente la atención mostrar la relación de la ciencia y la tecnología con la literatura. De algún modo, yo veía que un rasgo en común de estas propuestas era su sofisticación en términos de elementos, es decir, que tanto para la configuración como para la percepción era necesario contar con pantallas, computadoras, cables, *software*, punteros, rayos láser, microscopios, fuentes de poder. No obstante, posteriormente, me di cuenta de que, si bien todos estos elementos son innovadores como parte de la construcción del proceso poético, en realidad, lo medular no era eso.

El segundo proceso tuvo lugar después. Al avanzar la investigación, me pareció que era muy importante centrar el trabajo en demostrar que las obras de poesía perceptual producen un efecto de inmediatez poética, debido a que en general son fugaces, veloces, efímeras, transitorias. Sin embargo, organizar la investigación completa en torno a esta idea hasta cierto punto empobrecía la presentación del material y el análisis de las obras. Por otra parte, era difícil evaluar y cuantificar algo tan abstracto como el efecto de inmediatez poética.

El tercer proceso se dio a raíz del examen de candidatura. Tras discutir con el sínodo en pleno mis ideas y preocupaciones centrales sobre el tema, me pareció que sería más oportuno dividir el trabajo considerando los elementos que intervienen en la configuración y en la percepción de experiencias poéticas interactivas y destacar lo que, a mi parecer, es la mayor contribución de la poesía perceptual: la generación de nuevas experiencias de lectura, a la luz de la idea de que una nueva forma de escribir y una nueva forma de leer representan una nueva forma de pensar.

En la selección del corpus, cuidé que las obras fueran representativas y que mostraran un panorama claro de la diversidad y riqueza de la poesía perceptual. En la medida de lo posible, intenté incluir autores mexicanos y latinoamericanos con la finalidad de que se viera que la poesía perceptual no está focalizada en un solo contexto geográfico ni en una sola tradición cultural.

Cabe señalar que la elección del corpus que aquí se presenta fue muy difícil puesto que, como gran parte de éste se encontraba en Internet, en ocasiones las obras desaparecían de la red y era imposible recuperarlas. En el caso de la poesía en la piel, la holopoesía y la biopoesía, en general, la gran dificultad consistió en tener que trabajar con los registros de las obras y no poder acceder a las obras mismas.

Otra dificultad, sobre todo en el caso de la ciberpoesía y la videopoesía, es la rapidez con la cual cambian y aumentan los bancos de obras. Prácticamente todos los días aparecen nuevos ciberpoemas y videopoemas y el acervo de éstos no necesariamente se encuentra ordenado. Realmente fue un reto, tanto en términos conceptuales como en términos metodológicos, trabajar con obras que son inestables y móviles por naturaleza. De alguna manera, intentar fijar estas propuestas para fines de análisis es atentar contra su propia esencia y configuración.

En el caso de la poesía en la piel, la holopoesía y la biopoesía, el material artístico no es tan abundante ni tan diverso. La ciberpoesía y la videopoesía son las formas más productivas de la poesía perceptual. Merecería la pena dedicar un trabajo completo destinado única y exclusivamente al análisis de cada una de ellas. En todo caso, procuré que los ejemplos abordados y analizados fueran representativos de cada una de las modalidades de la poesía perceptual. Sin embargo, las obras son a veces tan distintas entre sí que hablar de representatividad resulta un poco relativo.

En cuanto a la organización del trabajo, el primer capítulo, titulado “Antecedentes”, está dedicado a mostrar los principales elementos que hicieron posible la existencia de la poesía perceptual, en particular desde la perspectiva de la desmaterialización de la página como espacio de inscripción y de la inclusión de nuevos materiales y soportes. En el primer apartado de este capítulo, “Algunas consideraciones en torno al concepto de poesía perceptual”, se plantea la necesidad de acuñar un término preciso para denominar estas nuevas propuestas poéticas interactivas (poesía perceptual) y se realiza un deslinde terminológico al respecto. Así mismo, se plantea también la necesidad de contar con un término para designar al sujeto que se relaciona con ellas (perceptor-reconfigurador). Por otra parte, se explican algunos términos importantes

para el presente trabajo como “iconotextualidad” e “intermedialidad”. Por último, en este mismo capítulo, se abordan tres elementos que hicieron posible el surgimiento de la poesía perceptual: la estética de lo aleatorio, es decir, el azar como elemento de configuración, la estética del antiarte como nueva postura artística y la estética de lo intermedial: la iconotextualidad vista desde la perspectiva de las artes plásticas.

El segundo capítulo, titulado “La configuración de experiencias poéticas interactivas”, describe las formas de la poesía perceptual, divididas en dos: las que operan mediante un principio de reauratización (poesía en la piel, holopoesía, biopoesía) y las que operan mediante un principio de reproductibilidad (ciberpoesía y videopoesía). En cuanto a la ciberpoesía y la videopoesía, debido a su diversidad, fue necesario crear una subclasificación que hiciera más fácil abordar teóricamente las obras. En cada sección se analizan ejemplos representativos de cada una de las modalidades del poema perceptual.

El tercer capítulo, titulado “La percepción de experiencias poéticas interactivas”, consiste en reflexionar en torno a cómo se manifiesta la nueva concepción del tiempo y del espacio en los poemas perceptuales y en abordar la noción de movimiento como innovación de la poesía perceptual. Se subraya la interactividad como rasgo fundamental de la poesía perceptual, así como los cambios que ha tenido la figura del autor y los diversos papeles que debe desempeñar el perceptor-reconfigurador en su interacción con la obra. En el último apartado del capítulo, se analiza la aportación más relevante de la poesía perceptual, es decir, la generación de nuevas experiencias de lectura, nuevos *modus legendi*, que han traído consigo un cambio en la conciencia lectora y en nuestros procesos de pensamiento.

Cuando comencé esta investigación, estaba familiarizada con diversas propuestas de poesía perceptual que no se realizaban en papel. Sin embargo, no era consciente de la dimensión de pluralidad, diversidad y riqueza expresiva a la que habría de enfrentarme. Al entrar de lleno en la búsqueda y el análisis de poemas perceptuales, me di cuenta de que había muchas dificultades en términos de nomenclatura y clasificación. Por esta razón, decidí darme a la tarea de establecer una subclasificación de las propuestas más plurales, en particular la ciberpoesía y la videopoesía, pues, en general, todas las obras pertenecientes a estos subgéneros de la poesía perceptual se designan con un mismo nombre sin mostrar matices, muy necesarios para establecer categorías claras.

Tal vez, en general, el presente trabajo se centra más en la descripción que en el análisis de los fenómenos que giran en torno a la poesía perceptual. Esto obedece a que las formas de la poesía perceptual son muchas y muy diversas. Mi intención fue abordarlas todas y no dejar fuera ninguna de ellas con el fin de demostrar algunas constantes latentes en la configuración y en la percepción de experiencias poéticas interactivas que prefiguran una nueva noción de lectura.

Una de las mayores dificultades a las que me enfrenté al realizar esta investigación fue la falta de bibliografía que existe sobre el tema. Como se trata de un tema novedoso y sumamente reciente, en muchas ocasiones, encontré más información en publicaciones vía Internet que impresas. De ahí que gran parte de la bibliografía citada en el presente trabajo se encuentre en línea. Si a nivel internacional la poesía que se realiza en soportes alternativos y todo lo que ésta conlleva es un tema poco abordado, en México lo es aún más. Prácticamente no existen trabajos al respecto y en las librerías y bibliotecas no hay material que permita apuntalar un trabajo teórico serio y exhaustivo. Por tanto, para la elaboración de esta tesis, tuve la oportunidad de contar con el apoyo de la Coordinación de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para realizar una estancia de investigación en la Biblioteca François Mitterand, en París, y otra en los archivos del Museo TATE Modern, en Londres. Tampoco en estos lugares logré encontrar un gran acervo bibliográfico al respecto. Sin embargo, hallé la confirmación de una idea que para mí es medular y que se refleja a lo largo de todo el trabajo, a saber, que las propuestas de la poesía perceptual están estrechamente vinculadas con los más íntimos planteamientos e interrogantes de las obras de arte contemporáneo (pintura, escultura, instalación, intervención, performance). Evidentemente, abundar en el análisis del arte contemporáneo no es el objetivo de este trabajo y habría sido imposible por motivos de extensión. Sin embargo, a lo largo de la tesis, hay varias llamadas a pie de página en las que se explican elementos del arte contemporáneo que ayudan a entender y contextualizar las propuestas de la poesía perceptual.

Por último, considero oportuno destacar que, hasta el momento en que escribo este texto, en México sigue existiendo una especie de reticencia por aceptar con naturalidad la existencia de la poesía perceptual como parte del panorama literario internacional. No obstante, así como no cabe duda de que la poesía de discursividad tradicional seguirá desarrollándose, también es seguro que los artistas seguirán buscando nuevas formas de expresión y continuarán explorando la hibridación de

lenguajes para crear nuevos tipos de experiencias poéticas que quizá aún no podemos siquiera imaginar.

Desde que inicié esta investigación, tanto especialistas del área de letras como perceptores más empíricos, en muchas ocasiones me han preguntado si estas propuestas realmente pueden considerarse literatura, si realmente son arte. De corazón espero que este trabajo contribuya en algo a que la formulación de estas preguntas ya no sea necesaria.

Capítulo 1

Antecedentes de la poesía perceptual

El presente capítulo tiene la finalidad de mostrar los principales antecedentes que han hecho posible la existencia de las diferentes modalidades del poema perceptual. El primer apartado está dedicado a reflexionar sobre la necesidad de acuñar un término que sirviera para referirse a las obras que conforman el objeto de estudio del presente trabajo. En este sentido, se realizan algunos deslindes terminológicos y se plantea también un término para referirse al sujeto que interactúa con este tipo de obras.

El segundo apartado se concentra en rastrear algunos de los procesos principales que han tenido lugar desde la incorporación de la visualidad en la literatura, con los trabajos de los poetas visuales de principios del siglo XX, hasta la anulación de la página convencional en las propuestas de poesía perceptual. En esta sección, se abordan tres elementos que hicieron posible el surgimiento de la poesía perceptual: la estética de lo aleatorio, es decir, el azar como elemento de configuración, la estética del antiarte como nueva postura artística y la estética de lo intermedial: la iconotextualidad vista desde la perspectiva de las artes plásticas. Asimismo, en el presente capítulo se reflexiona sobre los elementos que han llevado a la poesía perceptual a explorar las diversas posibilidades comunicativas que ofrece el uso de nuevos materiales y soportes, y a abandonar, en consecuencia, el concepto de página convencional, dejando de lado el papel como espacio típico de inscripción de la poesía.

1.1 Algunas consideraciones en torno al concepto de poesía perceptual

El término “poesía perceptual” no ha sido empleado hasta el momento. Sin embargo, fue preciso acuñarlo para poder abordar el objeto de estudio del que se ocupa la presente investigación. En las siguientes líneas, tengo la intención de construir una definición de poesía perceptual. Sin embargo, antes quisiera señalar algo fundamental, a saber, que la poesía perceptual se deriva de la poesía visual.

Al revalorar como significativa la espacialidad y los elementos típicamente pertenecientes a las artes visuales (imagen, diseño, color, textura, tridimensionalidad), el

poema visual, desde su surgimiento, buscaba conseguir en el receptor un efecto de percepción inmediata, con lo cual se apartó de la idea de la literatura como arte temporal, como arte que transcurre fundamentalmente en el tiempo.



Imagen 1. “Mariposa”, Diana Briones, 2008.

Por ejemplo, en este caligrama, antes de leer “Revolotea, inventa rulos. Traza en el aire cien mil dibujos” y antes de leer la palabra “flores”, *vemos* las flores, la mariposa y el rastro que dejó su vuelo. A través de la cristalización de las formas, el poema visual logra un efecto de percepción inmediata: prácticamente de un solo vistazo el receptor aprehende un todo y esto detona en él ciertas inferencias sobre la obra. Posteriormente, cuando el receptor lee cada uno de los elementos discursivos que conforman el poema visual, va construyendo una idea en términos semánticos, temáticos, la cual guarda una estrecha relación con los sentidos detonados por los elementos visuales. La poesía perceptual también produce un efecto de inmediatez perceptiva, aunque a través de nuevos elementos e interacciones.

Es muy importante subrayar que los poetas visuales de todo el mundo continúan produciendo poemas visuales en papel, conservando el uso de las primeras técnicas empleadas en la poesía visual, por ejemplo, la escritura caligramática o el collage.¹ Sin embargo, paralelamente al cauce que ha seguido la poesía visual en papel, se ha ido desarrollando una serie de propuestas, que exploran las posibilidades estéticas y comunicativas proporcionadas por la ciencia y la tecnología, que han dejado de emplear el papel como soporte y han modificado nuestra noción de lectura.

¹ Los poemas visuales recientes que tienen como soporte el papel no han aportado innovaciones considerables ni en términos temáticos ni en términos de configuración. En general, se sigue trabajando con las mismas técnicas, procedimientos y objetivos que en décadas anteriores. En un trabajo previo, *El trazo de la palabra: La poética de la poesía visual como metavanguardia*, me centré en el análisis de los elementos que caracterizan la poesía visual en papel.

Sin lugar a dudas, estas propuestas son herederas de décadas de trabajo y experimentación del poema visual en papel, y su existencia es posible fundamentalmente gracias a dos factores: el desarrollo de la ciencia y de la tecnología y el cambio de paradigma en el arte que posibilitó la interdisciplinariedad e hibridación de lenguajes.

Desde las primeras décadas del siglo XX, con el auge de la poesía visual, surgieron muchos términos específicos para aludir a las obras, los cuales se centraban en las características particulares de producción de los poemas. Por ejemplo, poesía objetual, poesía semiótica, poesía caligramática, poesía concreta. No obstante, el gran paraguas que englobaba a todas era el término “poesía visual”, el cual resultó funcional para todas estas propuestas puesto que en ellas el énfasis está precisamente en la combinación de elementos lingüísticos y elementos visuales, letras y formas, palabras e imágenes.

Actualmente, el término “poesía visual” se sigue empleando para referirse a las obras en las que se fusionan elementos lingüísticos con imágenes, dibujos, diseños, formas, aunque estas obras se realicen con nuevos materiales y soportes e incorporen nuevos elementos. Esto resulta sumamente problemático, ya que las obras contemporáneas no sólo enfatizan lo visual, no sólo pretenden ser legibles y visibles, sino que apuntan a una experiencia de percepción mucho más completa e integral en donde se involucran nuevos sentidos como el oído y el tacto. Aún en los poemas perceptuales en los que sólo interviene la vista, ésta se apoya de una nueva actitud gestual-corporal y del uso de instrumentos y herramientas especializados, lo cual no sucede en el caso de la poesía visual.

En un inicio, consideré que sería suficiente con referirse a estas obras como “poesía visual contemporánea”. Sin embargo, el apellido ‘contemporánea’ sólo se refiere a la dimensión cronológica y no da cuenta de la importancia que tiene el sujeto que interactúa con las obras para que éstas existan y se concreten. Por otra parte, como mencioné en el párrafo anterior, el adjetivo ‘visual’ realmente resultaba insuficiente.

Podríamos pensar en emplear términos como “poesía sensorial”, “poesía interactiva” o “poesía intermedial”. El primero, enfatiza la importancia de la intervención de múltiples sentidos en la interacción con la obra. Sin embargo, la intervención de más de un sentido no es una condición indispensable de las obras. En algunas, por ejemplo, no interviene el oído. En otras, no interviene el tacto. De ahí que decida descartar esta alternativa por carecer de la precisión necesaria.

El término “poesía interactiva”, por su parte, resulta útil en tanto alude a la importancia de la participación, de la interacción entre la obra y el sujeto que se relaciona con ella. No obstante, el empleo de este término nos podría llevar a un ligero choque conceptual con el término “arte interactivo”, el cual designa las prácticas artísticas contemporáneas en las cuales el espectador participa de manera directa en la realización de la obra, como es el caso de algunas instalaciones y performances. En el caso de las obras contemporáneas de poesía en nuevos soportes, el espectador no siempre participa propiamente en la realización de la obra, puesto que ésta ha sido configurada de manera más o menos abierta por el autor o los autores. La interacción del espectador es absolutamente vital para el proceso de reconfiguración o resignificación de la obra, de ahí que todas ellas generen experiencias poéticas interactivas, pero, en rigor, el espectador no participa en la configuración de la obra (así sucede en la holopoesía, la videopoesía, la poesía en la piel y la biopoesía), sino en su percepción activa.

Otro término que podría emplearse es “poesía intermedial”, dado que en estas propuestas intervienen discursos provenientes de medios, artes y disciplinas diversos. Sin embargo, en este término se enfatiza demasiado una característica intrínseca de estas obras que resulta un tanto evidente y no ayuda a acotarlas lo suficiente.

Lo anteriormente expuesto me lleva a proponer el término “poesía perceptual”. Me inclino por el uso de este término porque me parece que resulta más útil y preciso que los anteriores puesto que alude a que el énfasis no está en la creación o configuración de las obras, sino en el plano de su percepción. La poesía perceptual comprende el conjunto de obras poéticas en cuya percepción intervienen otros sentidos además de la vista, las cuales involucran nuevas actitudes corporales y producen experiencias poéticas interactivas. Estas obras tienen un carácter intermedial y no se realizan en la bidimensionalidad del papel, sino que exploran nuevos materiales y soportes.

En su segunda acepción, la RAE define ‘percepción’ como “sensación interior que resulta de una impresión material hecha a nuestros sentidos”.² Por otra parte, este término estaría en consonancia con otro término que propongo y defino más adelante: “perceptor-reconfigurador”.

En términos de corte cronológico, con el término “poesía perceptual”, quiero hacer referencia a las manifestaciones más recientes del poema que no tiene como soporte el

² DRAE, p. 1571.

papel y que surgieron en el panorama artístico a partir de los años ochenta y se siguen llevando a cabo hasta la fecha. Tomar como punto de referencia la década de los ochenta se debe a que los primeros holopoemas se llevaron a cabo en 1983. Las propuestas de videopoesía, ciberpoesía y biopoesía son posteriores. Por otro lado, cabe mencionar que los poetas ya habían comenzado a experimentar con distintos materiales y soportes antes de los años ochenta, pero fue hasta esa década cuando dejar de lado el papel ya no fue un hecho aislado y se convirtió en una tendencia más generalizada.

La originalidad de la poesía perceptual consiste en incorporar el movimiento, el sonido, la luz y una nueva noción de tiempo y espacio, a través de lo cual se ha transformado nuestra interacción con las obras y se ha enfatizado el efecto de inmediatez que el poema visual ya había subrayado en papel.

Considero importante señalar que las dificultades de acercarse de manera teórica y sistemática a estas propuestas comienzan desde las ambigüedades terminológicas que existen. En ocasiones, los artistas o los críticos emplean nombres distintos para referirse a lo mismo: poesía experimental, poesía visual, poesía concreta. En lo personal, me inclino por el uso de términos como “ciberpoesía” y “holopoesía”, por encima de “poesía digital”, “poesía virtual” y “poesía hologramática”, porque, además de que su uso está más extendido, morfológicamente guardan una semejanza entre sí y en el prefijo indican su filiación procedimental.

Un concepto que será usado a lo largo de todo el trabajo y que me interesa especialmente destacar es el de “iconotexto”. Con los trabajos de los poetas visuales, la poesía, que en sus orígenes nació con la idea de ‘canto’ (algo que se recita en voz alta para ser escuchado), se convierte en algo para ser *visto* y la cualidad visual es tan importante que resulta imposible o poco provechoso leer en voz alta la mayoría de los poemas visuales. Podemos leer las palabras que los conforman, pero siempre faltará algo. La poesía visual es para ser *leída* y *vista*, pues lo visual y lo textual constituyen un todo significativo e indisoluble.

Esto nos lleva al concepto de iconotexto. Aunque hay poemas visuales en los que la relación entre lo textual y lo visual no es simétrica, es decir, predomina alguno de los dos elementos, el poema visual debe considerarse un iconotexto (*imagetext* y no *image/text* ni *image-text*)³ puesto que la parte visual y la verbal realmente se encuentran

³ Siguiendo el planteamiento de W. J. T. Mitchell, en su capítulo “The Pictorial Turn”, incluido en el libro *Picture Theory*, se puede establecer una diferencia clara entre los términos *image/text* e *image-text*. En el primer caso, mediante el uso de la diagonal, se enfatiza la diferencia entre imagen y texto. En el segundo

fusionadas, integradas. La poesía visual busca transmitir la inmediatez de la vivencia poética. Y el receptor ocupa un lugar esencial en la reconstrucción del poema. Aunque la poesía perceptual agrega experiencias auditivas, táctiles e incluso olfativas, los términos “iconotexto” e “iconotextualidad” nos servirán para referirnos a las relaciones entre lo textual y lo visual que se encuentran en estas propuestas. Cabe señalar que en muchos poemas perceptuales multisensoriales, se sigue enfatizando la vista por encima de otros sentidos.

Otro concepto imprescindible al abordar el tema de la poesía perceptual es el de “interacción”. El poema perceptual adquiere una existencia real al momento de su lectura, de su percepción. Si bien el autor configuró elementos de forma, color, disposición, tamaño, contraste, tipografía, y eligió ciertas palabras y las distribuyó en un cierto sentido, es el ojo del lector el que genera una sintaxis determinada y “arma” el texto. El poema visual invita al lector a participar. Cada lector tiene la libertad de elegir su propio camino y, de este modo, un poema visual puede tener lecturas distintas para distintos lectores, e incluso para un mismo lector, si lo lee yuxtaponiendo los elementos en distinto orden. En las propuestas de poesía perceptual, la participación del receptor es aún más activa. En muchos casos, ya no se limita a ciertas decisiones de lectura, sino que la interacción se convierte en una verdadera intervención. El receptor se mueve alrededor del poema con lo cual cambia constantemente su perspectiva de observación, como en el caso de la holopoesía, o bien debe “operar”, cambiar, mover el poema para que éste funcione, como es el caso de la ciberpoesía.

La poesía perceptual ha generado nuevos tipos de interacciones entre obra y receptor. Es en esa interacción donde se realiza la experiencia estética y cognoscitiva de aprehensión del poema. Estas nuevas relaciones son tan significativas y paradigmáticas que, de hecho, han permitido que se genere una nueva noción de lectura y de lector, lo cual será un punto medular del presente trabajo.

Al abordar el tema de la poesía visual en papel⁴, usé el término “lector-espectador” para referirme al sujeto que interactúa con el poema visual creado por un autor. En este término, se refleja el hecho de que, al aproximarse a las artes visuales, ante un poema visual uno se conduce como un espectador y, a través de su vínculo con la literatura, lo

caso, al emplear el guión, los conceptos de imagen y texto aparecen más vinculados, más unidos. Sin embargo, será Peter Wagner quien acuñe el término iconotexto (*imagetext*), borrando las distancias entre imagen y texto y entendiendo como iconotexto a una obra en donde el lenguaje visual y el verbal están plenamente fusionados e integrados en un todo.

⁴ Cfr. María Andrea Giovine, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*, 2007.

lingüístico, lo discursivo, uno se comporta como lector. Sin embargo, en el caso de las propuestas de poesía perceptual, este término se queda un tanto corto, dado que la interacción es tan alta que no se es simplemente lector y espectador. Por esta razón, al hacer referencia al sujeto que interactúa con estas obras, emplearé el término “perceptor-reconfigurador”⁵, puesto que su papel consiste precisamente en percibir y reconfigurar las obras a través de su participación e interacción con ellas. Evidentemente, el grado o el tipo de interacción del perceptor-reconfigurador varía según del tipo de poesía perceptual de que se trate.

Hay modalidades del poema perceptual más interactivas que otras y dentro de las propuestas particulares de cada modalidad hay obras que requieren mayor interacción que otras. No obstante, en todas ellas, el receptor participa activamente reconfigurando la obra.

Por último, dos conceptos inseparables del poema perceptual son “intermedialidad” e “interdisciplinariedad”. El término “intermedialidad”, acuñado por Heinrich F. Plett, consiste en la fusión de distintos medios artísticos en una obra integrada. Las propuestas de poesía perceptual son un territorio fronterizo entre manifestaciones artísticas y disciplinas diversas. Los poemas perceptuales siguen haciendo uso de los elementos de las artes plásticas, pero no se limitan a emplear los de la pintura, el dibujo o la fotografía, sino que incluyen la tridimensionalidad de la escultura y la imagen en movimiento del cine. Asimismo, muchas propuestas se acompañan de música, con lo cual, para generar significados, tiene lugar una sinestésica yuxtaposición de sentidos (el oído, la vista y en ocasiones incluso el tacto). Por otra parte, nos encontramos en una era en la que distintas áreas del conocimiento unen sus saberes y trabajan juntas, vivimos en la era de la interdisciplinariedad y el arte es un vivo ejemplo de ello. El aprovechamiento de técnicas y procedimientos del diseño gráfico, la informática, la física, la química y la biología hacen de estas propuestas productos plenamente interdisciplinarios.

⁵ Resulta importante destacar que, alrededor de los años setenta, se incorporó a la terminología del arte contemporáneo el término “perceptor”, el cual está ampliamente extendido y se usa hasta la fecha para referirse al sujeto que interactúa frente a una obra de arte contemporáneo. Se prefiere este término, por encima de otros que se emplearon en épocas anteriores de la historia del arte, con el fin de distinguir la actitud imprescindible de participación, tanto activa como sensorial e intelectual, por parte del sujeto que se sitúa frente a la obra, el cual es mucho más que un mero “espectador” o “receptor”.

El surgimiento de las propuestas de poesía perceptual se debe también a un cambio de paradigma en la estética, del cual me interesa subrayar tres presencias fundamentales: la del azar, del antiarte y de la actitud intermedial.

La incorporación del azar como tema explícito y como elemento de creación en las manifestaciones artísticas fue algo sumamente revolucionario, si tomamos en consideración que durante mucho tiempo el arte se consideró como algo calculado, compuesto por una mezcla entre conocimiento, talento e inspiración, donde todo detalle dependía del artista, quien daba génesis a la obra desde su subjetividad, pero tratando de minimizar la participación de lo aleatorio. Por otra parte, igualmente revolucionaria fue la aparición de ideas como la que resume la frase de André Breton, “la belleza será convulsiva o no será”, las cuales hicieron que lo grotesco, lo violento e incluso lo feo se convirtieran en nuevos valores estéticos.

Otro factor que transformó el mundo del arte fue la idea de que las distintas manifestaciones artísticas pueden fusionarse e intercambiar postulados, métodos y procedimientos. Resulta particularmente interesante destacar que, en esta tónica intermedial, así como la poesía visual ha tomado prestados elementos de las artes plásticas, estas últimas han incorporado la palabra como parte de las obras visuales, con lo cual los artistas plásticos se han hecho preguntas similares a las de los poetas visuales y se ha enriquecido el tema de la iconotextualidad. Por todo lo anterior, resulta interesante ver unos cuantos ejemplos de todo ello antes de sumergirnos en el análisis de las propuestas de la poesía perceptual.

La estética de lo aleatorio: El azar como elemento temático y de configuración

En la actualidad, los conceptos de arte y azar son inseparables, como la vida y el caos. La física y la teoría social contemporáneas se sitúan desde el principio de incertidumbre de Heisenberg, que comienza en la física cuántica y se expande a toda la esfera social. Hoy en día, los físicos reconocen que más de la mitad de la materia conocida en el universo corresponde a materia oscura imposible de caracterizar desde nuestros paradigmas epistemológicos. Arte y azar se entrelazan en diversas técnicas de composición visual. Hay técnicas que se realizan con un menor control entre los materiales y el soporte de la obra. A este respecto, podemos pensar en el *dripping* de Jackson Pollock o en el polvo de mármol esparcido por Antoni Tapies en sus cuadros. La fotografía y el cine documental se plantean también desde el azar de situaciones y

escenarios, en los que el espacio, la luz y los actores responden a su propio devenir. En el performance, el azar es uno de los participantes que no pueden faltar.

El arte de siglo XX abrió las posibilidades al azar como elemento de creación artística. El poema-sinfonía, poema-constelación, *Un Coup de dés* de Mallarmé (1897), que revolucionó nuestro concepto de la espacialidad y la tipografía como herramientas literarias, es un canto al azar, ya que por primera vez, debido a la distribución de las palabras en la página, al uso de mayúsculas y minúsculas, negritas, redondas y cursivas, así como a la incorporación de blancos activos, el lector pudo leer al azar los mensajes del texto. La configuración textual ya no era lineal, convencional, sino que permitía que el azar interviniera a través de la voluntad de lectura del lector. Además, el tema medular del poema es la fuerza del azar, precisamente la idea de que “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (un tiro de dados jamás abolirá el azar) es el hilo conductor del poema.

Otro ejemplo de cómo el azar puede crear una obra integrada es la música aleatoria del estadounidense John Cage, *Music of changes* (1951). La música aleatoria es una técnica de composición musical en la que la improvisación adquiere un papel preponderante. En este tipo de piezas musicales denominadas aleatorias, el ejecutante determina la estructura final de la obra, mediante la reordenación de cada una de sus secciones, o incluso mediante la interpretación simultánea de varias de ellas. En este caso, la partitura ya no es un discurso fijo e inamovible, ni una serie de instrucciones precisas que el ejecutante debe seguir. Se trata de un texto intervenido por la interacción del ejecutante; la obra de arte está en la lectura que el ejecutante haga de ella y que puede ser distinta en cada ejecución, dependiendo de las decisiones del músico. Tanto Mallarmé como Cage, así como los que vinieron después de ellos y que han trabajado en el mismo sentido, nos han hecho ver que los objetos artísticos ya no tienen que ser necesariamente cerrados y estables y nos han demostrado que la interacción de todos los que intervienen en el acto artístico es igualmente significativa para la existencia de la experiencia estética y la transmisión de sentido.

Durante toda la historia del arte en general y de la literatura en particular, imperó la idea de que el artista es un sujeto que crea, que manipula signos para configurar una obra. Incluso, en ciertos periodos del arte, la voluntad del artista fue exaltada a un plano casi omnipotente, casi divino, de creador supremo, de divinidad. No olvidemos a este respecto las ilustrativas palabras de Vicente Huidobro, “el poeta es un pequeño dios”, en las que con toda claridad se pone de manifiesto el inmenso poder que tiene el artista

sobre su objeto, o el *incipit* de varias obras literarias clásicas en las que el autor invoca a las musas para ser instrumento de su voz.

A finales del siglo XIX, con el surgimiento del romanticismo y su insistencia en la individualidad y en la expresión del yo, el imaginario colectivo convirtió al artista en un ser excéntrico, fuera de la realidad, distinto al resto de la gente, alguien con la capacidad de interpretar el mundo. Con el surgimiento de las vanguardias estéticas, a comienzos del siglo XX, este paradigma comenzó a cambiar drásticamente. Luego de siglos en los que el arte se movía y evolucionaba por bloques más o menos uniformes, es decir, una corriente artística surgía, fruto de su momento histórico particular, se desarrollaba en distintos géneros y latitudes y finalmente se dejaba de lado para dar paso a una nueva, en el siglo XX muchos movimientos artísticos empiezan a seguir este proceso en forma paralela: surgen al mismo tiempo, se desarrollan al mismo tiempo, ejercen una influencia recíproca, dialogan entre sí.

A este nuevo panorama no podemos dejar de sumar los vertiginosos avances científicos y tecnológicos que tuvieron lugar, así como las guerras civiles y mundiales que ejercieron un impacto incuestionable en la manera de ver el mundo que tenían los artistas del incipiente siglo XX. Al constatar la fragilidad humana a la luz de los conflictos armados y del poder cada vez mayor de la máquina frente al individuo, al ver frustradas las esperanzas que se habían puesto en el que creían sería un siglo de progreso y abundancia, los artistas de las llamadas vanguardias históricas comenzaron a replantearse la noción de arte, la función de las instituciones artísticas y el papel del artista en el mundo. Preocupados por la constatación de que la verdad no es una ni es inamovible, comenzaron a exponer realidades múltiples o una misma realidad vista desde distintos ángulos (como es claro en el cubismo). También, comenzaron a cuestionar la validez de la voz del arte como guía, generador de conciencia y conocimiento y empezaron a plantear el arte como duda, como experimento, como vía incierta. Asimismo, desde sus diversas disciplinas, los artistas cuestionaron la posibilidad de comunicar que tiene el lenguaje y propusieron híbridos, intentando borrar los límites establecidos tradicionalmente en las manifestaciones artísticas. De este modo, las pinturas comenzaron a parecerse cada vez más a esculturas y viceversa, los géneros literarios se mezclaron, la música comenzó a experimentar las posibilidades de la improvisación, entre otros muchos ejemplos que podrían citarse.

En todo este proceso, que indudablemente se ha acentuado en la actualidad, los artistas fueron cediendo un poco de ese poder total que tenían sobre la obra. Esto no

quiere decir que hayan perdido por completo su papel como configuradores, como creadores. Sin embargo, sí puede afirmarse que, en una gran cantidad de manifestaciones artísticas producidas a partir del siglo XX y ahora en el XXI, hay un cambio de foco del sujeto-artista al objeto-obra y un énfasis indiscutible en la importancia de la participación del receptor.

Víctimas de la antes mencionada sensación de fragilidad ante el mundo, experimentada históricamente de primera mano por los artistas de las vanguardias y heredada y actualizada por los de las postvanguardias, entre otras preocupaciones temáticas y estructurales, los artistas comenzaron a reflexionar y a aludir explícitamente a la participación del azar en el proceso de creación artística, en algunas ocasiones de manera más radical que en otras. Por ejemplo, los poetas dadaístas tenían un método de creación plenamente fundado en el azar, el cual se burlaba del autor como figura de autoridad, dejaba en el olvido a las tan estimadas musas de los poetas y hacía de la escritura de poesía una actividad que podía realizar cualquiera que tuviera a la mano tijeras y periódico.

Sin embargo, con esta desacralización de la escritura poética, con esta “democratización” de la labor artística (ya no sólo unos cuantos elegidos o inspirados pueden crear poesía, según los dadaístas), se incorporó un elemento que será central en las propuestas de poesía visual y después en las de la poesía perceptual: el juego, a través de una configuración y re-configuración lúdica del proceso artístico. Las instrucciones que dio Tristan Tzara en su manifiesto dadaísta para hacer un poema son las siguientes:

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.⁶

⁶ Tristan Tzara, “Sept manifestes Dada”, en <http://lemiroir.centerblog.net/391508-POUR-FAIRE-UN-POEME-DADAISTE>, [última consulta 8 de mayo de 2010].

Traducción: Tome un periódico. Tome unas tijeras. Elija en el periódico un artículo que tenga la longitud que quiera darle a su poema. Corte el artículo. Luego, corte con cuidado cada una de las palabras que conforman el artículo y colóquelas en una bolsa. Agite suavemente. Enseguida, saque un recorte tras otro.

Los poetas visuales no se sustraen al encanto del azar y lo incorporan en sus propuestas. De hecho, Bobillot afirma: “les poèmes visuels relèvent plus délibérément, plus pleinement qu’aucune innovation connue jusqu’alors en poésie, d’une esthétique de l’aléatoire”.⁷

En el artículo “Azar, Arbitrario, Tiros”, el poeta concreto Décio Pignatari considera que el azar es un elemento constitutivo esencial del nuevo arte (refiriéndose a la poesía concreta), el cual se encuentra precisamente entre lo racional y lo intuitivo:

Un organismo creativo, móvil e inteligente –como un poema o una partida de ajedrez– no está hecho sólo de arranques originales. [...] Rigurosamente hablando, solamente un arte condicionado por (nuevos) principios abre (nuevas) posibilidades y probabilidades, que configuran el campo del Azar, donde tienen lugar el tiempo y la creación, mediante la permutación dialéctica entre lo racional y lo intuitivo. Este arte es objetivo y permite –u obliga a– proyectos generales de estructuras anteriores a cualquier selección de palabras-material (en el caso de la literatura), importando poco, finalmente, que ese proyecto haya sido suscitado por un cierto hecho de palabras relacionadas, pues en él impera un principio de orden u ordenación, ya sea probable o probabilístico.⁸

En 1937, André Breton habló del “azar objetivo”, al cual definió como “viento de lo eventual” para la creación artística. Y, en relación con la importancia del azar, Hans Arp nos recuerda que: “le hasard est un ordre dont nous ignorons les lois. En ce qui concerne la notion d’ordre, souvenons-nous de la leçon de Duchamp et de Schwitters pour qui rigueur et ordre sont les deux piliers de la liberté”.⁹

En el poema visual, la incorporación del azar se encuentra en la faceta de creación cuando el autor lo emplea como base o influencia de sus decisiones de composición, tanto en el plano verbal como en el plano visual, pero, sobre todo, interviene en la fase de decodificación que realiza el lector. En algunos iconotextos coexisten numerosos textos y numerosos elementos de composición y es el lector quien

Cópielos cuidadosamente en el orden en que los fue sacando. El poema se parecerá a usted. Ahora ya es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad encantadora, al tiempo que incomprendida por el vulgo.

⁷ Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud, le meurtre d’Orphée : crise de verbe et chimie des vers ou la commune dans le poème*, p. 56.

Traducción: Los poemas visuales surgen de manera más deliberada, más plena que ninguna innovación conocida hasta entonces en poesía, de una estética de lo aleatorio.

⁸ Décio Pignatari, “Azar, Arbitrario, Tiros”, en *Galaxia concreta*, p. 43.

⁹ Citado en Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance du surréalisme*, p. 64-65.

Traducción: El azar es un orden cuyas leyes ignoramos. En lo que concierne a la noción de orden, recordemos la lección de Duchamp y de Schwitters para quienes rigor y orden son los dos pilares de la libertad.

elige la dirección de la lectura que va a realizar. De este modo, jerarquiza los elementos de la composición iconotextual. Este azar (que no exista necesariamente una lectura programada o previsible, sino una que dependa de las circunstancias específicas del lector individual en un momento particular) está ligado también a la sorpresa y a la capacidad de renovación del poema visual. Un mismo lector puede realizar varias lecturas distintas de un iconotexto o puede realizar una especie de “lectura en paneo” donde cada vez privilegie distintos aspectos de combinación con distintos resultados.

El azar está presente no sólo como elemento esencial en la reconfiguración del iconotexto, sino como tema explícito. Un ejemplo que lo demuestra a todas luces es el poema visual “Azar”, del mexicano Felipe Ehrenberg Enriquez, que se encuentra en *Beau Geste Press*, editada en Londres en 1943, y citado en la *Antología de poesía experimental* de Millán.

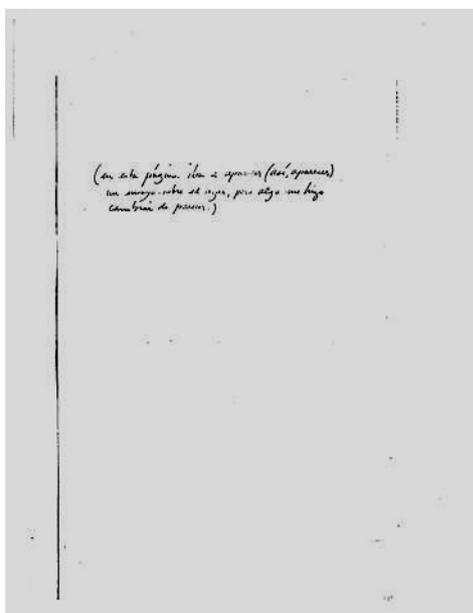


Imagen 2. “Azar”, Felipe Ehrenberg Enriquez, 1943.

En “Azar”, de Felipe Ehrenberg, nos encontramos ante una página en blanco en la que leemos un texto escrito en letra manuscrita, presentado aparentemente sin un cuidado de disposición particular, ya que no se encuentra centrado, ni alineado a ningún margen. El texto dice lo siguiente: “(en esta página iba a aparecer (así, aparecer) un ensayo sobre el azar, pero algo me hizo cambiar de parecer.)”

Sobra decir que el tema es precisamente el azar y no es gratuito que el texto esté escrito con letra manuscrita, puesto que ésta remite a la huella de una persona, de un individuo en particular (el autor). La manera en que está escrito el texto nos remite también a la idea de bosquejo, de nota provisional. Por otro lado, se insiste en el azar

Lo aleatorio, el azar, es un elemento esencial en la configuración del mundo y de la obra de arte; es un elemento estructurante y liberador; es una nueva forma de ordenar según nuevos paradigmas. Sin embargo, a pesar de que el autor eligió hablar del azar en este iconotexto, no podemos dejar de subrayar que el poema visual está totalmente sometido a sus elecciones. Fue el autor quien decidió qué mensaje expresar y mediante qué elementos hacerlo, de modo que decididamente hay una voluntad comunicativa clara que no es fruto del azar. En este caso, la estética de lo aleatorio, para emplear términos de los poetas concretos brasileños, se encuentra en el mensaje y en cómo éste se transmite mediante la configuración lingüística y visual.

La incorporación del azar como mecanismo de creación poética también puede verse en la obra del poeta visual Jackson Mac Low, quien en el ensayo “Nonintentional Poetry” explica lo siguiente: “I began using several ‘nonintentional’ procedures in order to make works that let language (at least, linguistic units and strings) speak for itself. Some were literally chance operations, involving dice, playing cards, random digits, etc.”¹¹

Tan importante ha sido la presencia del azar en las manifestaciones estéticas del siglo XX y XXI que más de cien años después de la creación del poema de Mallarmé, los artistas lo siguen tomando como punto de referencia y se siguen planteando preguntas relacionadas con el azar como elemento inherente a la creación artística.

A raíz del surgimiento y perfeccionamiento de las computadoras, se ha creado la denominada “poesía aleatoria”, la cual consiste en lo siguiente: un programa de computadora (al cual generalmente se puede acceder vía Internet) incluye una serie de palabras o frases que pueden ser manipuladas por el usuario. Hay un botón que se encarga de permutar y combinar al azar las frases y palabras creando el poema aleatorio. Cabe subrayar aquí la enorme participación que tiene el usuario en la configuración del texto.

Al igual que los experimentos dadaístas y su método para hacer un poema y así como las técnicas de *cut-up* y *fold-up* de William Burroughs (de los cuales la poesía aleatoria no es sino una variante que incorpora la tecnología), la poesía aleatoria representa una democratización del acto artístico y una desacralización del proceso de creación artística.

¹¹ Jackson Mac Low, “Nonintentional Poetry”, en *Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*, p. 203.

La estética del antiarte como nueva postura artística

El siglo XX prometía grandes progresos a través de la tecnologización de la sociedad y muchos artistas de vanguardia (recordemos el suprematismo, el futurismo e incluso el estridentismo en México) alabaron la belleza de la máquina y la vertiginosidad de la vida moderna, mirando siempre hacia el futuro. Ese nuevo siglo parecía tan nuevo y prometía traer consigo cambios tan radicales que los artistas (de diversas disciplinas y nacionalidades) consideraron necesaria la creación de nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión que estuvieran a la par de ese tiempo nuevo. De este modo, los artistas de vanguardia buscaron innovar y dejar de lado un arte que, a su juicio, se encuentra momificado y desprovisto de la esencia estética necesaria para un nuevo momento histórico.

El arte empieza a comprometerse más de lleno con ideologías y posturas políticas y trata de tener terrenos de acción más allá de los libros, los teatros o las galerías. Muchos artistas de vanguardia y postvanguardia consideran su arte como un arma poderosa para la batalla. Por ejemplo, el poeta visual italiano Miccini afirma: “C’est d’une guerrilla qu’il s’agit, celle-là même qu’évoque McLuhan, en 1967: la guerre réelle, totale est devenue la guerre de l’information.”¹²

En 1919, los dadaístas John Heartfield y George Grosz anunciaron: “The name of ‘artist’ is an insult. The denomination ‘art’ demolishes equality between men”. Por su parte, los futuristas planteaban “escupir cada día sobre el Altar del Arte”, en su deseo por anular los vínculos con el arte tradicional. Esto encuentra eco en otras vanguardias artísticas del siglo XX, donde hay una firme intención por cuestionar a las instituciones y crear un arte alejado de éstas.

Tradicionalmente, el arte ha estado relacionado con la idea de la belleza. Se requerirían numerosas páginas para explicar a cabalidad lo que diversas culturas en distintos momentos históricos han considerado “bello” y por tanto “estético”. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar de manera sucinta es que, durante siglos, el arte estuvo concebido como una configuración armónica del mundo, que buscaba producir en el espectador una sensación de equilibrio y placer, tanto intelectual como sensorial.

Numerosos e insistentes manifiestos en donde se decreta la llamada "Muerte del Arte" aparecen uno tras otro a lo largo del siglo XX. La irreverencia que caracteriza a la

¹² Citado en Lamberto Pignotti y Stefania Stefanelli, *La Scrittura Verbo-Visiva*, p. 123.

Traducción: De lo que se trata es de una guerrilla, la misma que evoca McLuhan, en 1967: la guerra de la información se ha convertido en la guerra real, total.

sociedad moderna, con su constante deseo de renovar y reemplazar lo obsoleto, entrega uno de los últimos ingredientes para la instauración definitiva del denominado "antiarte".

Al abandonar la idea de que el arte tenía que relacionarse con lo sublime, las nuevas propuestas artísticas comienzan a incorporar elementos no sólo de la cotidianidad, sino incluso de ámbitos que antes se habían considerado completamente ajenos a lo estético. Lo violento comienza también a ser motivo de creación artística en un intento por provocar reacciones de diferente índole en el espectador.

Según Arturo Schwarz, los cuatro postulados de la nueva poética (donde se inserta plenamente la poesía visual) son: la revolución, la anarquía, la poesía y el arte global.¹³ Tanto es así que los artistas de vanguardia se vinculan con la revolución y la anarquía y buscan participar activamente de la realidad sociopolítica de su momento histórico. Apollinaire murió a causa de una herida sufrida en el campo de batalla, los surrealistas estuvieron abiertamente ligados al movimiento socialista (incluso llegaron a titular su revista literaria *El surrealismo al servicio de la Revolución*), los futuristas se integraron al grupo de intelectuales al servicio de Musolini.

Laplatine plantea que “el movimiento anarquista se sitúa en las antípodas exactas de la idea misma de institución, así fuere provisional, y de la de sistema. Su ideal consiste en hacer evolucionar a la humanidad, a la que quiere liberar, dentro de una atmósfera de libertad absoluta y de permanente Pentecostés.”¹⁴ Así, el nuevo arte del nuevo siglo se pretende reaccionario, revolucionario, anárquico y, sobre todo, innovador. El arte experimental, en general, y la poesía visual, en particular, son al mismo tiempo trasgresión e innovación. El deseo de innovar de una manera cada vez más radical, original y sorprendente es un pilar de la poesía perceptual.

Ya no estamos hablando de propuestas canónicas, de discursividad convencional, sino de manifestaciones híbridas, que nos sorprenden y cuestionan al fusionar lenguajes, disciplinas, medios y técnicas, al borrar los límites interartísticos y al problematizar y poner en perspectiva las categorías y clasificaciones con las que contamos para entenderlas y estudiarlas. En pleno grito de guerra contra lo establecido, la literatura y sus cánones, reglas y elementos fueron desacralizados y los límites entre lo artístico y lo no artístico se han tratado de borrar una y otra vez.

¹³ Arturo Schwarz, *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, p.40.

¹⁴ François Laplatine. *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía*, p. 33.

A este respecto, Apollinaire dijo alguna vez que los catálogos, posters y anuncios de todo tipo contenían la poesía de nuestra época y Tzara mencionó que la publicidad y los negocios también son elementos poéticos. En cuanto a la relación entre la poesía experimental y este matiz de rebelión, el poeta visual J. M. Calleja plantea lo siguiente:

La Poesía Experimental es territorio fronterizo y a la vez espacio compartido por la Plástica y la Literatura, es un híbrido de gran potencia poética, es un metalenguaje que explora el lado oculto (mágico, simbólico...) del significado dado a las palabras y a las imágenes en las relaciones cotidianas. La Poesía Experimental ha de transgredir (etimológicamente trans-gredir: ir más allá, pasar) todas las prácticas de sus antepasados y colocarnos en un estado *in extremis*. La vida es un bazar de experiencias, a veces de una nimiedad mínima y a veces de una grandiosidad celestial. La función del autor es recoger todas sus propias experiencias: lecturas, paisajes, enfermedades, silencios... que lo configuran y fecundan; y después con la tecnología de su tiempo - lápiz, pincel, escáner, video...- transmutar y combinar de manera original todos los materiales más diversos e inverosímiles para formar una poética propia. El autor no tiene que dejarse influenciar por un futuro lector hipotético o real, ni crear una obra pensando en las características de un lector perfecto o con sus mismas similitudes ideológicas o estéticas; la máxima del autor es la libertad total.¹⁵

La poesía visual pretende alcanzar libertad total a través de una postura totalmente abierta a nuevas posibilidades combinatorias de signos de naturaleza distinta. La rebelión, la anarquía y el cuestionamiento de los artistas de vanguardia representan un salto a la concepción del arte como antiarte.

Décio Pignatari, en “Teoría de la guerrilla artística”, cita al poeta Pedro Bertolino: “La vanguardia artística sólo se impone y puede ser concebida como antiarte; o sea como investigación que origina para sí su propia base, constituyendo su propia negación y, por lo tanto, superándose indefinidamente para estar siempre presente.”¹⁶ Más adelante, Pignatari realiza una analogía entre la vanguardia y la guerrilla: “Nada más parecido a la guerrilla que el proceso de vanguardia artística consciente de sí misma. En la guerrilla todo es vanguardia y todos los guerrilleros son vanguardistas. Y cada mosquito. Y cada árbol. Y cada gesto. Sólo la guerrilla es, de hecho, total [...] constelación de la libertad siempre formándose.”¹⁷ Así pues, la vanguardia se concibe como un término casi bélico y conlleva una actitud de lucha permanente.

¹⁵ Laura López Fernández, “J. M. Calleja y la poesía experimental”, en Revista Virtual *Escáner Cultural*, en <http://www.escaner.cl/escaner62/articulo.html>, [última consulta 12 de mayo de 2010].

¹⁶ Décio Pignatari, en *op.Cit.*, p. 45.

¹⁷ Décio Pignatari, en *op.Cit.*, p. 75.

La poesía visual busca *revolucionar* la forma tradicional de concebir el ámbito de la imagen (pintura, dibujo, diseño) y la palabra (el poema) a través de su coexistencia. Como metavanguardia, explora sin miedo nuevos terrenos para encontrar su propia voz en su carácter autoreferencial. El postulado mismo de tener un poema visual, material, concreto, donde lo verbal y lo visual se interrelacionan en formas muy variadas de coordinación y yuxtaposición fue una postura revolucionaria en todos sentidos. La poesía visual abre la puerta a toda una gama de experimentación y cuestionamiento sobre el arte mismo y rompe con siglos de tradición donde “decir” y “figurar” pertenecían a terrenos separados que se unían sólo en contadas ocasiones.

Desde las primeras décadas del siglo XX, el arte entabló un diálogo con la noción de violencia. Una noción y un diálogo que se han visto modificados en el transcurso de los años, pero que no ha dejado de ser una presencia constante. “No hay arte sin violencia. Si una obra no tiene un poco de violencia dice poco”, resumió el pensador italiano Gianni Vattimo, en la ponencia sobre "Arte y violencia" que dictó en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires el 10 de abril de 2006. El italiano afirmó que sólo puede hablarse de arte y violencia situándose en el marco de la responsabilidad civil del arte, "que empezó a ser una creencia compartida en el siglo XX. Las vanguardias fueron la expresión del abandono de la neutralidad artística. [...] El arte, entonces, puede asumir el compromiso de promover la libertad y la no violencia." Y de allí surgen dos niveles en que éste puede contener o incluir la violencia: "Podemos hablar de arte violento, es decir obras que incluyen escenas de crueldad —explicó— o de un arte que denuncia la violencia social y pública. Es decir, el arte comprometido, como lo entendía Sartre", subrayó. Para Vattimo, una obra de arte puede provocar al menos dos tipos de sensación: extrañamiento y tranquilización. Y entre ambas se juega el equilibrio. La experiencia de la violencia en el arte, dijo, es la capacidad de transformar. "La violencia interior de la obra no puede separarse, sin embargo, de la exterior, de la social, a la que la obra evoca. Una obra de arte debe ser un choque, una verdadera experiencia", resumió el italiano.¹⁸

¹⁸ Cfr. Publicación argentina en línea *Clarín.com*, martes 11 de abril de 2006, en <http://www.clarin.com/diario/2006/04/11/sociedad/s-04901.htm>, [última consulta 13 de agosto de 2009].



Imagen 4. "Venus de Milo", Niké de Saint Phalle, 1962.

“Venus de Milo”, de Niké de Saint Phalle, es un claro ejemplo de cómo el arte busca desacralizar la tradición, al hacer una relectura de una obra capital con base en los elementos del contexto actual. De esta manera, se violenta al espectador a través de la incorporación de lo ajeno y lo anómalo, es decir, se produce un extrañamiento. Esto mismo sucede en las propuestas de poesía perceptual. Empleando los términos de Vattimo, la violencia interior de las propuestas produce una reacción de extrañamiento en el receptor.



Imagen 5. “Gioconda integralista”, Claudio Francia, 1997.

“Gioconda integralista”, de Claudio Francia, es en cierta medida similar a la “Venus de Milo” de De Saint Phalle. También aquí se pretende impactar al espectador a través del uso de una pintura por demás emblemática de la tradición artística occidental, la “Gioconda” de Leonardo da Vinci, que aparece recontextualizada mediante un chador que de inmediato remite al contexto islámico. No es la primera vez que un artista toma este cuadro y lo modifica. En 1941, Marcel Duchamp presentó (quizá ‘creó’ sería una

palabra equivocada dada la naturaleza de la obra) un llamado “readymade rectificado”. Tomó una reproducción del cuadro de la Mona Lisa, le pintó barba y bigote e incluyó las letras L.H.O.O.Q (al leer en voz alta estas letras en francés se obtiene “elle a chaud au queue”), plena burla de la mujer que vemos en el cuadro. De la misma manera, el famoso mingitorio de Duchamp era una pregunta contundente dirigida a la institución artística. No se trataba de una afirmación “éste es un mingitorio”, sino de una pregunta: “¿Este mingitorio podría ser una obra de arte?”. Su obra L.H.O.O.Q. pretendía que el espectador tratara de imaginar esa reproducción de la Mona Lisa con barba como una obra de arte, no como una reproducción alterada, desacralizada, desprovista de aura (por emplear términos de Walter Benjamín¹⁹), sino como una obra de arte por propio derecho, generadora de sus propios cuestionamientos y de inferencias particulares en el espectador. La Mona Lisa de Claudio Francia ofrece un evidente contenido de crítica social y resulta particularmente interesante que la imagen no permite leer el mensaje de las letras que lo forman. Aquí la imagen niega la palabra, se superpone a ella y la deja fuera del espectro de aprehensión del receptor, situándose también en la temática plenamente vanguardista de la imposibilidad de la comunicación y de la negación explícita del discurso.

Muchos artistas se han dedicado casi tan afanosamente a producir obras de arte como a atacar a las instituciones artísticas y culturales tradicionales. Esta idea de atacar a las instituciones artísticas y cimbrarlas desde lo más profundo de sus categorías y clasificaciones es una constante en las propuestas de poesía perceptual que incorporan nuevos soportes, que diluyen la existencia física del poema en una página convencional y que incorporan la ciencia y la tecnología a la literatura. De este tipo de ataque a lo que tradicionalmente se concibe como arte y cultura hay prueba desde los gestos artísticos de los dadaístas hasta las protestas de artistas como Jack Smith y Henry Flynt afuera del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1963, en donde exigían la demolición de los museos y de la cultura “seria” para dar paso a la libertad total en el arte, a un arte gestionado por sí mismo y no por la burocracia de la administración cultural.

En plena tónica iconoclasta, el artista plástico Baldessari en una ocasión expuso una cesta de cenizas con todas las pinturas que había hecho y posteriormente había quemado para hablar de la muerte del arte matando la obra (“Cremation Project”, 1970).

¹⁹ Cfr. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*.

Piero Manzoni, por su parte, hizo de la desacralización del arte una de sus temáticas principales. En una exhibición en Copenhague, por ejemplo, puso a cocer huevos y una vez que estuvieron listos los marcó con su huella digital (la firma del autor). Posteriormente, invitó a los asistentes a comer los huevos, de modo que pocos minutos después la exhibición había sido consumida por completo. También comenzó a firmar a la gente (de manera parcial o total, ya fuera un brazo, una pierna o todo el cuerpo y de manera temporal o permanente), como si la persona misma fuera la obra de arte.²⁰ Entre la gente que se convirtió “en un Manzoni” estuvieron el artista belga Marcel Broodthaers y el escritor italiano Umberto Eco. En su obra “Merda d'artista”, de 1961, Manzoni expuso un montón de bolsas con sus heces enlatadas, con lo cual cimbró la concepción del arte y cuestionó profundamente el papel del artista y la noción de obra.

Gestos artísticos de enorme insolencia y provocación se han sucedido uno tras otro y han demostrado que una de las temáticas principales del arte contemporáneo en general es la exploración de lo nuevo, lo violento, lo grotesco, lo *kitsch*, con la finalidad de criticar y polemizar el papel del arte mismo. De ahí que el arte se haya volcado sobre sí mismo y haya explorado la autoreferencialidad, un elemento especialmente importante para la poesía visual por las preguntas y reflexiones que genera.

La estética de lo intermedial: la iconotextualidad vista desde la perspectiva de las artes plásticas

El arte contemporáneo no se puede concebir sin interdisciplinariedad, sin fusiones ni préstamos interartísticos e intermediales. Así como la poesía visual incorporó y dio nueva vida a distintos elementos de las artes visuales, con una pasión que se intensificó con el transcurrir de los años del siglo XX hasta alcanzar alturas insospechadas en el siglo XXI, a partir de los años sesenta las artes plásticas tomaron de la literatura su elemento primordial, el cual le había pertenecido desde siglos atrás: el lenguaje.

En su claro intento por desmaterializar el arte y mostrar que la obra es un objeto no un concepto, los artistas conceptuales pretendían que ésta no se limitara a lo que uno puede ver, sentir, tocar, oler, en una galería o museo, sino que pudiera existir (y

²⁰ En el cuento “Hombre con minotauro en el pecho”, el escritor mexicano Enrique Serna, con gran maestría y humor, lleva a la literatura el tema de la importancia de la firma del autor para el mercado del arte y las diversas problemáticas de contar con una obra viva. [Enrique Serna, *Antología del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008.]

literalmente vivir) en la mente de cada uno de los “espectadores”. A todas luces se trata de algo revolucionario, dado que en muchas ocasiones se piensa el arte como objeto (plástico, literario, acústico). Sin embargo, los artistas conceptuales nos enseñaron algo importante, a saber, que el arte no es un objeto, sino una práctica, y que la obra de arte no es lo que vemos y podemos tocar, sino la relación (invisible, intangible, inmaterial) que establecemos con ella, que no es otra cosa que un detonador de conceptos.

Al respecto de la obra como concepto y de la desmaterialización del objeto artístico, el artista Douglas Huebler decía: “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and place.” Así pues, las palabras entraron de lleno a los museos y a las galerías de arte como obras plásticas, ya fuera escritas en las paredes en distintos tamaños, distribuciones y tipografías, o escritas sobre otros soportes como planchas, barras, cuadros, vidrio, luces de neón, etc. Como en el caso de la poesía visual, nos encontramos frente a un acto plenamente interartístico e intermedial, sólo que en el sentido inverso.

Algo importante en relación con las obras iconotextuales es que las percibimos, interpretamos y leemos según cómo nos las presentan, es decir, si aparecen en un museo o galería de arte y nos las presentan como artes plásticas, fruto de un artista plástico, las leemos y nos situamos frente a ellas como si fueran cuadros o esculturas. Si es un poeta visual quien crea la obra y se nos presenta como poema visual, la interpretamos más ligada a sus vínculos con lo literario. Se trata sólo del espacio en donde nos encontramos con la obra. En ocasiones, cuando se han expuesto poemas visuales en los museos (como en el caso del George Pompidou, en París, o el Museo de Arte Moderno, en Nueva York), los espectadores parecen privilegiar la imagen o lo figurativo de las propuestas por encima del contenido semántico de las palabras. En cambio, cuando las propuestas aparecen en un libro (una antología de poesía experimental o de poesía visual, por ejemplo) por el simple hecho de tener un libro entre las manos, dar vuelta a las páginas y leer, el receptor establece una relación distinta con el objeto, más ligada con lo textual, con lo discursivo.



Imagen 6. "One and Three Chairs", Joseph Kosuth, 1965.



Imagen 7. "One Hundred Live and Die", Bruce Nauman, 1984.



Imagen 8. "When Dickinson Shut Her Eyes, No. 974", Roni Horn, 1994.

Las tres obras de arte conceptual basado en lenguaje que se muestran aquí son emblemáticas. La primera, de Joseph Kosuth, no da cuenta de la desmaterialización del objeto artístico. El objeto está totalmente presente, una silla de madera convencional. Después, vemos una fotografía de esta silla y, por último, la definición de diccionario de la palabra “chair”. Se trata de una obra de arte conceptual porque la verdadera obra es una idea o serie de ideas: ¿Qué es una silla? ¿Cómo representamos una silla? Y, por tanto, ¿qué es el arte? y ¿qué es la representación? Al tener el objeto físicamente presente junto a su representación verbal y visual, Kosuth nos cuestiona sobre cómo representamos los objetos y nos relacionamos con ellos en el mundo de la realidad y en el de las ideas, lo cual se enfatiza con el título de la obra, que alude a que las tres sillas son una sola y a la vez distintas, “one and three chairs”.

Las obras de Nauman y Horn son obras de arte cuyo material es la palabra, en un caso escritas sobre luces de neón y en otro sobre barras de aluminio, materiales que pasan a un segundo plano y que sirven exclusivamente como vehículos de las palabras.

Más que realizar un análisis exhaustivo de ejemplos y dedicar numerosas páginas al análisis del uso de la palabra en el arte conceptual, lo que pretendo aquí, por un lado, es enfatizar la importancia de la actitud interartística e intermedial y, por otro, subrayar que, a través del uso de la palabra como material artístico en las artes plásticas, tuvo lugar la desmaterialización de objetos artísticos, con lo cual las obras producidas estuvieron dotadas de una cierta ingravidez e inmaterialidad. Esto último es fundamental porque guarda similitudes con el proceso mediante el cual los poetas perceptuales dejan de lado la página convencional y realizan sus propuestas en nuevos soportes y con nuevos materiales, con lo cual cambió por completo lo que se concebía como poema visual, así como todas las interrogantes y cuestionamientos que la poesía visual había generado hasta ese momento.

1.2 De la incorporación de la visualidad en la literatura a la anulación de la página convencional en las propuestas de poesía perceptual

Desde los caligramas y los collages letristas hasta los holopoemas y la ciberpoesía, generaciones de poetas visuales han recorrido un largo camino de experimentación e innovación con temas, técnicas, materiales y soportes.

Al realizar las obras en nuevos soportes, los autores revolucionaron nuestra concepción tradicional de que la literatura se encuentra en los libros, materializada a través de tinta y papel, y flexibilizaron aún más los ya de por sí ampliados límites entre las artes plásticas y la literatura.

Así lo manifiesta Clemente Padín: “Son muchas las conquistas de la poesía experimental en el correr de este siglo. En primer lugar, logró poner en evidencia la precariedad del concepto restricto de literatura, es decir, la existencia de un único e inmodificable concepto de literatura basado exclusivamente en la semántica, en lo verbal.”²¹ Más adelante, Padín comenta algo interesante en cuanto a la incorporación de nuevos materiales y soportes a las propuestas de poesía experimental: “Un claro ejemplo [del afán de innovación] es el concepto de POLIPOESÍA o POESÍA TOTAL, que aúna en sí todas las dimensiones del lenguaje y los soportes y medios disponibles del presente y del pasado prefigurando la poética del futuro.”²² Actualmente, la incorporación de nuevos soportes, materiales y técnicas a las propuestas de poesía experimental es tan constante y radical que Padín pone de manifiesto la necesidad de crear un nuevo nombre que englobe estas manifestaciones artísticas, es decir, polipoesía o poesía total.²³

Así como la poesía visual del siglo XX, sobre todo a partir de la segunda mitad, comenzó a incorporar temas cada vez más radicales, haciendo patente su afán de ser un arte de ruptura y una propuesta libertaria, los poetas visuales también empezaron a explorar el uso de nuevos materiales y soportes.

A principios del siglo XX, los poetas visuales italianos conocidos como futuristas emplearon recortes de periódicos y la técnica del collage para crear poemas

²¹ Clemente Padín, “La poesía experimental al filo del 2000”, en http://www.cyberpoem.com/text/padin_es.html, [última consulta 11 de marzo de 2008].

²² *Loc. cit.*

²³ A lo largo de este trabajo no emplearemos el término “polipoesía” ni “poesía total”, pues su uso no está suficientemente extendido, por un lado, y, por otro, porque preferimos las denominaciones “poesía visual”, “poesía en la piel”, “poesía transgénica” o “ciberpoesía”, “holopoesía”, “videopoesía”, etc., puesto que el término mismo denota el tipo de configuración del poema.

visuales en donde se notaba una gran experimentación tipográfica, gracias a la distribución de las letras e imágenes tomadas del periódico. En una latitud distinta y algunos años después, los poetas concretos brasileños, en plena tónica interartística, emplearon fotografías o fragmentos de fotografías para crear poemas visuales (un ejemplo de esto es el poema “Ojo por Ojo” de Augusto de Campos). En ambos casos, el poema visual seguía teniendo como soporte la hoja de papel, pero se empleaban medios que comúnmente se consideraron “ajenos” a la literatura. Ya no se trataba simplemente de “escribir” sobre el papel, así fuera creando imágenes o figuras con las palabras (a la manera de los caligramas), lo cual en sí mismo es una gran ruptura con la idea convencional de escribir linealmente un discurso con palabras colocadas en línea horizontal, una después de la otra, sin pretender ilustrar nada a nivel visual y en donde la letra está desprovista de contenido gráfico y material, como sucede en la literatura y en la poesía no visuales. El objetivo era aproximarse a las artes plásticas de una manera mucho más clara y contundente. Otro elemento que los poetas visuales comenzaron a incorporar fue el color, típicamente perteneciente a la pintura, el dibujo, el diseño, la publicidad.

Además del color de las artes plásticas como elemento de configuración del poema visual, también se incluyeron las texturas al pegar elementos a través de la técnica del collage. Por otro lado, hubo quienes llevaron la tridimensionalidad a sus propuestas. Así pues, autores como André Breton crearon poemas-objeto, los cuales, como su nombre lo indica, al igual que los objetos, ocupan un lugar tridimensional en el espacio. Breton lo explica de la siguiente manera: “Definí el poema-objeto como una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca”.²⁴ Lo más interesante de la definición de Breton es la dialogía que establece entre las artes, la reciprocidad que pone de manifiesto la combinación de los elementos de la literatura y de la plástica.

Octavio Paz afirmaba lo siguiente: “El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual, y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee”.²⁵ Los poemas-objeto representan un cuestionamiento directo para el receptor, quien al situarse frente a la obra genera una serie de preguntas respecto al arte mismo: ¿Un poema puede ser un objeto?

²⁴ André Breton, “Entrevistas”, en *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, p. 166.

²⁵ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal. Poemas mudos y objetos parlantes*, p. 56.

¿Un objeto puede ser un poema? ¿Por qué esta configuración de elementos en el espacio es precisamente un poema? ¿Dónde quedaron los versos? ¿Cómo me relaciono con lo que veo?

Un elemento interesante del poema-objeto, precisamente por la característica de estar ubicado en el espacio de manera tridimensional, es su carácter de obra original y difícil de reproducir (lo cual será una característica esencial de otras modalidades del poema visual más recientes).

A diferencia del tipo de poesía visual cuyo soporte es el papel y que se puede reproducir en diversas ediciones impresas (vuelvo a remitir a los caligramas, por ejemplo), los poemas-objeto son una configuración física de elementos, en ocasiones montados en cajas, en soportes de madera, en estructuras en relieve, lo cual dificulta su reproducción. Si no estamos ubicados de manera presencial frente al poema-objeto, lo que vemos en ocasiones es una fotografía de éste, evidentemente desprovista de tridimensionalidad y que apunta exclusivamente a registrar o documentar la existencia del poema-objeto, pero que no permite tener la experiencia estética del original, el cual se puede tocar y presentar distintas sensaciones y, al igual que una escultura, puede ser rodeado por el espectador, visto desde distintos ángulos, etc. No olvidemos tampoco que la fotografía es una representación del objeto fotografiado, una relectura, una construcción del fotógrafo. En este sentido, este tipo de poemas no se vincula únicamente con las artes visuales a través del aprovechamiento del espacio y de los materiales propios de la pintura y la escultura, también se emparenta con ellas a través del tratamiento y valor que se otorga al original.²⁶

Además, por su materialidad, por su carácter de objetos físicos, corpóreos, los poemas-objeto comúnmente se exhiben en museos y galerías de arte y se clasifican con cédulas prácticamente iguales a las que se usan en el caso de las obras plásticas (por ejemplo: “Título”, “autor”, “año de creación”, “materiales”, “colección a la que pertenece”). Otro elemento interesante a este respecto es que al ubicarse en espacios como museos, la relación que establece el receptor con el poema es distinta a si se tratara de un libro al cual puede recurrir una y otra vez en busca de relecturas. La experiencia está condicionada por el espacio: si el lector quiere volver a situarse frente al poema-objeto, tiene que trasladarse al museo o a la galería, de modo que su contemplación, reconfiguración y relación con el objeto es breve y mucho más efímera

²⁶ Esta actitud contrasta, por ejemplo, con el poema-happening, donde lo que cuenta es el proceso creativo, performativo y lo que permanece es el registro del momento de la creación.

que si se tratara de un poema que se puede releer y desfragmentar numerosas veces. En palabras de Victoria Combalía:

La poética de los poemas-objeto se basa, en efecto, en la yuxtaposición de dos elementos, cuya relación hace disparar las asociaciones de ideas. El procedimiento, claro está, tiene su origen en la descontextualización del objeto cotidiano promovida por Duchamp y prolongada en cierto modo por el surrealismo, que ampliará este precedente al provocar encuentros inesperados e imposibles.²⁷

Roberto Juarroz solía decir que la poesía siempre es decir de otra manera, que es la posibilidad de mostrar una cosa mediante otra, de que algo diga otro algo, distinto. La incorporación de nuevos materiales en las propuestas de poesía visual hace honor a la idea de mostrar una cosa mediante otra y decir de otra manera, apoyar, enfatizar, yuxtaponer las palabras a nuevos lenguajes con el fin de comunicar.

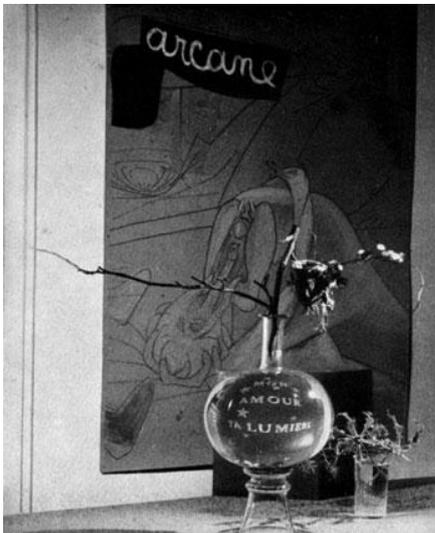


Imagen 9. "La lámpara", André Breton, 1944.

Sirva este poema-objeto de Breton como ejemplo de la corporeidad que asume esta modalidad del poema visual. El título, "La lámpara", así como las palabras "mon amour, ta lumière" (mi amor, tu luz), que se encuentran en el florero, detonan una serie de inferencias en el receptor, las cuales tienen relación con la fugacidad de las flores presentes, que dan cuenta visible del paso del tiempo. Por otro lado, en el cuadro que sirve de fondo se encuentra la palabra "arcane" (arcano, destino), la cual remite al azar, a la suerte, al destino y, podríamos pensar, a sus vínculos con el amor. Por otro lado, la configuración de los objetos semeja un "Vanitas" moderno en el que vemos representada nuestra propia fragilidad.

²⁷ Victoria Combalía, "Joan Brossa o las palabras y las cosas", en *Vuelta* No. 260, pág. 52.

Antes mencionamos la incorporación de la técnica del collage a la poesía visual. Otra técnica empleada que se relaciona con la incorporación de nuevos materiales es el montaje, una estrategia de composición muy común en los poemas-objeto:

En la Alemania de entreguerras, la confluencia de niveles semánticos diversos y de materiales incongruentes se desarrollará fundamentalmente en las prácticas del montaje y el fotomontaje. Estas producciones se distancian radicalmente del collage cubista, iniciado poco tiempo antes. En contraposición con la voluntad unificadora de los fragmentos empleados en la confección de un collage, el montaje pone en evidencia la naturaleza dispar e inconexa de las partes que lo conforman. De esta manera, cada elemento conserva sus propiedades individuales al tiempo que integra la composición.²⁸

Además del uso de recortes de periódicos, revistas y fotografías y de la incorporación de objetos tridimensionales, en palabras de María Jesús Lamarca Puente:

La poesía visual enriqueció la palabra dándole cuerpo a la superficie del papel, pero también se intentó dar cuerpo a la palabra utilizando otro tipo de materiales. Así surgen poemas hechos en madera, vidrio, metal o plexiglás, y también los libros o poemas objeto. Lo que se quiere es trascender la linealidad y rigidez del soporte papel y del formato impreso.²⁹

El hecho de que los poetas visuales hayan comenzado a experimentar con nuevos soportes y materiales, en gran medida, se debe a la experimentación que se estaba llevando a cabo en este mismo sentido en el terreno de las artes visuales, donde se dio una explosión de nuevos materiales con la finalidad de, por un lado, plantear una ruptura con los medios tradicionales y, por otro, crear nuevos lenguajes para comunicar. “In art objects, the rage for the new as a value in itself was exemplified and fulfilled by new materials (acrylic, liquitex, polyester, fibreglass) and by new techniques (spray-painting, vaccum-forming).”³⁰

En el siglo XX los materiales dejaron de ser un simple vehículo para crear forma, color o diseño y se convirtieron en un medio de expresión en sí mismos. Por ejemplo, el uso de materiales efímeros e incluso perecederos. Por citar un caso, podríamos mencionar la obra sin título de Jannis Kounellis, de 1969, perteneciente a la colección del Museo Kaiser Wilhem, en Krefeld, en donde el artista colgó repisas con café molido con la finalidad de que el aroma llenara la sala del museo, de modo que la experiencia

²⁸ Rodrigo Alonso, “El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje” en http://www.poesiavisual.com.ar/2004/ensayos/el_poema_visual_entre_la_simultaneidad_y_el_montaje.htm, [última consulta 23 de junio de 2009].

²⁹ María Jesús Lamarca Lapuente, *Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, en http://www.hipertexto.info/documentos/f_imagen.htm, [última consulta 30 de junio de 2009].

³⁰ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, p. 149.

sensorial no se limitara a la vista sino apelara al olfato, y detonara recuerdos en la memoria individual de cada uno de los asistentes.

El arte povera, término empleado en 1967 por el crítico de arte italiano Germano Celant, engloba obras de arte en las que el énfasis está puesto en el uso de materiales “pobres”, que cualquiera podría encontrar en el entorno, incluso en la basura: madera, rocas, tela, papel, cuerdas, hojas e incluso animales vivos. El mismo artista citado antes, Jannis Kounellis, en el año de 1969, creó una instalación en la Galerie de l’Attico, en Roma, que consistió en amarrar doce caballos vivos en la sala de exhibición. Los olores, sonidos y movimientos de estos animales pretendían ser el material de la obra, la cual buscaba alejarse de la pureza y limpieza de los objetos industriales que muchos artistas estaban empleando en sus obras y representar la vida real a través del énfasis en objetos reales, recontextualizados, algo que podríamos entender como una especie de “readymade vivo”.

En cuanto al uso de materiales radicales y próximo a la noción de antiarte, podemos citar también el caso del artista Hélio Oiticica, quien en los años setenta, en Nueva York, comenzó a crear obras de arte empleando cocaína, como “Quasi-Cinema Block Experiments in Cosmococa, CC3 MARILYN”, de 1973, en la que vemos la reproducción del emblemático rostro de la actriz norteamericana Marilyn Monroe (símbolo de frivolidad y cultura pop) con los labios, las cejas y la línea de los ojos cubiertos de cocaína. El material empleado en esta obra es en sí mismo el elemento de ruptura, de subversión, pero, yuxtapuesto a todo lo que representa Marylin Monroe, se convierte en una crítica a los excesos de la sociedad consumista y de los ídolos de esa misma sociedad con sus nuevos valores puestos en la droga, la imagen, la belleza (una sola belleza, la prototípica) y la falta de individualismo. En esta obra, la clave no está en la configuración de los elementos, sino precisamente en la cocaína empleada como material, ya que si el espectador no supiera que se trata de cocaína quizá haría una lectura muy distinta de la obra.



Imagen 10. "CC3 MAILERYN!", de la serie *Quasi-Cinema, Block Experiments in Cosmococa*, Hélio Oiticica, 1973.

Otro caso interesante en cuanto a la incorporación de nuevos materiales al arte contemporáneo es el denominado "land art" o "earth art", movimiento que surgió en Estados Unidos a finales de los años sesenta. Consiste en emplear el paisaje como material visual para crear la obra de arte. Las obras se ubican, pues, en exteriores, en ambientes naturales como bosques, selvas, montañas o desiertos, lejos de la civilización. Debido a los materiales empleados (rocas, árboles, arrecifes, plantas), con el tiempo, la obra pasa por procesos de erosión y transformación. Gracias a estos cambios, muchas de las obras ya no existen en la naturaleza (la naturaleza misma, su material mismo, las ha borrado o consumido) y sólo quedan registros en fotografía o video. El uso de materiales perecederos o tomados de la naturaleza añadió un carácter efímero y fugaz a estas manifestaciones artísticas, convirtiéndose de esta manera en obras hechas de tiempo.



Imagen 11. "Spiral Jetty", Robert Smithson, 1970. Fotografía tomada desde la cima de Rozel Point, a mediados de abril de 2005.

Así pues, los artistas comenzaron a utilizar y mezclar en sus obras todo tipo de materiales e incluso emplearon el vacío como "material" generador de sentido. Como ejemplo de este último elemento podemos citar la exposición de Yves Klein titulada

precisamente “Le Vide” (1958), en la Galería Iris Clert en París, donde el artista quitó todos los muebles y pintó las paredes de blanco, creando así un “vacío” o “zona de sensibilidad pictórica invisible”. El vacío se convirtió en material, vehículo y tema de la obra de arte para las artes plásticas (a la manera en que los blancos activos del papel cobraron carácter significativo en la poesía visual a partir de Mallarmé).

Una vez ejemplificada mínimamente la inclusión de nuevos materiales en las artes plásticas, podemos regresar a lo que sucede de manera paralela en el poema visual. Influida de e influyendo en las artes plásticas, la poesía visual también se enamora de la idea de incorporar nuevos materiales y nuevos soportes.

Con la cita de Lamarca Lapuente, ya se mencionaba que los poemas visuales ahora no se inscriben únicamente en la blancura (o el color) del papel, sino también en madera, vidrio, metal. El poema visual ocupa espacios urbanos al inscribirse en los muros de las ciudades, en bardas y edificios, con lo cual no sólo se aleja de los límites de tamaño del libro, por grande que éste sea, sino que cobra dimensiones que en ocasiones llegan a ser monumentales.

Un ejemplo de ello es el poemural de Mathias Goeritz “Pocos cocodrilos locos”, esculpido en alto relieve en una pared, el cual, en una tónica plenamente intermedial, es también un poema sonoro de 1.22’ de duración.³¹ Al salir de la página y ubicarse en este tipo de espacios, muy grandes en comparación con las dimensiones comunes del libro, los poemurales son muestra de una nueva relación entre la poesía y el espacio.



Imagen 12. “Pocos cocodrilos locos”, Mathias Goeritz, 1967.

El papel desdoblado de los códices mesoamericanos, las piedras de inscripción de culturas ancestrales, la madera como elemento para conservar la escritura empleada

³¹ Para escuchar “Pocos cocodrilos locos”, Cfr. el sitio “artesonoro.net”, en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html> [última consulta 3 de mayo de 2010.]

por pueblos indígenas de diversas latitudes son retomados por los poetas visuales, reconfigurados y replanteados en las nuevas propuestas, las cuales “invaden” nuevos espacios y sorprenden al espectador, quien no se proponía tener un encuentro estético. De este modo, con estas propuestas, el receptor ya no es quien acude a una librería o biblioteca, abre un libro y lee. En muchas ocasiones, lee o participa de la obra porque ésta acudió a su encuentro o apareció de repente. Decididamente, esto revolucionó nuestra manera de concebir el objeto de arte, los espacios artísticos y nuestra relación con ambos.

Como parte de las propuestas de poesía visual que experimentan con nuevos espacios de inscripción, se encuentra la denominada “*skin poetry*” o poesía en la piel. En este caso, la superficie donde aparece el texto, es decir, el soporte, es incluso más importante que el texto mismo, pues el efecto radica precisamente en que el poema está escrito en algo tan único e íntimo como la piel de una persona. En ocasiones, se trata de poemas visuales temporales, efímeros, escritos con un tipo de tinta que el sujeto convertido en “libro” puede borrar de su piel. En otras, los poemas están literalmente tatuados sobre la piel del sujeto-libro y no pueden ser eliminados ni borrados con facilidad.

Usar la piel como página plantea el deseo de fundirse con el poema, de borrar los límites entre el arte (la obra) y los sujetos que lo perciben. Dependiendo de dónde se encuentre el poema, resultará visible o no para quien lo lleva escrito. Por ejemplo, si el texto está en la espalda, quien lleva el poema no puede verlo sin necesidad de emplear un espejo, a diferencia de si lo lleva escrito en la muñeca o en el muslo. El lugar donde esté escrito el texto tendrá influencia en cómo lo lee y cómo se relaciona con él quien lo lleva escrito, pero también afectará la manera de leerlo y percibirlo de los demás. La poesía en la piel irrumpe en el terreno de lo íntimo, en la esfera de lo privado. No cualquiera tendrá acceso a un poema escrito en la espalda, la pierna o el pecho de alguien. De modo que el hecho de quién va a ver el poema ya no depende sólo del artista, sino de la superficie de inscripción, un ser humano con voluntad de decidir cuándo, dónde y quién mira su piel y quién no.

¿Por qué resulta tan interesante el tema del soporte en la poesía en la piel? Normalmente, cuando alguien copia alguna frase de un texto para tenerla a mano es porque le resulta importante y quiere poder releerla y tenerla presente. Sin embargo, al usar como superficie de inscripción la espalda, o incluso el antebrazo, quien lleva el texto en la piel no tiene oportunidad de verlo con facilidad, es decir, el mensaje está

destinado a ser portado y atesorado por esa persona, por un lado, y a que sean otros quienes puedan ver el iconotexto. Aquí, la iconotextualidad dialoga con la intimidad.

En la incorporación de nuevos materiales al poema visual, no podemos dejar de señalar el controvertido caso del poeta chileno Raúl Zurita. Zurita no se ha dedicado de lleno a la poesía visual ni se caracteriza por ser un poeta visual. Sin embargo, algo que sí define a este poeta es la búsqueda y creación de una poesía crítica, reflexiva, innovadora y extrema. En 1975, Zurita se quemó la mejilla con un hierro que había calentado en la calefacción de su casa. “Mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”, dijo. Y creó un libro, *Purgatorio*, en donde incluye la fotografía con la mejilla quemada en formato de credencial. En la página contigua, Zurita escribe con letra manuscrita un texto de pocas líneas: “Me llamo Raquel estoy en el oficio desde hace varios años. Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino”. Debajo del texto, aparece la versión en latín de las palabras que Dios dijo a Moisés en el Monte Sinaí “ego sum qui sum” (yo soy el que soy).

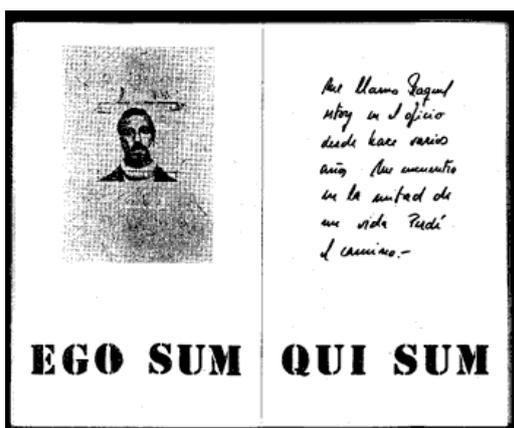


Imagen 13. Página tomada de *Purgatorio*, Raúl Zurita, 1975.

Se trata de una deconstrucción de la identidad del poeta y de una articulación entre la imagen y el texto que sorprende al lector. El lector se desestabiliza y no sabe cómo o con qué relacionar la fotografía que se muestra con el sujeto que habla en primera persona. De este modo, Zurita problematiza temas que serán revisados una y otra vez por sus contemporáneos de otras latitudes: la crisis del sujeto, la desvinculación y vinculación entre lo visual y lo verbal, el crédito que otorgamos a la imagen y a la palabra (¿el sujeto es un hombre = el que vemos, o es una mujer = la que habla? Y ¿a qué otorgamos más valor: a la imagen o al discurso?). Con este gesto, que muchos interpretaron como una agresión contra sí mismo, el poeta se asentó en el panorama de la poesía chilena como una voz joven, transgresora y crítica.

Con este antecedente en mente y teniendo presente el land art, podemos entender lo que hizo Zurita el 2 de junio de 1982. Ese día, Zurita escribe en el cielo de Nueva York su poema de quince frases “La Vida Nueva”. Para este efecto, la pluma de Zurita fueron cinco aviones que escribieron con letras de humo blanco a 6 km de altura. Cada frase midió, aproximadamente, 8 km de largo y pudo ser vista desde muchos lugares de la ciudad. Tiempo después, Zurita dijo: “Cuando decidí escribir en el cielo, pensé que el cielo, desde los tiempos inmemoriales ha sido el lugar hacia el que todas las comunidades han dirigido sus miradas, porque allí está escrito su destino.”³²

Así, Zurita abandona los materiales que se emplean comúnmente para escribir, pintar o dibujar y en su lugar emplea un avión. No es su mano la que escribe el poema, sino una máquina que revolucionó nuestra percepción del mundo: el avión. Las letras ya no son un rastro de tinta, ni siquiera de óleo o acuarela, sino humo hecho signo. El poema se plasmó en el cielo, como una gran página incorpórea y monumental, y el viento disipó las letras, borrando el poema y dejando libre una vez más “la página”, el espacio de inscripción del texto, una página anónima y democrática que no pertenece a nadie y al mismo tiempo pertenece a todos.

El poema de Zurita fue una obra que salió al encuentro de los receptores, quienes no bajaron la mirada hacia el libro, como hacemos comúnmente cuando leemos, sino que levantaron la vista para leer una serie de frases que comenzaban “Mi Dios es” y cuyo predicado variaba (“hambre, nieve, no, desengaño, carroña, paraíso, pampa, chicano, cáncer, vacío, herida, ghetto, dolor”). Las dos últimas frases son: “Mi Dios es” y “Mi amor de Dios”.

La intención de Zurita con este poema era hacer un homenaje a los grupos minoritarios de todas partes del mundo, representados en la población hispanoparlante de Nueva York. Zurita, perseguido y encarcelado durante la dictadura de Pinochet, fue testigo de su tiempo y, no obstante, vio en el arte una posible salida: “Cuando se ve tanto sufrimiento innecesario toda la historia parece caer y con ella los grandes modelos de arte, de la poesía o de la literatura. Pero al mismo tiempo también pienso que el único significado del arte, su único propósito, más allá de cualquier forma, es hacer la vida más humanamente vivible.”³³ Así como Zurita se había quemado la mejilla años antes, cuando creó “La Vida Nueva”, se quemó los ojos con ácido buscando quedarse ciego. No lo consiguió, pero lo que sí logró fue no poder ver su poema en el momento

³² Raúl Zurita, *Anteparaiso*. p. 7-8.

³³ Raúl Zurita, “Yo no quiero que mi amor se muera”, en *Ibid*, p. 23.

en que fue escrito en el cielo. Así se explica Zurita en el “Postfacio” de *Anteparaíso*, el cual reproduzco aquí íntegramente:

...después, cuando me di cuenta que volvería a ver, supe que el comienzo que quise ya no iría. Fue duro. Está bien, quise hacerlo así; más puro y más limpio, para que cuando se dibujaran las escrituras en el cielo poder imaginármelas infinitamente más bellas en su trazado invertido dentro de mi alma. Dos años más tarde vi las letras del cielo y de Dios recortarse sobre mí, y aunque fue hermoso, yo hubiese querido decirte algo más acerca de nosotros, algo más de la nueva luz que está embargando nuestros rostros. No fue posible, pero tú, amigo, igual podrás entender el Paraíso, igual sabrás por qué te pude pensar toda esta maravilla.³⁴



Imagen 14. “Mi Dios es Hambre”, fragmento del poema “La Vida Nueva”, Raúl Zurita, 1982.

Para Zurita había dos obras, la que se plasmó en el cielo de Nueva York y la que él vio exclusivamente con los ojos de la mente, temporalmente cegado por el ácido. Se trató, pues, de una obra conceptual en el sentido más puro y original. ¿Dónde está el poema? Podría ser una de nuestras primeras interrogantes. ¿En el cielo? ¿En la mente de Zurita? ¿En las fotografías que documentan que este acto poético tuvo lugar y que aparecen intercaladas en el libro *Anteparaíso*? “La Vida Nueva” fue un poema efímero, la experiencia de lectura fue fugaz, las letras se fueron disipando ante la vista asombrada de los espectadores. Fue un acto dotado de una inmediatez absoluta. El rumbo de una obra de esta naturaleza depende incluso de azarosas condiciones climáticas que la determinan. Es claro que uno puede ver una y otra vez las fotografías de cada una de las frases del poema, pero de ninguna manera eso es comparable a lo que tuvo lugar aquel 2 de junio. Cada lector vio-leyó el texto desde un lugar distinto (la calle, la azotea de algún edificio, desde la ventana de una oficina, de un comercio),

³⁴ *Ibid*, p. 202.

muchos quizá sólo vieron letras y no pudieron aprehender el mensaje dado que éste estaba en español. Quizá hubo quienes leyeron nada más una o dos de las frases y no tuvieron la experiencia del poema integral, otros quizá leyeron cada una de las frases de principio a fin... Lo que pretendemos resaltar con esto es que “La Vida Nueva” fue uno y muchos poemas según los lectores que tuvo; para cada uno fue una experiencia, una vivencia distinta.

Tiempo después, a la caída de la dictadura, Zurita realizó otra acción poética, que podríamos denominar “land poem”, al estar más directamente vinculada con el land art al que se hizo referencia un poco antes como exploración de la plástica. En el caliche del desierto de Atacama, Zurita escribió un mensaje contundente para sus conciudadanos: “Sin pena ni miedo”. Esta vez la “pluma” que configuró el texto del poeta no fue un avión, sino una excavadora de varias toneladas.

En una entrevista al poeta en la que le preguntaron si su mensaje seguía siendo vigente, Zurita respondió: “En un mundo donde lo más presente es la pena y el miedo, esa frase, creo, es el único deseo vigente. En todo caso es increíble, el desierto donde está escrita se encargó de borrar todas las palabras salvo la palabra miedo. Es para mí demasiado elocuente.”³⁵ Lo que hizo Zurita tanto en el cielo de Nueva York como en el desierto de Atacama también podría considerarse una intervención (en el sentido que el arte contemporáneo da a este término, es decir, una acción artística que opera modificando una o más de las propiedades del espacio en el que opera) y en ambas propuestas resulta fundamental el carácter efímero y la participación de los elementos de la naturaleza (el viento, en el caso de la primera, el desierto mismo, en el caso de la segunda) para borrar o modificar los textos, lo cual lo aproxima también, como ya dijimos, al land art.

En estas propuestas, los materiales de configuración de los poemas fueron humo y caliche, la tecnología (en la forma del avión y la excavadora) fue la pluma. Textos de varios kilómetros de extensión, poemas cuyo sentido intenta ser tan profundo y englobador que pretenden también abarcar el mayor espacio posible.

Si con propuestas como las de los futuristas, los poetas concretos o los creadores de poemas-objeto la poesía visual se dotó de nuevo cuerpo, materialidad y tridimensionalidad, con propuestas como las de Zurita el poema creció, se elevó, evolucionó y desapareció según el propio ritmo de sus materiales. Tampoco es gratuito

³⁵ Entrevista a Raúl Zurita. “Un poeta vale por cien novelistas”, en <http://lavquen.tripod.com/entrevistaaraulzurita.htm>, [última consulta 16 de julio de 2009].

que “La Vida Nueva”, con su alto contenido metafísico, se haya inscrito con humo y en el cielo, pues los materiales mismos reflejan su significado etéreo, crítico, cambiante, ni que “Sin pena ni miedo” haya sido escrito en la dureza y firmeza del caliche. El material mismo, resistente y duro, alude al mensaje: no tener pena ni miedo, resistir con entereza y no olvidar los horrores de la dictadura militar.

Además de usar humo y caliche, los artistas han empleado la “inmaterialidad” como “material” del poema visual. Éste es el caso de la holopoesía.

Inmaterialidad, transformación, dinamismo, discontinuidad, fragmentación, irregularidad, inestabilidad, mutabilidad son las características del holopoema y su material principal es la luz, un elemento que no habíamos visto antes incorporado a la poesía.

Por otro lado, tanto la videopoesía como la ciberpoesía emplean como soporte una pantalla o monitor y como material la luz proveniente de la máquina, así como el movimiento, el color y el sonido que permite incorporar una computadora. El proceso de creación es sumamente sofisticado y consiste en una serie de pasos de programación en los que el autor se asemeja a un técnico en informática, para lo cual tiene que contar con conocimientos en materia cibernética, o bien, poner el concepto de la obra en manos de alguien que cuente con ellos.

Las propuestas de ciberpoesía se publican y difunden vía Internet, lo cual hace posible acceder a una cantidad exponencial de perceptores-reconfiguradores que se convierten en configuradores de la obra (puesto que la pueden manipular) y que pueden encontrarse en latitudes muy diversas. En este caso, ya no es preciso ir al museo o a la galería para ver el poema-objeto, no hay que tener la suerte de habernos encontrado bajo el cielo de Nueva York el 2 de junio de 1982, ni es necesario trasladarse al desierto de Atacama para leer el texto, no se necesita ni siquiera ir a buscar un libro y ver-leer el poema visual. Con sólo apretar unas cuantas teclas, literalmente miles de propuestas de ciberpoesía aparecen dondequiera que uno esté con una computadora. Esto revoluciona, evidentemente, no sólo cómo nos acercamos al poema visual, sino también dónde lo hacemos y de qué manera.

No podemos dejar de señalar que en el caso de la poesía perceptual los medios de configuración de las obras influyen en la lectura y en que ésta sea posible más allá de lo que el ojo puede ver. Si uno no cuenta con las herramientas y los medios que son el vehículo de estos poemas (rayos láser, computadoras, microscopios), es decir, si uno no es testigo real de estas propuestas, lo que ve es una fotografía que documenta su

existencia. La fotografía da fe de un instante concreto y preciso de la existencia de una obra artística que transcurre, más o menos velozmente, en el tiempo. Ver la fotografía de un poema perceptual de ninguna manera es equiparable a estar presente al momento de crear la experiencia. Hay una diferencia abismal entre presenciar físicamente, ser testigo de este tipo de propuestas tan performativas y verlas reproducidas bidimensionalmente en una fotografía (o un video, que aunque sume movimiento y sonido no deja de ser una experiencia parcial).

Así como en el poema-objeto la palabra cobró un cuerpo tridimensional, con la holopoesía lo perdió, sin perder su presencia en el espacio. Así como con las propuestas de Zurita el poema tomó dimensiones literalmente kilométricas, con la poesía transgénica empequeñeció a tal punto que para ver las palabras se requiere un microscopio. Estos extremos no son en lo absoluto una contradicción, sino un ejemplo de la flexibilidad y maleabilidad de la poesía perceptual. Nuevos materiales, nuevas configuraciones, nuevas lecturas, nuevas reflexiones. Papel, tinta, óleo, recortes, madera, vidrio, plexiglás, metal, cielo, humo, viento, caliche, luz, pantallas, seres vivos, piel, moléculas son sólo algunos de los materiales que los artistas han empleado para enriquecer la poesía perceptual. Se trata de materiales que nos hablan sobre cómo pensamos el arte, cómo concebimos el espacio y nos servimos de la materia, cómo pensamos la literatura, cómo reflexionamos sobre nuestro entorno y cómo interactuamos con él.

La inclusión de nuevos materiales y soportes en la poesía es una revolución tan grande para la literatura como la que se dio cuando se empezaron a hacer poemas caligramáticos a comienzos del siglo XX. Es una revolución porque se trata de la desmaterialización de la página, la cual durante siglos fue el único y exclusivo soporte del texto literario, y porque estas propuestas son cada vez más intermediales e interdisciplinarias. El binomio papel-libro y sus características (color, dimensión, tamaño, textura) no sólo fueron reemplazados por nuevas alternativas, sino que, en ocasiones, verdaderamente se diluyeron y perdieron cuerpo físico, material. Las propuestas de la poesía perceptual son transgresoras y radicales en sus postulados, algunas incluso llegan al extremo de la excentricidad. Sin embargo, es innegable que ofrecen mucho material para reflexionar sobre el arte, sobre la poesía y sobre el mundo contemporáneo.

Capítulo 2

La configuración de experiencias poéticas interactivas

El arte actual nos lleva directamente a nuestro interior, nos invita a cuestionarnos e interrogarnos de manera activa sobre aquello que vemos, que oímos, que tocamos, que leemos. En este sentido, se ha dicho que el arte de nuestros días es el “vuelo hacia el interior de uno mismo”.³⁶

Actualmente, el concepto de arte se ha visto modificado; se ha ampliado para abarcar nuevos elementos y nuevas configuraciones. En cuanto a algunos de los cambios acontecidos en el universo del arte, Anna María Guasch comenta lo siguiente:

En este fin de siglo no hemos tenido un Hegel que posibilitara la asunción de un nuevo mito para las artes: un fénix que muera y resurja de sus cenizas. El arte –en este fin de siglo- ha muerto en un sentido epistemológico, es decir, en cuanto a búsqueda de una verdad, de una trascendencia, de un salirse de sí mismo. [...] Quedan, claro, pintores, escultores, instaladores, videoartistas y hasta poetas. Falta, sin embargo, un sustento colectivo del futuro, una utopía que fundamente el devenir y el porvenir de la creación artística en el ser y del ser en el mundo y la sociedad.³⁷

Algo que caracteriza al arte de nuestros días es la enorme profusión de manifestaciones artísticas que coexisten en el tiempo y en el espacio. Han surgido nuevos géneros y subgéneros y, con el aprovechamiento de la tecnología, el arte ha abierto la puerta a nuevos e indómitos territorios.

Plenamente intermediales e interdisciplinarias, las propuestas actuales de poesía perceptual se destacan por incorporar procedimientos, técnicas y materiales pertenecientes a la ciencia y a la tecnología. Para la realización de ninguna de ellas basta contar con las herramientas prototípicas de la literatura: tinta y papel. En el proceso de configuración, se emplean herramientas como computadoras y *software*, rayos láser, cámaras de video, cables, agujas y punteros, seres vivos, microscopios y cámaras fotográficas de alto alcance.

Las diversas formas que ha asumido la poesía perceptual, en su pluralidad y diversidad, más que ofrecer respuestas, ofrecen un amplio abanico de preguntas:

³⁶ Cfr. Anna María Guasch, *La trama de lo moderno*, p. 36.

³⁷ *Loc. cit.*

¿realmente se les puede considerar literatura?, ¿hay unas “más literarias” que otras?, ¿por qué los autores las proponen como poesía a pesar de parecerse más a obras plásticas de arte contemporáneo?, ¿llegarán a tener permanencia en el panorama literario?, entre muchas otras.

Jack Berry, en “Articulating Freedom: Three Brief Notes Regarding the Contemporary Underground/Otherstream”, menciona una definición de *poema* que resulta mucho más práctica y útil para abordar las formas de la poesía perceptual, para las cuales la definición convencional de poema no resulta funcional, dados sus elementos y postulados: “A poem is not the telling of a thing, but the thing itself utilizing language, in whatever form (and however the definition of language might be extended), to transmigrate from one “place” to another. It trans-forms to awaken to itself in renewed aspect, and to awaken others to its experience.”³⁸ La función primordial del poema perceptual es precisamente la de *trans-formar*. Por un lado, ir más allá de las formas y, por otro, modificar lo que se considera una experiencia poética y sus diversas implicaciones, con el fin de crear interrogantes o proponer nuevas respuestas.

Un elemento central a todas estas propuestas es su carácter experimental; todas buscan de manera consciente experimentar nuevas maneras de comunicar. En este sentido, cabe mencionar lo siguiente: “Experimental poetry has no essence but is structurally defined by its difference from the safe, the predictable, and the orderly.”³⁹

En relación con los límites de la teoría para explicar las propuestas de la poesía experimental, Harry Polkinhorn, en “Hyperotics: Towards a Theory of Experimental Poetry” plantea: “By its nature, experimentation is a process and therefore soaked through with curiosity, contingency, longing, the unknown and perhaps unknowable or non-theorizable. Ultimately, practice absorbs theory, the latter becoming a more limited form of the former.”⁴⁰ Y, más adelante, menciona que la teoría “as explanatory tool, seems more and more inadequate to the increasing complexities of poetic experimentation”.⁴¹ Esto no significa que no hay que teorizar o que esto resulte

³⁸ Jake Berry, “Articulating Freedom: Three Brief Notes Regarding the Contemporary Underground/Otherstream”, en “A Mini-Anthology on Contemporary Poetry”, en *Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*, p. 217.

³⁹ Harry Polkinhorn, “Hyperotics: Towards a Theory of Experimental Poetry”, en “A Mini-Anthology on Contemporary Poetry”, en *Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*, p. 213.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Loc. cit.*

imposible; las palabras de Polkinhorn esbozan algunas de las dificultades de trabajar con un objeto de estudio como la poesía experimental.

Las formas que asume la poesía perceptual parten de nuevos modos de configuración y apuntan producir nuevas experiencias de percepción a través de generar una relación de interacción altamente participativa con el perceptor-reconfigurador.

La existencia de estas propuestas no puede entenderse si no se toma en consideración que, en el arte en general, del cual la literatura es una de varias vertientes, ha tenido lugar un giro hermenéutico, es decir, un cambio drástico en la interpretación y función de las obras, así como en los procesos de representación⁴². La poesía perceptual, a pesar de ser una manifestación marginal, representa un giro hermenéutico en nuestras maneras de leer y de relacionarnos con lo que se considera literatura.

Por su hibridación de elementos y por su carácter experimental y metavanguardista, la poesía visual, desde sus inicios, se consideró un género marginal y marginado. Mucho de lo que se ha escrito sobre el tema se ha dirigido a cuestionar si realmente puede considerarse poesía o no. Las propuestas de poesía perceptual son aún más marginales, ya que, al tener procesos de configuración complejos y al incorporar sofisticados procedimientos tecnológicos y científicos, quedan fuera del alcance de los artistas que no cuentan con los conocimientos especializados o las herramientas para llevarlos a cabo. De ahí que estas propuestas estén más presentes en los países más aventajados en el terreno tecnológico y científico. Por otro lado, al requerir de soportes complejos, que van desde contar con una computadora e Internet hasta tener un equipo de rayo láser o un microscopio sofisticado, se enfatiza su carácter performativo y no siempre están al alcance de los perceptores. A esto se suma, también, el hecho de contar con poca difusión. Por ejemplo, no se tiene registro de ningún holopoema creado ni expuesto en nuestro país. Tampoco se ha explorado la biopoesía. Las obras de ciberpoesía y videopoesía son escasas y técnicamente pobres en comparación con las

⁴² Cuando Marcel Duchamp (1887-1968), padre del conceptualismo, presenta como objeto artístico su famosa “Fuente”, inaugura una nueva etapa en la historia del arte. Luego de la aparición del *ready-made*, la obra de arte, se convierte en una serie de preguntas y el perceptor, ya no es un mero “contemplador”, sino que tiene la tarea de construir el sentido. Con esto, establece una relación intelectual con la obra, la cual va más allá de los tipos de relaciones que se establecían entre obra y espectador hasta el momento (relaciones sensoriales, emotivas, apreciativas, impresionistas, etc.). En el arte contemporáneo, la obra ya no se evalúa en términos de composición o maestría técnica, sino en función de las interrogantes que plantea al perceptor sobre sí misma, sobre el proceso de creación, sobre el creador, sobre el contexto (de la obra, del artista y del espectador). Por otro lado, las obras de arte contemporáneo, al plantear preguntas estéticas, morales, filosóficas, sociales, culturales, son reflexivas, es decir, el espectador les adjudica valores, sentidos y contenidos de sí mismo y de su propio repertorio que construyen la interpretación.

que se producen en Europa y Estados Unidos, o incluso en otros países latinoamericanos como Argentina y Brasil.

Cabe mencionar que la nueva generación de poetas perceptuales pertenece a la cultura de los medios masivos de comunicación. Además de vincularse estrechamente con las artes plásticas, sus propuestas abrevan de la televisión, el video, la informática, la música electrónica, la realidad virtual, la telepresencia, la holografía y el Internet. En cuanto a esto, Eduardo Kac explica:

En una cultura literaria todavía dominada por la letra impresa, el autor consagrado a la poesía experimental, cuya obra sólo puede leerse con medios electrónicos o fotónicos, tropezará con serias dificultades a la hora de llegar al público (por minoritario que ese público pueda ser). A pesar de dichas dificultades, o quizá a causa de ellas, el reto de esta generación es crear textos electrónicos o fotónicos dinámicos que recuperen el poder conceptual y la belleza misteriosa del lenguaje.⁴³

Los poetas que se encuentran trabajando estas modalidades del poema perceptual asumen ser herederos de toda una tradición literaria, pero no dudan en plantear como influencias fundamentales de su trabajo y de su forma de ver el mundo los elementos que han aportado la ciencia y la tecnología al debate de la interdisciplinariedad en el arte.

Si consideramos que el arte ha sido siempre un termómetro del mundo, las propuestas de poesía perceptual ponen de manifiesto nuevos tipos de interacciones y son una nueva forma de representar el mundo contemporáneo, a imagen de éste: transitorias, veloces, móviles, experimentales, fugaces, lúdicas, interactivas, únicas.

En este sentido, resulta oportuno citar una especie de manifiesto que Arturo Sodomá escribe para la llamada generación de “poetas del atari”, cuyo nombre en sí mismo es ya revelador:

Nosotros por medio de la imagen en movimiento podemos crear poesía cinética, en donde cabe la instalación, la videopoesía, la animopoesía, y la holopoesía. Todo esto con ayuda de ordenadores, software [sic], cámaras de video, sintetizadores y rayos láser. Hemos podido crear desde la tecnología sin perder la tradición. Lo que hacemos es plasmar poesía en medios no impresos. Tampoco hemos perdido la noción, la sensibilidad, la pasión que nos da la poesía, únicamente hemos ampliado nuestras posibilidades de expresión. Expresamos nuestra poesía con las herramientas que nos da la modernidad. Aunque la poesía en los nuevos medios no trata de transportar el poema ya escrito hacia un medio electrónico, sino trata de experimentar desde el lenguaje de las máquinas, crear un poema a partir del software o

⁴³ Cfr. Eduardo Kac, “Holopoesía”, en <http://www.ekac.org/holosp.html>, [última consulta 24 de mayo de 2010]. Eduardo Kac es un artista intermedial y polifacético al que recurriremos mucho en el presente trabajo. Se ha destacado como holopoeta y como pionero del arte transgénico y del bioarte, en el cual se insertan las diversas propuestas de la biopoesía.

cámara de video, es decir el poema no debe estar previamente escrito sino escribirlo con el movimiento, con la luz y el sonido que nos da la tecnología.

Desde el punto de vista personal he considerado al arte como un juego. De niño cuando abría los libros que mi padre me regalaba, imaginaba que las letras se movían, como los aviones o soldados de los juegos de consolas, nací en un mundo de velocidad y luz, jugué todas las consolas de videojuegos, Nesapon, Atari, Intelelevision, Sega, Nintendo y Play Station, en mi adolescencia este mismo mundo empezaba a desarrollar la biblioteca universal que es el Internet. He crecido con la tecnología, vi los primeros teléfonos celulares y los más recientes, mi afición a la poesía fue desde que conocí a Baudelaire a los once años, a los quince hice mi primer poema y cuando tuve treinta el primer videopoema, sin duda en mi sangre hay tradición y tecnología.

No puedo romper con ninguna, pero sí puedo unir las y seguir jugando con el arte en este mundo que se crea y se destruye según pasa el tiempo.

Nosotros los poetas del atari, amamos la velocidad, la luz, el sonido, los microchips, la televisión que es nutritiva según Aviador Dro, somos amantes de los videojuegos y del Internet. Yo en lo personal amo a Mallarmé y amo la tecnología.⁴⁴

De las palabras de Sodoma, cabe destacar la relación entre tecnología y tradición. Estos poetas no pretenden negar ni menospreciar la tradición. Pretenden crear desde un nuevo paradigma y son conscientes de que se encuentran experimentando con nuevos lenguajes y nuevas maneras de comunicar.

Para el presente trabajo, centrado en las diversas formas del poema perceptual, las cuales incorporan la ciencia y la tecnología, no tienen como soporte físico el papel y son interactivas en mayor o menor medida, consideraré los siguientes tipos de propuestas artísticas: poesía en la piel, holopoesía, biopoesía, ciberpoesía y videopoesía.

La poesía perceptual ha asumido diversas formas y configuraciones. Todas ellas nos hablan sobre una nueva concepción de la palabra en el tiempo y en el espacio y, al sumar el uso de movimiento real, los poemas perceptuales, más que ser simplemente objetos iconotextuales, se han convertido en detonadores de experiencias poéticas que exigen la participación activa del perceptor-reconfigurador.

En el presente capítulo, se describen las características de cada una de las formas de la poesía perceptual de las que se ocupa el presente estudio, divididas según dos conceptos tomados de Walter Benjamin: reauratización⁴⁵ y reproductibilidad. Así pues,

⁴⁴ Arturo Sodoma “poetas del atari”, texto escrito el 2 de abril de 2010 en el blog del artista, en <http://arturosodoma.blogspot.com/2010/04/poetas-del-atari.html>, [última consulta 24 de mayo de 2010].

⁴⁵ En realidad, el término empleado por Walter Benjamin fue “auratización”. No obstante, algunos críticos contemporáneos han empleado el término “reauratización” para referirse a los procesos mediante los cuales las obras de arte buscan conscientemente devolver la vivencia de una experiencia estética aurática, de ahí el uso del prefijo “re”. En cuanto a los críticos que han empleado este término, podemos

por un lado, se describen las formas del poema perceptual que se basan en un proceso de reauratización (poesía en la piel, holopoesía y biopoesía) y, por el otro, se describen las formas del poema perceptual que se basan en un proceso de reproductibilidad (ciberpoesía y videopoesía). En cada sección, se analizan algunas obras representativas de cada modalidad. Debo subrayar que, debido a la importancia de la interacción y la participación del perceptor-reconfigurador para la decodificación de las obras, los análisis parten de mi interacción personal con las obras, es decir, de mi propia y personalísima experiencia poética interactiva.

Reproductibilidad⁴⁶ y reauratización⁴⁷

En su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin introdujo el concepto de “aura” para describir la diferencia que existe entre el original y la copia de una obra de arte en condiciones de una perfecta reproductividad técnica⁴⁸. El concepto de “aura” está íntimamente ligado a la noción de percepción de la obra, dado que la presencia o ausencia de aura de una obra de arte, en cierta medida, condiciona nuestra interacción con ella.

Benjamin plantea y analiza el problema de las obras de arte en la época de la industria cultural y dice que el aura se pierde con la reproductividad, concluyendo que, en la época de la reproducción técnica, el aura de la obra de arte se atrofia, es decir, al multiplicarse las reproducciones, la unicidad de la obra se pierde.

Mientras que durante siglos el arte tradicionalmente se sustentó en la existencia de obras únicas e irrepetibles, las cuales eran valoradas como objetos representativos de riqueza y poder, ahora, gracias al desarrollo de la tecnología, esas imágenes contenidas en las obras artísticas se podían reproducir de forma masiva.

mencionar a Agustín Berti, de la Universidad Nacional de Córdoba, en su ensayo “La crisis del soporte: la falsificación en la época de la reproductibilidad técnica”, en http://www.expoesia.com/jornadas_07.html [última consulta el 3 de abril de 2012].

⁴⁶ Para la redacción de este apartado, me basé en la ponencia “Marina Abramovic: la conquista del aura en el arte contemporáneo”, que dictó el Dr. Juan Francisco Benavides en la mesa titulada “Arte aurático versus arte contemporáneo”, en el *Segundo Coloquio de Arte y Decodificación Visual*, que se llevó a cabo el 2 y 3 de marzo de 2011 en el Instituto Cultural Helénico de la Ciudad de México.

⁴⁷ Se habla de “reauratización”, empleando el prefijo “re”, porque se considera que, en muchos casos y debido a las condiciones propias de las tecnologías que facultan la reproductibilidad, cada vez más sofisticadas, en las obras de arte se ha ido perdiendo la presencia del aura, ese elemento que las dota de unicidad y originalidad. No obstante, algunas manifestaciones artísticas en particular se han centrado en buscar que la obra sea única e irrepetible y toda ella está sostenida en esta noción. En estos casos, se lleva a cabo un proceso de reauratización, es decir, este tipo de obras vuelven a situar en el panorama artístico la noción de aura y apuntan a la generación de una experiencia estética irrepetible, situada en el aquí y el ahora.

⁴⁸ Cfr. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*.

Benjamin critica esa multiplicidad y sostiene que la reproducción despoja a la imagen de algo que considera fundamental en el objeto artístico y que denomina “aura”. El aura está relacionada con la unicidad de la obra. El original de una obra debería ser, por tanto, único. Benjamin hace una crítica muy fuerte a las reproducciones y sus consecuencias y afirma que ninguna copia puede alcanzar la calidad técnica de un original y que mientras más lejana esté la copia del original mayor será la pérdida de su aura.

No es casual que el ensayo de Walter Benjamin haya tenido tanta influencia y haya sido tan citado por la crítica de arte. Esto se debe a que Benjamin entendió que la reproductividad mecánica –y no la creación de lo nuevo– era el eje del arte de la modernidad.

Cabe mencionar que Benjamin no vivió el desarrollo de la reproductibilidad a los extremos a los que actualmente ha llegado. Por otra parte, resulta importante pensar en el proceso de democratización, e incluso desesemantización, de las imágenes, instaurado por la posibilidad de la representación técnica, que hace que podamos tener acceso a imágenes a las cuales antes hubiera sido imposible acceder, por encontrarse lejos, en lugares fuera de nuestro alcance (como colecciones privadas), o simplemente porque pertenecían a ciertas personas que no estaban dispuestas a compartirlas con nadie. Ahora, prácticamente cualquier imagen y cualquier obra se pueden encontrar reproducidas en Internet o en enciclopedias y libros de arte y uno puede acceder a ellas de una manera relativamente fácil. Esto necesariamente implica un cambio de contexto para la obra.

La “pérdida del aura” fue descrita por Benjamin como la pérdida del contexto fijo, constante y reconfirmable de una obra de arte. De acuerdo con Benjamin, en nuestra época la obra de arte deja su contexto original y comienza a circular anónimamente en las redes de reproducción y distribución de las comunicaciones de masas.⁴⁹

Una obra original posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar bien definido en el espacio y, por medio de ese lugar, está inscrita también en la historia como un objeto singular y original. Por el contrario, la copia no tiene un lugar y por tanto es ahistórica. La reproducción implica dislocación, desterritorialización, o bien, reterritorialización, transporta la obra de arte a redes de circulación topológicamente indeterminadas. Al respecto, Benjamin dice lo siguiente: “Incluso a la más perfecta

⁴⁹ Boris Groys, “La topología del arte contemporáneo”, en <http://lapizynube.blogspot.com/>, [última consulta 2 de mayo de 2011].

reproducción de una obra de arte le falta un elemento: su presencia en el tiempo y el espacio, su única existencia en el lugar donde se encuentra”, y continúa, “el aquí y el ahora del original es el prerrequisito del concepto de autenticidad”.⁵⁰

En su libro acerca de las oscilaciones del gusto,⁵¹ Pierre Bordieu plantea que la diferencia entre un objeto artístico y un objeto técnico depende de la intención del artista, es decir, del sujeto que crea la obra, pero no sólo de él, sino también de la intencionalidad con que la persona que se acerca a la obra desde el otro extremo del continuo, es decir, el público, admira o contempla la obra.

Esta reflexión de Bordieu tiene eco en lo que apunta Jean Baudrillard respecto al carácter comunicativo del arte. El fenómeno estético requiere de un autor, un mensaje, medios y un público. La diferencia es que en la actualidad la noción de público se ha vuelto cada vez más ambigua, debido principalmente al desarrollo tecnológico que facilita la distribución y reproducción de las obras.

Baudrillard ya apuntaba que el arte de hoy se realiza en todas partes y, por tanto, el fenómeno de la experiencia estética ya no sólo se efectúa en museos, galerías y demás espacios dedicados exclusivamente a este fin, sino que también lo encontramos en la cotidianidad del mundo común y corriente, en las calles, en los muros, en la oficina e incluso dentro de nuestro propio hogar, como es el caso de las obras transmitidas por Internet.

Los momentos y los lugares donde interactuamos con las obras han cambiado, pero con ello también ha cambiado la accesibilidad a las obras artísticas. La reproducción en serie de las ideas y los objetos artísticos ha transformado tanto la configuración como la percepción de las experiencias estéticas.

Muchas manifestaciones artísticas, debido a la naturaleza de las obras y al aprovechamiento de los recursos de la tecnología, se encuentran hoy en un momento cumbre de reproductibilidad, coquetean con ella, la exploran e incorporan al propio discurso artístico. Sin embargo, en la actualidad, no todas las obras están hechas para poder ser reproducidas masivamente. Cuando alguien tiene la oportunidad de presenciar un *happening* o un *performance*, se encuentra ante una experiencia irrepetible, una obra ubicada en el aquí y el ahora. Siguiendo la definición de Benajmin, esas obras terminan siendo auráticas, pues no son susceptibles de ser reproducidas; existen en un contexto temporal y espacial que siempre está cambiando.

⁵⁰ Cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*

⁵¹ Referencia a Bordieu consultada en Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 66.

Por otra parte, el surgimiento de la instalación en las artes visuales y la configuración conceptual de algunas obras plásticas nos llevan a pensar en una carga de auricidad que ninguna obra había tenido antes. El mercado del arte valora los objetos comerciales y ha llegado a fetichizar el objeto artístico. En respuesta a esto, numerosos artistas se han dedicado a producir obras que no se pueden reproducir y, por tanto, escapan a cualquier proceso de comercialización, algo que buscan deliberadamente quienes se oponen a las dinámicas del mercado del arte.

Lo anterior permite afirmar que, en la producción artística actual, existen dos tendencias muy claras. Por un lado, el arte que puede ser reproducido masivamente, que busca trabajar a partir de condiciones de reproductibilidad y, por otro, el arte que por su naturaleza, características y configuración no es susceptible de ser reproducido y en el cual opera un proceso de reauratización.

En la poesía perceptual también podemos ver claramente la presencia de estas dos tendencias, lo cual influye tanto en su configuración como en su percepción. Así, reproductibilidad y reauratización son dos procesos que se encuentran presentes en la poesía perceptual y que se derivan de distintos tipos de interacciones con las obras.

En el primer capítulo comenté que algunas modalidades de la poesía visual, como el poema-objeto y la poesía concreta, pusieron énfasis en la materialidad de los iconotextos y, con ello, dieron a las obras un tratamiento similar al de objetos plásticos más que literarios. Las obras no se podían reproducir masivamente y el original adquirió un valor muy grande, de tal suerte que, en muchos casos, el concepto de aura estaba totalmente presente.

En la actualidad, a través del aprovechamiento de nuevos soportes y materiales, las propuestas de la poesía perceptual establecen nuevas condiciones de reproductibilidad.

La poesía en la piel, la holopoesía y la biopoesía producen experiencias poéticas interactivas que se alejan de la noción de reproductibilidad en tanto requieren que la interacción con la obra se realice en un lugar y momento determinado. En este sentido, estas propuestas son sumamente performativas. Al requerir operadores especializados y la intervención de elementos especiales, como la relación directa con la piel escrita de otro individuo, los rayos láser que proyectan la imagen o los microscopios que permiten ver los biopoemas, no se puede interactuar con ellas en cualquier momento ni en cualquier lugar. La interacción se convierte en parte de la obra misma, le garantiza sentido y existencia. La experiencia estética se vuelve, pues, única e irrepetible. De tal

suerte que la obra está dotada de unicidad, de originalidad. En estos casos, tiene lugar un proceso de reauratización.

Por su parte, la ciberpoesía y la videopoesía exploran y capitalizan las posibilidades de la reproductibilidad técnica. Estas dos modalidades del poema perceptual exploran la noción de reproductibilidad como un recurso de configuración. Las imágenes, formas, textos y sonidos que conforman las obras son reproducidos en ellas para configurarlas.

Un elemento muy importante de estos tipos de poesía perceptual es que son muy accesibles para el perceptor, quien puede acercarse a ellas sin tener que acudir a un lugar en específico y en un momento en particular. Cualquiera con computadora e Internet puede allegarse literalmente millones de ciberpoemas y videopoemas en segundos y de una forma prácticamente gratuita.

“Lo digital supone un nuevo hito, ya que la degradación respecto del original es mínima e imperceptible. Esto genera, de manera aparentemente paradójica y simultánea, un abandono y a la vez una exacerbación de la necesidad de la posesión o adquisición temporal del objeto para acceder a la fruición”.⁵² A este respecto, resulta muy interesante que, a pesar de que la reproductibilidad es una condición plenamente buscada por los artistas que producen ciberpoemas y videopoemas, no garantiza la permanencia de las obras, puesto que éstas pueden desaparecer del ciberespacio de un día para otro.

En realidad, en ellas, el concepto de reproductibilidad se manifiesta en el hecho de que pueden ser vistas una y otra vez desde latitudes diferentes y por muchas personas sin que medie la noción de original. La reproductibilidad les garantiza visibilidad.

Boris Groys afirma que nuestra relación actual con el arte no puede reducirse sólo a una “pérdida del aura”, puesto que, a pesar de la reproductibilidad, en muchas de ellas podemos ver procesos de reauratización. Más bien, en la época actual se presenta una compleja interacción de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones.

Lo que distingue al arte contemporáneo del de otras etapas es el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo con su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, es decir, a través de su inscripción topológica. Más adelante, Groys plantea que el arte moderno estuvo

⁵² Agustín Berti, “La crisis del soporte: la falsificación en la en la época de la reproductibilidad técnica”, en http://www.expoesia.com/ponencias_07.html. [última consulta 2 de mayo de 2011].

trabajando en el nivel de las formas individuales y que el arte actual está trabajando en el nivel del contexto, lo cual es el fondo de la nueva interpretación teórica. Por esta razón, el arte actual es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan de manera anónima en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí se vuelve explícita, presente.⁵³

En síntesis, en las formas de la poesía perceptual podemos encontrar dos procesos distintos. Por un lado, un proceso que apunta a la reproductibilidad y a la ausencia de un contexto determinado para la interacción con las obras y, por otro, un proceso de reauratización, que se aleja de la reproducción masiva de la obra y subraya su unicidad a partir de su realización en un contexto de percepción único y específico. Cada una de estas dos tendencias determina el tipo de interacción que se tiene con la obra y, por ende, la experiencia poética que de ésta se deriva.

2.1 Poesía perceptual y reauratización: poesía en la piel, holopoesía y biopoesía

Poesía en la piel

En ocasiones, se alude a esta manifestación de la poesía perceptual mediante el empleo del término en inglés “skin poetry”. También se le denomina “tattoo poetry”, “literary tattoos” o “poesía tatuaje”. La poesía en la piel, como su nombre lo indica, consiste en plasmar un mensaje poético completo o parcial en la piel de una persona, de manera temporal o permanente.⁵⁴

Existen dos tipos de poesía en la piel: la temporal y la permanente. A veces, los poemas se escriben con plumones o con alguna tinta que se puede borrar con agua y jabón. En otras ocasiones, los mensajes permanecen escritos durante un tiempo un poco más largo, por ejemplo, cuando se escriben con alguna tinta semipermanente como la

⁵³ Cfr. Boris Groys, “La topología del arte contemporáneo”, en “Extraordinary Machine”, <http://inne.com.ar/blogs/2010/03/reauratizaciones/>, [última consulta 2 de mayo de 2011].

⁵⁴ La poesía en la piel está estrechamente vinculada a los postulados del arte corporal, una manifestación del arte contemporáneo que se enmarca en el arte conceptual. El arte corporal, o *body art*, tuvo gran relevancia en los años sesenta en Europa y, en especial, en Estados Unidos. En el arte corporal, se trabaja con el cuerpo como material plástico. Se pinta, se tatúa, se ensucia, se perfora, se retuerce y, en ocasiones, incluso se mutila. El cuerpo es el lienzo o el molde del trabajo artístico. Suele realizarse a modo de acción o performance, con una documentación fotográfica o videográfica posterior.

henna. Sin embargo, la propuesta más radical de poesía en la piel es la imborrable: el texto se tatúa en la piel empleando agujas y tintas permanentes. Este trabajo lo tiene que llevar a cabo un tatuador profesional que cuente con los conocimientos técnicos y con el equipo necesario.

Un tema muy interesante que pone sobre la mesa la poesía en la piel permanente es el del compromiso con la obra. En una época en la que todo se puede borrar, cambiar, anular y rehacer, tatuarse un verso constituye un acto de compromiso con la palabra poética.

La artista y teórica mexicana Yunuen Díaz presentó en 2010 un proyecto de poesía en la piel (titulado, a partir de una cita de Paul Valery, “Lo más profundo es la piel”) para la categoría de Body Art del concurso Arte Shock convocado por la UNAM. En una entrevista, para este proyecto, realizada por Pilar Villela Mascaró, Yunuen Díaz habla sobre el compromiso intrínseco a estas obras:

P. V. ¿Cuál es la relación entre algo que permanece, como la inscripción, en relación con algo cambiante como el cuerpo y la vida?

Y. D. El compromiso. Es cierto que nuestra vida es un proceso, que nos construimos y deconstruimos, que cambiamos. Sin embargo, el sentido de realizar la inscripción es el compromiso de encarnar la *poiesis* de la vida durante este proceso. Nada permanece, todo es efímero, la propia existencia humana está limitada a un tiempo relativo, las palabras dejan de ser, cambian contextualmente, tanto como el propio cuerpo o como la existencia de una persona que también es efímera. Ni siquiera los registros que se hagan serán eternos; no siempre habrá un alguien ahí para verlos, la poesía, las palabras y las ideas se reinterpretan, se resignifican, dejan de ser y por lo tanto son tan cambiantes como la vida misma.⁵⁵

En este sentido, la palabra retoma el poder fundacional de ser un arraigo, un asidero. La persona puede cambiar, todo a su alrededor puede cambiar, pero la palabra seguirá siendo.

Básicamente, lo que se inscribe sobre la piel puede ser un fragmento de un texto, a manera de cita, o un poema completo. En ocasiones, también se incluyen imágenes. La elección del poema es un acto de enorme importancia. Algunas veces, quien porta el poema es quien decide qué texto llevará y en qué parte del cuerpo lo tendrá. En otros casos, alguien más escribe el texto (o lo elige) y decide plasmarlo en la piel de otra persona, usándola como una página viviente, como un lienzo de carne y hueso. Gran parte de la expresividad está en el acto de elegir. El lugar en donde se escribe el texto condiciona quién lo leerá y cómo se entenderá. La interacción entre el texto y el receptor varía dependiendo totalmente del espacio inscriptorio, es decir, de la parte del

⁵⁵ Material inédito proporcionado por Yunuen Díaz.

cuerpo en donde el texto se encuentra escrito, lo cual detona interrogantes sobre los límites entre la obra y el artista y entre lo público y lo privado.

La mayor parte de las veces, el nombre del tatuador queda en el olvido. Y llama la atención que en lo escrito sobre la piel tampoco suele indicarse el nombre del autor ni el título del texto.

La poesía en la piel es una de las formas de la poesía perceptual menos exploradas en términos teóricos. A diferencia de la holopoesía, la ciberpoesía y la videopoesía, que cuentan con foros de exhibición propios, bienales y textos que pretenden acercarse a ellas de manera teórica, prácticamente no hay nada similar en el terreno de la poesía en la piel. Esto se debe quizá a que, al estar íntimamente ligada con el mundo del tatuaje, se le considera parte de la cultura *underground*. Por otro lado, al emplear el cuerpo humano como espacio de inscripción, se asocian a ella los tabúes relacionados con usar, mostrar y exhibir la piel.

En la poesía en la piel, está presente una interesante reflexión sobre la noción contemporánea de la ausencia de límites y sobre nuestra concepción del cuerpo como barrera del otro. Nuestra piel pone límites con el mundo, pero a la vez nos relaciona con éste. La poesía en la piel pone de manifiesto que la epidermis no es una frontera, sino un borde que nos prolonga en el mundo.

Por siglos, el cuerpo ha sido explorado por otras manifestaciones artísticas, como la pintura, la escultura o la danza, pero nunca antes había participado de manera literal y explícita en la literatura. La poesía en la piel establece un vínculo interesante con la noción de erotismo y sensualidad. En este sentido, la aportación más importante de la poesía en la piel es llevar el cuerpo humano al terreno de la literatura y plantear, desde esta perspectiva, numerosas interrogantes.

La poesía en la piel está estrechamente ligada a los profundos cuestionamientos que ponen sobre la mesa las obras de arte corporal. El hecho de relacionarnos con un texto que se encuentra escrito en alguna parte del cuerpo de una persona tiene importantes implicaciones en la experiencia poética y en nuestra manera de leer el poema.

En los poemas en la piel temporales, el sujeto-lienzo es “expuesto”, como si se tratara de un cuadro o de una escultura, y tanto el poema como la parte del cuerpo donde se escribe se eligen con base en una situación comunicativa determinada. En ocasiones, la escritura se lleva a cabo frente a un público y el hecho de escribir el poema, el

exhibirlo y el acto de lectura por parte del perceptor se convierten en una especie de performance colectivo.

Por su parte, los poemas en la piel que se tatúan de manera permanente remiten al ideal de “habitar” la palabra, de hacernos uno mismo con ella, de borrar los límites entre el sujeto y la obra.

Veamos a continuación dos ejemplos de esta manifestación del poema perceptual.



Imagen 1. “A beautiful embodied storm”, fragmento de “Don Juan” de Lord Byron. Se desconocen más datos.

En este ejemplo, tenemos un fragmento del poema de largo aliento “Don Juan” del poeta romántico inglés Lord Byron. Esta fotografía fue tomada del sitio “Live Journal”, en donde se encuentra una comunidad titulada “litterary tattoos”. Lo único que sabemos acerca del dueño del tatuaje es que es el usuario registrado con el *nickname* emulatingeve y que se encuentra en Minnesota, Estados Unidos.

Como introducción a esta fotografía, que tiene la finalidad de compartir el tatuaje con el resto de la comunidad, emulatingeve menciona lo siguiente: “So, I posted here a while ago about font ideas for a tattoo I wanted to get. I ended up not selecting any of the previous fonts, but I did get the tattoo in a different font. I love it so much and wanted to share it with you all!”⁵⁶ Resulta interesante que emulatingeve pidió la opinión de otros cibernautas para que le sugirieran tipos de letra para la realización del tatuaje. Esto enfatiza cómo, en muchas ocasiones y a través de diversos mecanismos, estas obras son colectivas en mayor o menor medida. En este caso, el dueño del tatuaje

⁵⁶ emulatingeve, en <http://community.livejournal.com/literarytattoos/861470.html>, (última consulta 18 de marzo de 2011).

decidió elegir un tipo de letra diferente a las propuestas que recibió. En esto podemos ver la importancia de la carga visual y estética que se le confiere a la tipografía. No sólo importa elegir el texto, sino también su concreción técnica. El tipo de letra que se empleó para tatuar este verso de manera permanente, una letra manuscrita, antigua, que recuerda los alfabetos góticos, establece una relación directa con el texto y con el contexto de Lord Byron. Evidentemente, el efecto habría sido diferente si se hubiera empleado otro tipo de letra.

El texto elegido, “a beautiful embodied storm”, se encuentra en la siguiente estrofa del poema:

Her rage was but a minute's, and 'twas well –
A moment's more had slain her; but the while
It lasted 'twas like a short glimpse of hell.
Nought's more sublime than energetic bile,
Though horrible to see, yet grand to tell,
Like ocean warring 'gainst a rocky isle;
And the deep passions flashing through her form
Made her a beautiful embodied storm.

La estrofa describe la ira de la sultana Gulbeyaz, un sentimiento ocasionado por el deseo. Es esa violenta ira lo que la transforma precisamente en “a beautiful embodied storm”.

Al elegir este verso en particular como tatuaje permanente escrito en una zona bastante visible del cuerpo (el antebrazo), emulatinge se está creando una identidad. Se está definiendo como una tormenta. De todas las definiciones posibles, elige precisamente ésta y, con ello, invita a los demás a hacer una lectura particular de su persona.

Por otra parte, al descontextualizar el verso de su contexto original, al elegir mostrar sólo un fragmento, el verso de Byron cobra una nueva dimensión vital y adquiere una dimensión simbólica totalmente individual.

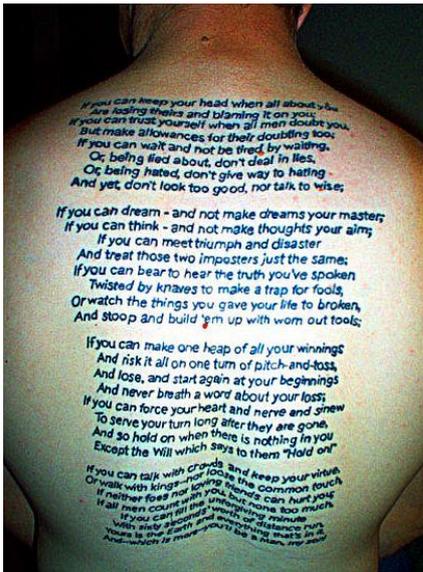


Imagen 2. "If...", poema completo de Rudyard Kipling, realizado por Cam von Cook, en Osborne, Winnipeg, Manitoba.

En este caso, no tenemos un fragmento, sino el poema completo "If..." de Rudyard Kipling:

If...

If you can keep your head when all about you
 Are losing theirs and blaming it on you;
 If you can trust yourself when all men doubt
 you,
 But make allowance for their doubting too:
 If you can wait and not be tired by waiting,
 Or, being lied about, don't deal in lies,
 Or being hated don't give way to hating,
 And yet don't look too good, nor talk too wise;

If you can dream — and not make dreams
 your master;
 If you can think — and not make thoughts
 your aim,
 If you can meet with Triumph and Disaster
 And treat those two impostors just the same:.
 If you can bear to hear the truth you've spoken
 Twisted by knaves to make a trap for fools,
 Or watch the things you gave your life to,
 broken,
 And stoop and build'em up with worn-out
 tools;

If you can make one heap of all your winnings
 And risk it on one turn of pitch-and-toss,
 And lose, and start again at your beginnings,
 And never breathe a word about your loss:
 If you can force your heart and nerve and
 sinew
 To serve your turn long after they are gone,
 And so hold on when there is nothing in you
 Except the Will which says to them: "Hold
 on!"

If you can talk with crowds and keep your
 virtue,
 Or walk with Kings — nor lose the common
 touch,
 If neither foes nor loving friends can hurt you,
 If all men count with you, but none too much:
 If you can fill the unforgiving minute
 With sixty seconds' worth of distance run,
 Yours is the Earth and everything that's in it,
 And which is more; you'll be a Man, my son!

En el poema, la anáfora "if" introduce una serie de condiciones, que, en caso de cumplirse, traerán consigo algo sumamente deseable: "Yours is the Earth and

everything that's in it, / And which is more; you'll be a Man". Se trata de un texto que borda en torno a la idea de que debemos comportarnos recta y dignamente, así como ser honestos con nosotros mismos.

La persona que aparece en la fotografía, cuyos datos se desconocen, decidió tatuarse en la espalda el poema completo, verso a verso. Esta fotografía está tomada de la sección "Poetry Tattoo To Express Yourself" del sitio "Tattoblog. Colors of freedom" (<http://www.tattooblog.org/entry/poetry-tattoo-to-express-yourself/>). Aquí no se menciona nada sobre el dueño del tatuaje. Sin embargo, se dice quién fue el tatuador: Cam von Cook, de Osborne Village Ink, Winnipeg, Manitoba.

El soporte en el que aparece el poema de Kipling, es decir la piel de la espalda de un individuo en particular, lo convierte en una especie de "carta de creencia", en un código personal. Al llevar el poema sobre la piel, este hombre pretende tener presente (literalmente grabado) en todo momento que debe conducirse como dice el poema. Probablemente, dada la extensión del poema, eligió tatuárselo en la espalda para que el texto pudiera aparecer completo y no se cortara. Sin embargo, esto resulta interesante en el sentido de que él nunca lo podrá ver (a menos que utilice un espejo), a diferencia del ejemplo anterior, en el que la persona del tatuaje de Byron puede ver su propio antebrazo cada vez que quiera. De este modo, el tatuaje se convierte en algo que otros pueden ver y leer.

Por otra parte, en este caso podemos ver el compromiso que se establece con la palabra. Decidir tatuarse un poema tan extenso de por vida, no parece fácil. Sin embargo, se trata de un poema que probablemente por su sentido no caduque, es decir, lo que se enuncia en el poema es una serie de verdades absolutas o que uno podría considerar como tales.

Algo que merece la pena subrayar aquí es la relación de dolor y sacrificio que establece la poesía en la piel, sobre todo en el caso de poemas integrales. Seguramente, el poema tuvo que ser tatuado a lo largo de varias sesiones y la persona que se tatuó tuvo que aguantar el dolor de las agujas inyectando la tinta en la piel para conseguir llevar el poema en la espalda de manera permanente.

Como puede verse, en ambos ejemplos los textos ocupan un espacio íntimo más o menos visible o expuesto. Para leer los poemas en la piel, uno tiene que situarse frente al otro, acercarse al otro, y esta interacción está condicionada a un momento y lugar específico. En este sentido, la lectura deja de lado su matiz de acto solitario, aislado (como podría ser leer los poemas de Byron y Kipling en papel) y se transforma

fundamentalmente en un contacto, en un encuentro, donde el otro se ofrece como vehículo de un mensaje que no nada más se lee, sino también en muchos casos se comenta (y este acto de verbalización también forma parte de la interacción con el poema en la piel): ¿Por qué te tatuaste eso? ¿Qué significa para ti? ¿Quién es el autor del verso que te tatuaste?, etc. Cada perceptor reaccionará de una manera diferente al observar el poema; cada uno tendrá una interacción distinta. Aunque diez personas se tatúen el mismo verso en el mismo lugar, dado que cada persona y cada piel serán distintos, el poema se articulará en una manera específica y única con la vida, el temperamento y la historia personal de cada individuo, por lo que jamás será igual. La experiencia de la poesía en la piel es irrepetible, es única, no se puede copiar ni reproducir. De ahí que la poesía en la piel se incluya entre las manifestaciones del poema perceptual que se relacionan con un proceso de reauratización.

La poesía en la piel pone de manifiesto la relación entre el poema y un soporte vivo. Aquí, la palabra poética existe en un espacio inscriptorio con voluntad propia que se mueve por el mundo.

Holopoesía

También se le denomina poesía hologramática o poesía holográfica. El término “holopoesía” fue acuñado en 1983 por Eduardo Kac⁵⁷ para referirse al nuevo tipo de poemas que se encontraba creando en ese momento. Kac pasó dos años haciendo los primeros holopoemas y desarrollando la teoría de la holopoesía. Este trabajo dio como resultado la primera muestra de holopoemas del mundo, la cual tuvo lugar en 1985, en el Museo de la Imagen y el Sonido, en Sao Paulo, Brasil.

La holografía es una técnica avanzada de fotografía, que consiste en crear imágenes tridimensionales mediante el uso de un rayo láser que graba microscópicamente una película fotosensible. Al recibir la luz desde la perspectiva precisa, la película proyecta una imagen tridimensional que, a través de la refracción, genera efectos de movimiento.⁵⁸

⁵⁷ La lista completa de los holopoemas creados por Eduardo Kac puede consultarse en “Holopoetry”, en <http://www.ekac.org/allholopoems.html>, [última consulta, 7 de febrero de 2011].

⁵⁸ La holografía fue inventada en 1947 por el físico húngaro Dennis Gabor. Esto lo hizo merecedor del Premio Nobel de Física en 1971. El invento de Gabor se perfeccionó años después con el desarrollo del láser. En 1980, el artista francés Maurice Dyens se sintió atraído por la luz etérea de la holografía y, en 1981, creó la primera “holosculpture”, una instalación en la cual se fusionaban la música, la luz, la holografía y la escultura a través de un programa controlado por computadora. Por esta razón, se le considera pionero en el arte holográfico. Desde entonces, diversos artistas y científicos han explorado el

La holografía permite crear realidades virtuales tridimensionales hechas de luz, que se mueven, se modifican y se transforman. Los hologramas carecen de materialidad; no tienen cuerpo, no se les puede tocar (aunque científicos japoneses se encuentran trabajando actualmente en la realización de hologramas tangibles⁵⁹). Los hologramas están hechos de luz. No obstante, pueden producir la ilusión óptica de que existen en el tiempo y en el espacio.⁶⁰ Hace ya algunas décadas, en relación con la aplicación de la holografía en el arte, Romero H. Jackson planteaba lo siguiente:

Holography, like most technologies and all art forms, is a true craft. It is still in the process of becoming. Sometimes imagery which is meaningful, appropriate or effective is abandoned for what is possible, easy and available. This is changing as we learn to create, rather than merely copy, as technology catches up with imagination. The promise that holography holds is beginning to be fulfilled by artists who see in the medium a new way to express themselves through pure light and color. The elegance and sophistication of their imagery and their creative use of the techniques, belie any notion that holography is too young for being a 'real art'.⁶¹

Los holopoemas son poemas creados con rayos láser, en los que las letras tridimensionales flotan y se mueven en el espacio; varían de color, de textura y de aspecto en el tiempo o según la posición desde la cual los contempla el perceptor.

Uno de los primeros holopoemas fue creado por Dieter Jung, a finales de 1983. En tres dimensiones, y suspendido en el aire, aparecía un verso de Hans Magnus Enzensberger (*Dieser Satz liegt in der Luft*), que, en una traducción libre podría significar "esta frase está en el aire". No obstante, aunque presentado de manera holográfica, este verso seguía siendo lineal, gramatical, ordenado, como el poema preexistente del que está tomado. Así pues, este holograma producía en el perceptor la ilusión de estar contemplando un texto que efectivamente flotaba en el aire, pero, "como procedimiento, no dejaba de ser comparable a leer, grabado en mármol, un verso que

uso de la holografía como medio de expresión. Existen varios Museos de Holografía, entre los más destacados se encuentra el de Nueva York.

⁵⁹ Cfr. "Japanese Scientists Create Touchable Holograms", en <http://www.youtube.com/watch?v=3seTlvQtIgc&feature=fvwrel>, [última consulta 5 de marzo de 2011].

⁶⁰ Un excelente ejemplo de esto es Miku Hatsune, llamada "the world's virtual diva". Se trata del holograma de una cantante japonesa, cuya fama nos habla de las nuevas relaciones entre la realidad y la ficción que se han generado en el mundo contemporáneo. Miles de admiradores asisten a los conciertos de Miku Hatsune. Se emocionan al verla y le aplauden, olvidando que es mera luz refractada, que no existe más que por breves momentos. Un ejemplo de ello puede verse en "World is mine", versión en concierto, en <http://www.youtube.com/watch?v=DTXO7KGHtjI>.

⁶¹ Romero H. Jackson, fundador del Museo de la Holografía en 1976, en <http://www.holophile.com/history.htm>, [última consulta 5 de marzo de 2011].

dijera ‘esta frase está grabada en mármol’⁶². Quizá por ello se considera que los primeros holopoemas verdaderos son los de Eduardo Kac⁶³, quien más bien pretendían desarrollar una nueva poética visual y aprovechar al máximo las posibilidades de la luz como soporte de una nueva literatura.

En los holopoemas, el holograma no es un soporte que permite reproducir textos que han sido ideados para alojarse en otros medios. El propósito de los holopoetas consiste en crear una escritura verdadera y puramente holográfica, es decir, una escritura tridimensional que no pueda transponerse a otros medios.

El papel y el libro encierran el poema en una superficie de dos dimensiones, y dentro de los precisos límites de una página: el holopoema en cambio está hecho de luz, o vive en la luz; finge la construcción de un objeto sólido y tridimensional, de una escultura verbal que, a la vez, posee la fluidez inmaterial del lenguaje y no la sólida permanencia de los objetos.⁶⁴

Al llevar la palabra al terreno del arte holográfico, es decir, al crear la holopoesía, el objetivo de Eduardo Kac consistía en crear una experiencia poética visual inmaterial y en almacenar información en nuevas formas que pueden ser controladas cuidadosamente para generar nuevas experiencias perceptuales.

El holopoema se ve en el vacío, sin límites precisos de páginas, sin contornos ni marcos; no es un objeto tridimensional, aunque lo represente, ni tampoco una instalación; no posee una estructura permanente; no es tangible ni material, sino móvil y flexible, e implica, o permite, una nueva sintaxis. La vieja poesía visual comportaba la dislocación de la línea, la ruptura del verso, o, como habría querido Marinetti, una (tímida) destrucción de la sintaxis. La nueva poesía visual permite una sintaxis en movimiento, o, si se prefiere, una gramática de la transformación, en la que las palabras pueden mudar de categoría, en la que los verbos cambian de

⁶² María José Vega, “Holopoemas. La palabra ilusoria”, en <http://www.ekac.org/quimera.holopoema.html>, [última consulta el 4 de marzo de 2011].

⁶³ Eduardo Kac nació en Brasil, en 1962. En 1980, inició su carrera artística con la creación de un grupo de performance enfocado en la realización de intervenciones públicas. Durante algunos años, Kac experimentó ampliamente con múltiples medios y procesos incluyendo el *grafiti*, la fotografía, la poesía visual, los anuncios espectaculares, los libros de autor. En 1983, inventó la Holopoesía, desarrolló la teoría al respecto y creó el primer holopoema. En 1985, presentó su primera muestra individual de holopoesía, en el Museo de la Imagen y el Sonido, en Sao Paulo. Al mismo tiempo trabajó obras de lenguaje digital en la red brasileña de videotextos (precursora del Internet) y finaliza sus estudios sobre teoría de la comunicación, lingüística, filosofía y semiótica en la Universidad Católica de Río de Janeiro. En 1988, estudió filosofía y teoría contemporánea en la Universidad Federal de Río de Janeiro. En 1990, obtuvo el título Master of Fine Arts, en The Art Institute of Chicago y presentó una muestra individual de holopoesía en el Museum of Holography de Nueva York. A comienzos de los noventa, Kac comenzó a explorar el uso de procedimientos, métodos y herramientas de la ciencia en la producción artística y propone el término bioarte. Inició la producción de arte transgénico. Esto lo llevó a dejar de lado el trabajo con la holografía y a concentrarse en los radicales discursos relacionados con el bioarte. Al mismo tiempo, escribe textos teóricos, presenta conferencias en diversos foros y expone sus obras en museos y galerías de Estados Unidos, Europa y Brasil.

⁶⁴ *Loc. cit.*

tiempo, o de modo, o de aspecto, y en la que las palabras pasan a ser figuras y las figuras, palabras.⁶⁵

Kac no considera poemas holográficos a aquellos hologramas que registran o reproducen material verbal previamente realizado en otras formas o medios. Considera importante explorar las cualidades únicas del medio holográfico mismo y desarrollar una escritura holográfica verdaderamente genuina. Según él, la holopoesía se inscribe en la tradición de la poesía experimental, pero trata la palabra como algo inmaterial, es decir, como un signo que puede cambiar y desaparecer, con lo que se pretende destruir cualquier tipo de rigidez formal.⁶⁶

La palabra, liberada de la página y de otros materiales tangibles, invade el espacio y obliga a leer de una manera dinámica: el perceptor-reconfigurador debe desplazarse alrededor del texto en busca de los significados y relaciones que crea la combinación de palabras en el espacio vacío. Así pues, un holopoema se lee de forma fragmentaria, mediante un movimiento irregular y discontinuo y se percibe de manera diferente según la perspectiva desde la que se le observa.

Por otra parte, en relación con el uso del color en la holopoesía, Kac menciona algo interesante: “In holopoetry color is not fixed. It is relative. One viewer can see a letter in one color and immediately see it change into another. Two readers looking at the same word could see it in different colors simultaneously.”⁶⁷ El uso del color posibilita una interacción múltiple y cambiante con el holopoema. Más adelante, Kac subraya la importancia del carácter interactivo del holopoema y plantea que la interactividad radica en el hecho de que el movimiento natural del perceptor frente al holopoema es suficiente para cambiar lo que lee. Cada nuevo movimiento revela nuevas posibilidades de lectura, incluyendo la aparición o desaparición de formas verbales.

Otro elemento interesante en la configuración de holopoemas es lo que Kac define como “parallax”:

An apparent change in the direction of an object, caused by a change in observation position that provides a new line of sight. Many holopoems explore parallax semantically. For example: in *Omen*, the word “eyes” spins inside a cloud of smoke. As the viewer moves from left to right and vice versa, the word appears and disappears, suggesting multiple readings.⁶⁸

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ Cfr. Eduardo Kac, *Ibid.*

⁶⁷ Eduardo Kac, *Ibid.* p.250.

⁶⁸ Eduardo Kac, *Ibid.* p.253.



Imagen 3. "Omen", Eduardo Kac, 1989/1990.

30 x 40 cm

Holograma computarizado realizado con transmisión de luz blanca
Colección Hans Bjelkhagen, Gales, Reino Unido.

El no contar con un soporte material ni físico permite que las palabras del holopoema tomen distintos rumbos y direcciones. De esta manera, el material verbal está organizado en un espacio compuesto por luz, no en una forma tangible ni concreta, como la página impresa. Este nuevo espacio, definido por fotones, no tiene masa ni expresión tangible. No hay una lectura previamente determinada de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. La experiencia de lectura tampoco es de simultaneidad integral, como en el caso del caligrama. Aquí, la discontinuidad es el eje rector. Los holopoemas se leen en saltos. De ahí que se configuren a través de una sintaxis perceptual:

If visual poetry developed a visual syntax based on the rejection of traditional syntax and on the elaborate visual treatment of words on the page, holopoetry develops a perceptual syntax based on the rejection of the static syntax of print and on the complex and dynamic spatiotemporal verbal systems. A holopoem calls for non-linear perceptual responses to the words, which are experienced in time.⁶⁹

En cuanto a la configuración de la holopoesía, la metodología compositiva del holopoema pasa por dos procesos: el ensamblaje y el desensamblaje. En este proceso de realización, se pueden distinguir varias etapas:

- a) En primer lugar, el poeta selecciona las palabras que se van a emplear y establece las relaciones entre ellas.
- b) En segundo lugar, se sirve de un *software* específico en tres dimensiones y de los programas de animación necesarios para configurar las características del holopoema.
- c) En tercer lugar, una vez que el holopoema está realizado, llega el momento de la comprobación visual, por medio de una serie de monitores electrónicos que reproducen, en blanco y negro y en celuloide, lo que será el resultado final.

⁶⁹ Eduardo Kac, *Ibid.* p.254.

d) Por último, surge la etapa del holograma, en la que el celuloide se concreta en un diseño holográfico.⁷⁰

El holopoema está situado en un espacio fronterizo entre el arte y la tecnología; es una poesía omnidireccional que parte de la fusión de distintos códigos sígnicos, con la intención de crear una obra de arte total.

No hay duda de que los textos de Eduardo Kac (sólo me ocuparé en este artículo de la holopoesía) se inscriben en una larguísima tradición, vanguardista y no vanguardista, que explora la relación entre la palabra y la imagen. Kac experimenta de manera sorprendente con la holografía y los más contemporáneos y sofisticados programas de software, convirtiendo al ordenador, además de otros soportes virtuales, en nuevos canales de transmisión comunicativa y literaria. En efecto, Kac concibe de manera rigurosa una sintaxis poética, absolutamente dinámica e inestable.⁷¹

La holopoesía experimenta con la dislocación del discurso, el movimiento continuo, la inestabilidad textual, la discontinuidad transicional. En ella, los signos son elementos flexibles (sintáctica, semántica y gráficamente) que cambian de lugar y establecen una relación interactiva con el espectador:

Holopoetry explores motion, displacement, and metamorphosis. In my holotexts I employ a syntax of dislocations that continually drive graphemes from their position. In some poems I use only one word, but in my multiword poems each word is a node or point of intersection. No word is the origin or beginning. Even in the single-word pieces that employ some kind of sequence, this sequence is never hierarchical (i.e., linear) and never assumes a fixed beginning or end. Words are axes which radiate linked words that surround them, but quite often a word loses graphical integrity and becomes temporarily something else, a sign or an abstract pattern with no extra-linguistic or extra-pictorial reality. This textual drift suggests, ultimately, a view of the word and the world as malleable.⁷²

La idea de que el holopoema refleja una visión de la palabra y del mundo como elementos “maleables” es fundamental. La holopoesía emplea la tecnología y explora los usos de la refracción de la luz con el fin de producir obras de naturaleza inestable, cambiante, polifacética. Obras que, por decirlo de alguna manera, invaden el espacio del perceptor-reconfigurador, cuya presencia es crucial para la reconfiguración del

⁷⁰ Cfr. L. Bill (1992), “Poetry in motion in the space-time continuum”, en *Computer GraphicsWorld*, consultado en <http://www.ekac.org/louis.html>, [última consulta 12 de mayo de 2010].

⁷¹ María Teresa Vilariño Picos, “Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac”, texto originalmente leído en el *IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, que tuvo lugar en Valencia, España, en noviembre de 2000. Publicado en 2001 en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*.

⁷² Eduardo Kac, “Holopoetry, Hypertext, Hyperpoetry”, originalmente publicado en *Holographic Imaging and Materials*, consultado en <http://www.ekac.org/holopoetry.hypertext.html>, [última consulta 26 de mayo de 2010].

holopoema. A partir de su perspectiva perceptora, lee y da sentido a los elementos que el holopoeta dispuso para el holopoema.

Mallarmé y numerosos poetas visuales posteriores abrieron la puerta a una revolución cuando emplearon los blancos activos de la página como elementos significadores. En la holopoesía, el espacio tiene un papel medular, dado que el poema se lee en un espacio inmaterial, ubicado entre el medio en donde se registra el holopoema (película holográfica) y el perceptor.

La holopoesía anula el sometimiento del lenguaje escrito a los sistemas fonéticos y afirma la experiencia verbal basada en la aparición o desaparición de grafemas en espacios vacíos: “The white on the page which represented silence is removed and what remains is empty space, an absence of (printing) support which has no primary symbolic value. [...] We are in the domain of spatiotemporal writing, four-dimensional writing, if we wish.”⁷³ Así, la holopoesía pone sobre la mesa los conceptos de ausencia y presencia y, desde una nueva perspectiva, renueva la dicotomía de significado y significante.

No hay holopoema si no hay perceptor. Es el perceptor-reconfigurador, desde su punto de percepción específico, quien da sentido al holopoema. Si bien, a diferencia de otras modalidades del poema perceptual, en la interacción con el holopoema, el perceptor no puede manipular directamente la obra, ni cambiar o agregar palabras, todo el cuestionamiento y experimentación de la holopoesía van en el sentido de mostrar una realización verbal-visual que depende totalmente del hecho de ser vista y reconfigurada para cobrar plena existencia.

Las fotografías que documentan la existencia de los holopoemas, son sumamente parciales, ya que congelan un instante de existencia del holopoema y no permiten mostrar su característica principal: el flujo y el movimiento. Una documentación videográfica tal vez podría ser un poco más útil para mostrar el devenir del holopoema. Sin embargo, por raro que parezca, no hay disponible ningún video documental de este tipo, de modo que tenemos que conformarnos con el registro fotográfico.

Como experiencia estética ligada a un proceso de reauratización, la holopoesía se concibe como una interacción que requiere de un tiempo y un espacio especial, es decir, no puede disfrutarse en cualquier momento ni en cualquier lugar. Uno tiene que asistir a la galería, al museo o al espacio en donde se proyecta el holopoema. En este

⁷³ Eduardo Kac, “Key Concepts of Holopoetry”, en *Ibid.*, p. 251.

sentido, la experiencia está condicionada a la posibilidad de tener acceso al holopoema, lo cual hace que la holopoesía no sea una expresión masiva, posible de reproducir, ni al alcance de todos.

La principal dificultad al hablar de holopoesía consiste en intentar fijar en un discurso lineal y en el plano bidimensional de la página algo que, por definición, pretende ser inestable, múltiple, policéntrico y tridimensional, algo que está pensado y configurado especialmente para no ser fijado ni estabilizado.

Los ejemplos que muestro a continuación se encuentran en <http://www.ekac.org/allholopoems.html>, donde se pueden ver todos los holopoemas creados por Eduardo Kac, desde 1983 hasta 1993.

Kac elabora holopoemas de una sola palabra o de varios elementos lingüísticos. Por otra parte, ha explorado la creación de hologramas multicolores y hologramas acromáticos, todos organizados y activados mediante computadoras. A continuación, se muestran tres holopoemas que, en términos de configuración, se van haciendo más complejos según en el número de palabras de base que los conforman: “Andromeda Souvenir”, “Amalgam” y “Havoc”.



Imagen 4. “Andromeda Souvenir”, Eduardo Kac, 1990.

Estereograma holográfico acromático computarizado (Transmisión WL) 30 x 40 cm
Edición de 3.
Colección Frédéric Acquaviva, París.
Colección Richard Kostelanetz, Nueva York.
Colección del autor.



Imagen 5. Tres vistas reversibles de “Andromeda Souvenir”.

“Andromeda Souvenir” es un holopoema centrado en una sola palabra: “limbo”. El ritmo del holopoema parte de la fragmentación y recomposición de las letras que conforman la palabra “limbo” en el espacio vacío. Evidentemente, con la elección de esta palabra en particular, Kac busca generar una vinculación semántica con el vacío mismo en el que se inscribe, temporalmente, esta palabra. Como resulta evidente, esto representa una reflexión sobre la relación entre el contenido y el soporte. Si la palabra “limbo” no apareciera precisamente en el vacío, el efecto sería muy distinto.

Además, otro elemento que merece la pena subrayar es que esta palabra apunta a un concepto intangible y abstracto. El holopoema enfatiza la visualidad de la palabra y de las letras que la constituyen y, no obstante, hace de la representación de la palabra “limbo” algo tan etéreo e intangible como el concepto mismo que representa.

Resulta interesante que, aunque el holopoema en sí está conformado por una sola palabra, el título (“Andromeda Souvenir”) se suma a esa única palabra que conforma la obra y se articula con ella para detonar diversas interpretaciones en el perceptor. En la gran mayoría de los holopoemas, podemos ver este procedimiento: El título del holopoema se suma a los demás elementos lingüísticos que lo constituyen y tiene el objetivo de ayudarnos a construir un sentido para la obra.



Imagen 6. “Amalgam”, Eduardo Kac, 1990.

Holograma realizado con refracción de luz blanca. 10 x 7.5 cm
Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil.

El holopoema “Amalgam”, propone una sintaxis en constante transformación, porque las palabras, esculpidas y suspendidas en el vacío, se transforman en otras y se funden entre sí. De este modo, la palabra “flower” se convierte en “void” y “flow”; después se transforma en “vortex”. Asimismo, podemos leer otras palabras como “note”

y “flote”, que aluden de una manera autorreferencial a la escritura o notación flotante que tenemos frente a nuestros ojos.

Llama la atención el título, “Amalgam”, dado que establece un claro contraste con lo que sucede en realidad. Las letras y las palabras, en vez de permanecer juntas, amalgamadas, se separan, se mueven y forman nuevos elementos. Las palabras, refractadas en el aire, giran y se mueven alrededor del perceptor-reconfigurador, quien percibe el holopoema a partir de su título negado a través de la acción.



Imagen 7. Dos vistas de “Havoc”, Eduardo Kac, 1992.

Estereograma holográfico multicolor computarizado (Transmisión WL) 30 X 120 cm
Colección del autor.

“Havoc” muestra treinta y nueve palabras que pueden leerse en cualquier dirección y desde cualquier punto de partida, aunque parecen estar organizadas en tres paneles. Las letras tienen diversas tipografías y colores que se alternan. Al moverse el perceptor, las palabras parecen convertirse en un torbellino, deformarse, alargarse o girar sobre sí mismas.

Cuando el perceptor se mueve o cuando se altera la distancia o la relación entre él y el objeto poético, la configuración de las letras se mueve también en un espacio tridimensional hasta que éstas se transforman en otras palabras de diferente categoría gramatical: un adjetivo, por ejemplo, acaba por convertirse en sustantivo, y un sustantivo, en verbo. “Havoc” trabaja a través de una reflexión (y configuración) que además de ser semántica es morfológica; se trata de una obra que da cuenta de la maleabilidad del lenguaje, de sus posibilidades de cambio, de transformación.

“Havoc” subraya la importancia que tiene para la holopoesía el observador, el perceptor-reconfigurador. Su mecánica de configuración apunta a producir en el perceptor la sensación de que si él cambia, el texto cambia, si él se mueve, el texto reacciona en consecuencia, si él lo observa, el texto existe.

Todos los holopoemas enfatizan el hecho de que el punto de contemplación desde donde se encuentra el perceptor, es decir, su perspectiva, su visión, es indispensable para la resignificación, dado que cada uno verá algo diferente desde el ángulo donde se encuentre. Esto nos muestra que en la praxis artística podemos encontrar un eco de las nociones exploradas desde la teoría sobre el principio de incertidumbre y sobre la concepción de la experiencia estética (y experiencia poética) como una vivencia particular, subjetiva y no estandarizable ni homogeneizable.

A pesar de que ser testigo de un acto de holopoesía e interactuar con un holopoema es algo que se complica debido a los requerimientos técnicos de la holopoesía y a su existencia en un espacio y tiempo específicos, el interés que han generado la holografía en general y el arte holográfico en particular, del cual la holopoesía es un área, ha llevado a muchos teóricos a abordar las obras de Kac como ejemplos de una nueva poesía vinculada con una función renovadamente experimental y preocupada por ofrecer al perceptor una experiencia poética interactiva única.

Biopoesía

Cuando se menciona la existencia del bioarte en general, y de la biopoesía en particular, muchas personas se muestran sorprendidas o incluso escandalizadas.⁷⁴ No falta quien de entrada dice que este tipo de obras no son arte, sino cualquier otra cosa, llámese ciencia o experimentación descabellada. Sin embargo, ¿qué impide que el arte y la ciencia trabajen juntos?, ¿qué impide que intercambien métodos, procedimientos, materiales, postulados?, ¿qué impide que, al unirse, ofrezcan nuevas interrogantes?

Muchos artistas han trabajado con conceptos tomados de la ciencia, por ejemplo, el principio de incertidumbre. Por su parte, la poesía fractal se deriva de principios de la física. En la actualidad, el arte y la ciencia se han unido en diversas propuestas que

⁷⁴ La biopoesía se deriva del bioarte o *bio-art*, que es una de las corrientes más recientes desarrolladas por el arte contemporáneo. Tiene la particularidad de emplear la biotecnología como un medio de producción artística. Algunas de las técnicas utilizadas por los artistas del bioarte incluyen cultivo de tejidos vivos, manipulación genética, transformaciones morfológicas, construcciones biomecánicas, con lo cual plantean cuestiones éticas y sociales sobre el desarrollo biotecnológico. Esta experimentación puede implicar el propio cuerpo del artista (cultivos en la piel, transfusiones de sangre animal).

George Gessert es uno de los iniciadores de este movimiento. A Eduardo Kac también se le considera como precursor de esta corriente. Oron Catts y Ionatt Zurr fundaron el grupo SymbioticA, con base en la escuela de anatomía y biología humana de la University of Western Australia. Ellos suelen usar tejidos vivos como formas escultóricas.

Existe un fuerte debate ético relacionado con las obras que trabajan con técnicas sobre tejido vivo y con las obras que implican manipulación genética. Las obras de bioarte se reconocen como propuestas artísticas en la medida en que reflejan un nivel de crítica sobre la relación problemática existente entre la sociedad y el desarrollo biotecnológico.

problematizan sobre los límites del arte y la ciencia y sobre lo que sucede cuando ambos territorios se unen.⁷⁵

The boundaries between science and art can only be defined by several factors and their complex interplay: the intention of the artist or scientist, the context in which a given work is presented, the rhetorical strategies employed by the artist or scientist, and the reception given to them by the public. Naturally, these elements can change in time, and their meanings can be reconsidered accordingly (as when a ritual mask is recontextualized in a museum hundreds of years after its creation and use, for example).⁷⁶

Cada vez hay más propuestas artísticas que se sirven de la ciencia, ya sea mediante la incorporación de materiales y procedimientos propios de la química, la física o la biología, o bien, a través de la conformación de colectivos de arte constituidos tanto por científicos como por artistas. Cada vez son más numerosos los casos de artistas que realizan estancias en institutos de biotecnología de todo el mundo con la finalidad de crear obras de arte a partir de sus experiencias en laboratorios.

La biopoesía, surgida en la primera década del siglo XXI, es un excelente ejemplo de la actitud interdisciplinaria que caracteriza al bioarte. En la biopoesía, se explora el uso de materiales “vivos” con la finalidad de crear discursos radicales que

⁷⁵ En 2000, tres especialistas del Instituto Nacional de Investigación Agronómica (INRA) de Francia crearon una conejita fosforescente, llamada Alba, al introducirle una mutación sintética del gen de la medusa, la cual produce una proteína verde fluorescente. Eduardo Kac, en su calidad de artista plástico, como parte de un proyecto artístico, pidió prestada a Alba para tomarle unas fotos. Hasta ahí todo iba bien. El problema comenzó cuando los científicos llamaron a Kac para pedirle que devolviera a Alba y él se negó, argumentando que la coneja no pertenecía al mundo de la ciencia, sino al mundo del arte, pues era única, estética y hecha por el hombre. Esto detonó un debate, en el cual participaron medios de comunicación de todo el mundo, sobre los límites entre el arte y la ciencia, así como sobre la ética de la manipulación genética, entre otros álgidos temas. Lo importante no es cómo vienen los seres al mundo, sino qué les sucede después, afirma Kac. El arte transgénico, según él, no se limita a la creación de un "animal quimérico" a partir de la ingeniería genética, involucra un debate público.

Desde entonces, Kac ha llevado a cabo varios proyectos de arte transgénico, uno de los más recientes, de 2006, es *Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries*. Esta obra de bioarte consta de una serie de cuadros realizados con organismos vivos (bacterias en biotopos) cultivados en un marco, organizados de manera artística. Las bacterias cambian de forma y de disposición, en respuesta a sus funciones metabólicas internas y al ambiente que las rodea.

Con obras como ésta nos encontramos en un terreno totalmente nuevo. El arte no solamente se mueve, sino que está vivo y, por ende, se transforma. La incorporación de organismos vivos a las obras de arte es revolucionaria. Sin embargo, se puede afirmar que sigue siendo arte porque las bacterias se emplean y colocan siguiendo un criterio artístico y buscando un efecto estético. El espectador no sólo tiene una experiencia estética similar a la que tendría contemplando un cuadro de arte abstracto creado con materiales tradicionales, sino que además se asombra y genera una serie de interrogantes y su sola presencia, sus humores, su aliento tienen impacto en las bacterias y, por lo tanto, en el devenir de la obra.

⁷⁶ Ryan Mathews y Watts Wacker, “Burning Men and Glow-in-the-Dark Bunnies”, originalmente publicado en *The Deviant's Advantage: How Fringe Ideas Create Mass Markets*, consultado en <http://www.ekac.org/deviantsadvantage.html>, [última consulta 25 de mayo de 2010].

tienen como punto medular el realizar un cuestionamiento sobre la comunicación misma, sobre la cultura y la civilización.⁷⁷

Según Eduardo Kac, la biopoesía consiste en obras poéticas hechas con elementos vivos a través del empleo de materiales y procesos químicos, físicos y biológicos de la biotecnología. Para Kac, aprovechar los mecanismos de la biotecnología con el fin de usar organismos vivos en poesía abre la puerta a una nueva faceta comunicativa de la creación poética:

From the early days of the minitel to the personal computer as a writing and reading environment, we have witnessed the development of new poetic languages. Video, holography, programming and the web have further expanded the possibilities and the reach of this new poetry. Now, in a world of clones, chimeras, and transgenic creatures, it is time to consider new directions for poetry in vivo. I propose the use of biotechnology and living organisms in poetry as a new realm of verbal, paraverbal and nonverbal creation.⁷⁸

Un elemento muy interesante que ponen sobre la mesa estas propuestas es lo que sucede en la actualidad con la relación que siempre ha existido entre arte y técnica. Claudia Kozak, en el artículo “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas, críticas”, se expresa en los siguientes términos:

El arte siempre se relaciona con la técnica porque el trabajo con los propios materiales implica un trabajo técnico. Cuando el trabajo con técnicas heredadas no se cuestiona, el resultado suele considerarse tradicional, conservador o incluso, antiexperimental; en cambio, cuando el arte exhibe en su trabajo técnico el propósito de cuestionar esas técnicas heredadas, el resultado es un arte experimental.⁷⁹

Todas las manifestaciones del poema perceptual, en mayor o menor medida, tienen procesos complejos de realización técnica. Sin embargo, la biopoesía subraya de una manera aún más enfática la importancia de su sofisticación técnica. Los materiales que en ella se emplean y las herramientas y conocimientos que se requieren para su

⁷⁷ Al emplear el término “biopoesía”, se debe tener cuidado, ya que también ha sido usado para denominar al movimiento poético encabezado por Alex Pimentel y Elmer Zúñiga Infante, quienes escriben poemas de discursividad tradicional, no visuales, sobre temas relacionados con la naturaleza y la reivindicación del discurso humanista. Se trata de una poesía cargada de contenidos ideológicos “antiburgueses”, dado que se denuncia a la burguesía y al capitalismo y se les acusa de ser la causa del hambre, la miseria y la contaminación del medio ambiente. El poema “Despertad rocas hemipléjicas” (2004), de Alex Pimentel, es una de las obras más conocidas de esta llamada biopoesía.

⁷⁸ Eduardo Kac, “Biopoetry”, en <http://www.ekac.org/biopoetry.html>, [última consulta 8 de febrero de 2011].

⁷⁹ Claudia Kozak, “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas, críticas”, versión revisada de la conferencia leída en las I Jornadas Internacionales: —Poesía y experimentación, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Córdoba, 29, 30 de junio y 1º de julio de 2006, en http://ludion.com.ar/archivos/articulo/200810_kozak_t%C3%A9cnica-y-po%C3%A9tica.pdf, [última consulta 8 de febrero de 2011].

configuración nos hablan de un regreso a la importancia de la *tecné* para el arte. Por otra parte, la biopoesía se aleja radicalmente de las técnicas heredadas por siglos de tradición de escritura poética. De ahí su carácter experimental y metavanguardista. En este sentido, la existencia de los distintos tipos de biopoesía es, por encima de cualquier otra cosa, un esfuerzo técnico.

Existen distintos tipos de biopoesía. Todos ellos comparten el hecho de incluir elementos vivos, elementos que se encuentran en la naturaleza. Sin embargo, la diferencia radica en cuáles son estos elementos y cómo se encuentran configurados.

A continuación, incluyo una breve descripción de los principales tipos de biopoesía ideados por Eduardo Kac. La manera como están redactados pone de manifiesto que se trata de una especie de manual o instructivo para realizar estas obras particulares de biopoesía:⁸⁰

Escritura atómica

Coloca átomos con precisión y crea moléculas para deletrear palabras. Otorga a estas palabras moleculares la expresión en plantas y deja que crezcan nuevas palabras por medio de la mutación. Observa y huele la gramatología molecular de los florecimientos resultantes.

Escritura amibica

Escribe a mano en un medio, como un alga, usando colonias de amibas como la sustancia de inscripción. Observa su crecimiento, movimiento e interacción, hasta que el texto cambie o desaparezca. Observa la escritura de amibas en las escalas microscópica y macroscópica simultáneamente.

Xenográfica

Trasplanta un texto vivo de un organismo a otro, y viceversa, de modo que puedas crear un tatuaje en vivo.

⁸⁰ Cfr. <http://akurtz.blogspot.com/2007/09/biopoesa-eduardo-kac-desde-la-dcada-de.html>, [última consulta 12 de febrero de 2011]. En este blog se pueden consultar todas las propuestas de biopoesía que Kac propone. Aquí incluyo únicamente aquellas que parecen apuntar hacia la configuración de elementos discursivos, hacia la presencia de palabras. Dejo fuera las propuestas que podríamos considerar más bien vinculadas con la poesía semiótica: el microrobot performance, la interacción dialógica mamífera marina, la poética bacteriana, la infrasónica telefante, los señalamientos luciferinos, la composición biocromática dinámica y la literatura aviar.

Textotejido

Cultiva tejido en forma de estructuras de palabras. Haz crecer el tejido lentamente, hasta que las estructuras de palabras formen una cinta y se borren a sí mismas.

Proteopoética

Crea un código que convierte palabras en aminoácidos y produce con ello un proteinopoema tridimensional, circunvalando por completo la necesidad de usar un gen para codificar la proteína. Escribe la proteína directamente. Sintetiza el proteinopoema. Modélalo en medios digitales y no-digitales. Exprésalo en organismos vivos.

Agroverbalia

Usa un rayo de electrón para escribir distintas palabras en la superficie de las semillas. Haz crecer las plantas en diferentes disposiciones significativas. Explora la hibridación de significados.

Nanopoesía

Asigna un significado a puntos cuánticos y nanósferas de distintos colores. Exprésalos en células vivas. Observa con un microscopio de multifotones o un instrumento similar qué puntos y esferas se mueven en qué dirección; lee las palabras cuánticas y nanopalabras conforme se muevan alrededor de la estructura interna tridimensional de la célula. La lectura es la observación de las trayectorias vectoriales al interior de la célula. El significado cambia continuamente, conforme ciertas palabras cuánticas y nanopalabras se encuentran próximas las unas a las otras, o se mueven cerca o se alejan las unas de las otras. La célula por completo es el sustrato de escritura, como campo de significado potencial.

Semántica molecular

Crea palabras moleculares asignándoles significado fonético a átomos individuales. Con una nanolitografía de fuente entintada, conduce a las moléculas a una superficie dorada atómicamente plana para escribir un texto nuevo. El texto está compuesto de moléculas que a su vez son palabras.

Carbograma asintáctico

Crea nanoarquitecturas verbales sugerentes de sólo unos cuantos billones de metro de diámetro.

Metáforas metabólicas

Controla el metabolismo de algunos microorganismos dentro de una gran población en medios gruesos, de modo que palabras efímeras puedan ser producidas por su reacción a condiciones ambientales específicas. Permite que estas palabras vivas se disipen de manera natural. La duración temporal de este proceso de disipación debe ser controlada, de manera que sea un elemento intrínseco del significado del poema.

Escucha táctil

Implanta un microchip automático que emita un poema sonoro al contacto (vía la presión). El sonido no se amplifica lo suficiente como para ser escuchado a través de la piel. El escucha debe tener contacto físico con el poeta para que el sonido viaje del microchip dentro del cuerpo del poeta al cuerpo del escucha. El escucha se convierte en el medio a través del cual se transmite el sonido. El poema entra en el cuerpo del escucha no por los oídos, sino desde dentro, desde el cuerpo mismo.

Scriptogenesis

Crea un organismo vivo completamente nuevo, que jamás haya existido antes, primero ensamblando átomos en moléculas por medio de la “escritura atómica” o la “semántica molecular”. Luego, organiza estas moléculas en un cromosoma mínimo pero funcional. Luego, sintetiza un núcleo para contener este cromosoma o introdúcelo a un núcleo existente. Haz lo mismo para toda la célula. La lectura ocurre por medio de la observación de las transformaciones cytopoetológicas del cromosoma scriptogénico a través de los procesos de crecimiento y reproducción del organismo unicelular.

No puedo afirmar con seguridad si todas las propuestas anteriores han sido realizadas o si simplemente se han quedado en instrucciones de algo potencialmente realizable. El hecho de existir como idea vincula a la biopoesía con el arte conceptual, para el cual es mucho más relevante el concepto que se tiene de la obra que su realización concreta.

Al existir a escalas microscópicas, en la mayoría de los casos, se requiere de microscopios e instrumentos especializados para poder relacionarse con las obras. En otros casos, las obras pueden verse a simple vista, pero, dado que incluyen elementos vivos, necesitan cuidados especiales de manejo y conservación.

Los planteamientos de la biopoesía exploran la biotecnología como una disciplina a partir de la cual se puede llevar la palabra a los laboratorios con el fin de explorar nuevos mecanismos de comunicación. Como idea, esto en sí mismo es algo revolucionario. No obstante, muchas de las propuestas específicas de biopoesía parecen salidas de una película de ciencia ficción y algunas son tan extremas que incluso resultan descabelladas. Algo que complica el emitir juicios respecto a la biopoesía es que, como difícilmente es posible ver las obras y sólo podemos imaginarlas, nos resultan sumamente abstractas, radicales, absurdas o de entrada impensables.

En lo personal, considero que su valor radica en llevar la palabra al terreno de lo vivo en su carácter figurativo y semántico, confiriéndole a la obra una existencia mutable, flexible. Estas propuestas modifican la idea de la escritura como mecanismo empleado para “fijar” el discurso de manera estable. En ellas, la palabra tiene o cobra vida propia, adquiere un destino, y nos dice aquello que su propia existencia desea comunicar.

Es verdad que la realización y/o percepción de estas obras no está al alcance de todo el mundo. En este sentido, podría parecer un tanto ocioso dedicar esfuerzos a analizarlas. Tal vez ni siquiera existe todavía una distancia temporal tal que permita tener claro si seguirán existiendo, se perderán o habrán sido un capricho momentáneo. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar con seguridad es que su existencia y surgimiento tiene algo revelador que decirnos sobre las preocupaciones del mundo contemporáneo.

La totalidad de las propuestas de la biopoesía implican contar con herramientas y conocimientos científicos. Sin embargo, algunas, por ejemplo la nanopoesía, la poesía transgénica o las metáforas metabólicas, parecen implicar conocimientos y procedimientos científicos extremadamente sofisticados. La scriptogenesis es un procedimiento que, como paso previo para su realización, parte de otras propuestas de biopoesía como la escritura atómica o la semántica molecular. Estas propuestas cuestionan el concepto mismo de palabra y son altamente sinestésicas. Por ejemplo, la escucha táctil incorpora el oído y el tacto como elementos esenciales. Por su parte, la escritura atómica propone oler la gramatología resultante del procedimiento.

Todos los tipos de biopoesía insisten en el proceso, de ahí su carácter metavanguardista. Todas son *works in progress*, obras en proceso de cambio, de modificación. Lo que subrayan es precisamente cómo pueden cambiar, modificarse y constituirse. Al emplear elementos vivos en la configuración del biopoema, el “autor” pierde las certezas sobre el devenir de la obra. El biopoema puede tomar un rumbo muy distinto al que previó el autor, si es que podía prever alguno. Al otorgar vida a la obra, se le confiere también autonomía. Tal vez éstas son las nuevas “palabras en libertad” del siglo XXI. A todas luces es claro que quienes se encuentran explorando las posibilidades de la biopoesía están plantados en un terreno literal y totalmente experimental. Quizá no todas las propuestas sean igual de factibles o interesantes. No obstante, los cuestionamientos e interrogantes que suscitan revisitan los temas tradicionales de la poesía visual y añaden nuevos.

Las propuestas de la biopoesía, por definición, son interdisciplinarias. Su realización requiere herramientas especializadas como microscopios, portaobjetos, cajas de Petri, rayos de electrones y elementos vivos como moléculas orgánicas, ADN, tejidos, bacterias, algas, semillas, plantas.

El tiempo que conlleva la configuración del biopoema es largo e implica un proceso que se realiza con ayuda de científicos y que, por lo general, tiene lugar en las condiciones controladas de un laboratorio. En este sentido, el laboratorio, como espacio de creación del biopoema, es significativo porque lleva la palabra a un territorio nuevo, que la revitaliza y le añade nuevas interrogantes. A pesar del tiempo y de las dificultades técnicas que conlleva la realización de estas obras, en la mayor parte de los casos, la posibilidad de observar el biopoema es un instante que transcurre muy rápido, que dura apenas el tiempo que uno permanece mirando bajo el microscopio, por ejemplo.

La realización de cada una de las propuestas de la biopoesía implica una meticulosa precisión en el manejo de materiales e instrumentos. Sucede como en todos los experimentos, es decir, si el más mínimo detalle falla, el biopoema se ve afectado y hay que comenzar de nuevo el proceso. No obstante, a pesar de la precisión necesaria durante el proceso de creación del biopoema, el azar es un componente muy importante de la biopoesía. En la escritura amíblica, por ejemplo, se pretende que el espacio inscriptorio cobre su propio devenir (crezca, se mueva, interactúe con el ambiente) y que el texto cambie o incluso desaparezca a partir del crecimiento azaroso del alga. En esta característica de la biopoesía es posible ver la intención de plantear como

preocupación medular que la palabra, una vez proferida, una vez escrita, toma su propio camino y dice cosas nuevas que no fueron previstas desde el inicio, al igual que como sucede en la poesía convencional.

La biopoesía radicaliza lo que plantean otras manifestaciones del poema perceptual. Un ejemplo de ello es el trabajo xenográfico, en el cual se pretende llevar al límite los postulados de la poesía en la piel. Un texto vivo se siembra en un organismo y luego se lleva a otro. Esta labor se realiza con tejido vivo e implica la manipulación real de dos organismos que intercambian elementos en el proceso. Evidentemente, al estar vivo, el tatuaje puede cambiar y, en consecuencia, también el mensaje que estaba escrito. El cambio, producto del azar, es una característica inherente a las exploraciones de estas propuestas.

Por desgracia, no se cuenta con documentación fotográfica de todas las propuestas de biopoesía antes mencionadas. A continuación, se muestran dos ejemplos de biopoemas que cuentan con documentación fotográfica.



Imagen 8. Dos momentos distintos del biopoema “Wind”, Eduardo Kac, 2009.

En la imagen anterior, podemos ver el producto del proceso denominado metáfora metabólica. La palabra “wind” fue escrita empleando microorganismos y dejando que después reaccionaran a condiciones ambientales específicas que permiten que las palabras se disipen de manera natural. Este proceso de disipación es controlado, de modo que se convierte en un elemento intrínseco del significado del poema. Las instrucciones de realización de la obra son las siguientes:

Start by collecting mud from the bottom of a lake or river. Create a flat sealed box and introduce the mud, supplemented with water from the lake or river, cellulose (use the most interesting pages of a newspaper), sodium sulphate and calcium carbonate. Seal the box. Approximately 5,000 different microorganisms (prokaryotic bacteria and archaea) will make up this population. Make a mask with the text to be read. Expose to light everything but the text. In about 2 weeks, the text will be dark enough to be

clearly read. Expose the whole surface to environmental light and allow the words to dissipate. The population within the sealed chamber will recycle nutrients and will support itself with no additional aid.⁸¹

No es gratuito que las palabras escritas sean precisamente éstas: “mind” y “wind”. El carácter efímero del biopoema nos remite de manera directa a la idea de que “a las palabras se las lleva el viento”, por mucho que la *mente* haga esfuerzos por trascender, perdurar, memorizar. Aquí, literalmente, a las palabras se las lleva el viento cuando los microorganismos reaccionan al ambiente, se mueven, se transforman, se reconfiguran y por último se diluyen. Esta obra está muy cerca del *land art* y para entenderla es sumamente importante pensar en el azar y el cambio como elementos medulares del biopoema.

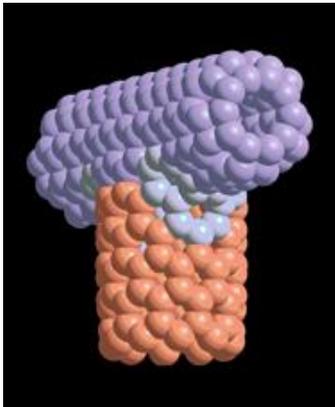


Imagen 9. “T”, Eduardo Kac, 2009.

Es posible crear letras con nanotubos de carbono y estabilizarlas según las leyes de la dinámica molecular cuántica. La fotografía muestra la primera letra de la palabra “Tomorrow”, la cual fue escrita en una nanoescala siguiendo este método. Resulta sumamente asombrosa la posibilidad de tener un alfabeto completo de nanotubos de carbono reconfigurados. Se emplean estas estructuras tubulares de diámetro nanométrico porque son relativamente fáciles de manipular y estabilizar. De nuevo, la elección del iconotexto que resulta del proceso, la palabra “tomorrow” no es para nada fortuita. Esta palabra alude a la filiación con el futuro que tienen estas propuestas y al hecho de que los biopoetas y los artistas del llamado arte biotecnológico se encuentran

⁸¹ Cfr. Eduardo Kac, citado en <http://www.neme.org/387/biopoetry>, [última consulta 24 de octubre de 2011].

explorando nuevas maneras de comunicar a través de herramientas y métodos científicos que nos muestran un atisbo de las producciones artísticas del futuro.

De todas las formas de la poesía perceptual, la biopoesía es quizá la más marginal y la más efímera. Por la sofisticación técnica que implica su realización, así como por los materiales empleados y los conocimientos científicos que implica, no existe una producción muy amplia de biopoemas. Lo que resulta sumamente interesante aquí es la idea que subyace detrás de las propuestas, más o menos realizables, más o menos cuestionables. La idea de que la palabra *viva* realmente, crezca, mute, se mueva y nos muestre algo nuevo. Tal vez sólo algunas decenas de personas hayan visto biopoemas. Quizá, además de Eduardo Kac, haya pocos interesados en explorar este terreno tan poco difundido. Sin embargo, es una realidad que se encuentra ahí y que plantea numerosas interrogantes.

2.2 Poesía perceptual y reproductibilidad: ciberpoesía y videopoesía

La ciberpoesía y la videopoesía son formas del poema perceptual que se caracterizan por producir experiencias poéticas interactivas fácilmente reproducibles. Tanto los ciberpoemas como los videopoemas pueden grabarse en un disco y luego pueden hacerse literalmente cantidades innumerables de copias sin que nadie cuestione cuál de ellas es el original. Las obras que se encuentran en Internet pueden consultarse en cualquier momento y no es necesario acudir a un lugar específico para interactuar con ellas, es decir, la experiencia poética no está condicionada a un tiempo y lugar particulares, como es el caso de la poesía en la piel, la holopoesía y la biopoesía.

No quisiera dejar de señalar la dificultad que representa fijar en un análisis las obras de poesía perceptual. Al no ser lineales, dado que en ellas hay movimiento y un ritmo veloz, puesto que cambian ante nuestros ojos y son interactivas, la mera descripción de las obras representa una complicación. Por ejemplo, en el caso de la ciberpoesía, a medida que la configuración de las obras se va haciendo técnicamente más compleja, el análisis se va complicando debido a la profusión de elementos y a la rapidez con la cual se mueven y se modifican. En este sentido, es mucho más difícil trabajar con la ciberpoesía hipertextual y la ciberpoesía virtual, por la complejidad de configuración de sus interfaces en donde la yuxtaposición y la simultaneidad de la aparición de los elementos es una constante. En estas propuestas, no sólo se complica el análisis; la relación con la obra y los procesos de lectura son, asimismo, mucho más complejos y elaborados.

2.2.1 Ciberpoesía

La ciberpoesía, también llamada poesía cibernética, poesía virtual, poesía electrónica, poesía en la red o poesía digital, se caracteriza por el uso de diversos recursos informáticos que involucran el uso de computadoras, desde el hipertexto, la animación bidimensional o tridimensional, hasta interfaces de realidad virtual muy sofisticadas.⁸²

⁸² La ciberpoesía proviene del denominado net art, o arte en red, el cual engloba la producción artística realizada *ex profeso* en y para el Internet. El net art es una de las formas de arte interactivo que han originado los soportes digitales y las prácticas comunicativas generadas por ellos. El término net art se emplea para designar las prácticas artísticas que apuntan a una experiencia estética específica en Internet como soporte de la obra. El net art tiene como característica fundamental el uso de los recursos de la red para producir la obra.

Los ciberpoetas emplean diversos tipos de *software* (en ocasiones creados por ellos mismos) para conseguir los efectos deseados en el poema: navegación hipertextual, despliegue de formas, movimiento, sonidos, música. Los principales formatos empleados actualmente son: Flash, Processing, Java, JavaScript, Inform, HTML, C++.

Para poder interactuar con el ciberpoema, el perceptor-reconfigurador debe tener a mano una computadora y contar con ciertos conocimientos tecnológicos básicos. Al no presentarse en formato de libro y al usar la pantalla como soporte, la relación que establece el lector con el texto resulta en una experiencia muy diferente a la de la lectura convencional.

Gran cantidad de ciberpoemas se configuran empleando el concepto de hipertexto. Lo que define al hipertexto no es la ausencia de linealidad, sino la decisión que se debe tomar frente a los múltiples caminos que presenta el universo cibernético. Sin embargo, la ausencia de linealidad no representa necesariamente discontinuidad discursiva, sino más bien un nuevo tipo de continuidad policéntrica. En este sentido, son las decisiones del perceptor-reconfigurador las que van generando una de múltiples continuidades posibles. De ahí que su papel como *reconfigurador* sea tan importante. El autor dispuso originalmente una serie de elementos que están ahí y que luego son vinculados de manera distinta por aquel que interactúa con la interfaz.

For better or for worse, live iteration frees authors from their private writing cells; the audience becomes directly engaged with the process. Writers no longer have to hold their breath for years as their work is written, edited and finally published to find out if their book has legs. In turn they can be more brazen and spelunk down literary caves that would have hitherto been too risky. The vast exposure brought by digital media also means that those risky niche topics can find their niche audiences.⁸³

El hipertexto está directamente ligado al mundo contemporáneo, es un producto de éste y encarna una nueva forma de “textualidad transitable”; de ahí que el término “navegar” por Internet sea tan revelador en relación con el tipo de movimiento que lleva a cabo el lector. “Es esencialmente su condición de ‘movilidad’ la que permite al hipertexto crear continuamente cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada”.⁸⁴

⁸³ Craig Mod, “The digital death of the author”, en <http://www.newscientist.com/blogs/culturelab/storytelling-20/>, [última consulta 5 de marzo de 2011].

⁸⁴ Laura Borràs Castanyer, “Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual”, Universitat Oberta de Catalunya, HERMENEIA /Internet Interdisciplinary Institute (IN3) <http://www.uoc.ed/in3/hermeneia>, [última consulta 7 de mayo de 2010].

La forma en que está configurado el ciberespacio posibilita que cada lector pueda agregar, alterar y editar un texto; abre la puerta a la creación colectiva, a las obras abiertas, móviles, transitorias y cambiantes, así como a la posibilidad de tener acceso a textos que no necesariamente han sido aprobados por los criterios de un editor o una editorial. De este modo, se inaugura un espacio de flexibilidad en el que puede participar cualquiera que cuente con las herramientas tecnológicas necesarias.

La lectura hipertextual subraya el carácter polidireccional de la condición posmoderna. La ausencia de centro y la polifonía son nociones centrales en esta nueva forma de lectura que cada vez se vuelve más natural. Cabe señalar que las nuevas generaciones no conciben la lectura hipertextual como una experiencia nueva, sino como parte de la configuración del mundo en el que nacieron, no conocen otro, no conciben otro...

Por otra parte, “Aarseth inventó el término *ergodic literature* (a partir de los vocablos griegos *ergon* y *hodos* que significan “obra” y “camino”), con el objeto de aludir a las creaciones literarias que exigen un esfuerzo nada trivial para que el lector atravesara el texto, penetra en su sentido.”⁸⁵ El hecho de que exista un término como éste pone de manifiesto la importancia de la interacción del perceptor-reconfigurador con la obra.

En la ciberpoesía, el perceptor-reconfigurador establece una relación interactiva muy alta con la obra. El configurador del ciberpoema dispone el texto, los vínculos e hipervínculos, así como las imágenes y sonidos. Sin embargo, éstos sólo se activan a partir de que el perceptor-reconfigurador opera el teclado y el mouse de la computadora. Así, el ciberpoema se manifiesta al ritmo que el perceptor le impone y, como ya se mencionó antes, los sentidos que se van generando se construyen a partir de las decisiones que el perceptor-reconfigurador va tomando. En muchas ocasiones, el perceptor incluso puede modificar el texto o incluir textos propios, cambiar colores, formas y diseños, con lo cual se convierte en un nuevo configurador de la obra. Estas modificaciones pueden ser guardadas en una memoria y, de esta manera, el nuevo configurador establece un diálogo silencioso con otros cibernautas del mundo, quienes a su vez pueden interactuar con el nuevo ciberpoema. En síntesis, si no hay un perceptor que reconfigure y resignifique la obra, es decir, si no hay alguien que interactúe con el

⁸⁵ Citado en Laura Borràs Castanyer, *Ibid.*

ciberpoema, éste no es más que una conjunción de elementos previamente configurados en espera de ser despertados para detonar sentidos.

El poeta virtual argentino Ladislao Pablo Györy expresa que los siguientes elementos, y los cambios de percepción que trajeron consigo, posibilitaron el surgimiento de la ciberpoesía:

Cyberspace, digital processing, telepresence, multimedia, Internet, virtual reality, computer animation, artificial reality, robotics, expert systems, nanotechnology, electronic photography, fiber optics, three-dimensional sound, fractal geometry, non-linear dynamics, chaos and complexity, artificial life, fuzzy logic, neural networks, genetic programming...⁸⁶

Y sobre la ciberpoesía plantea:

Virtual poetry results from a basic need to impel a new kind of creation related to facts whose emergence –for their morphological and/or structural characteristics– would be improbable in the natural context. This new creation requires a rational and constructive human action, as well as the surpassing of redundant events which keep poetic production in previously absorbed instances.⁸⁷

Si bien sigue siendo un terreno que muchos descalifican por su permisibilidad y por la flexibilidad que representa que cualquiera pueda subir a la red sus trabajos, cada vez existen más intentos por analizar y exponer la ciberpoesía en foros académicos y artísticos. Prueba de ello es la muestra “e-motive: Visual Poetry in the Digital Age”, organizada por la University of Essex, Reino Unido, la cual tuvo lugar del 15 de junio al 16 de julio de 2006. En Internet se encuentra disponible una documentación virtual de la exposición. La exposición se planteó en los siguientes términos:

Visual poetry is a medium that explores the tension that lies between the semantics and the visuality of written language. In this exhibition each piece treats words, letters or symbols as primary material, enriched by the dynamic nature and physical possibilities of technology. Through *e-motive* the curators reveal the latest experiments in visual poetry and aim to draw the viewer’s attention to a practice that has received little exposure in the visual arts arena.⁸⁸

Por otro lado, muchos ejemplos de ciberpoesía de distintos tipos se pueden consultar en el Primer Volumen de la *Colección de Literatura Electrónica*, publicado en octubre de 2006, por la *Electronic Literature Organization*

⁸⁶ Ladislao Pablo Györy, “Virtual Poetry”, en <http://lpgyori.50g.com/intro.html>, [última consulta 25 de mayo de 2010].

⁸⁷ Ladislao Pablo Györy, *Ibid.*

⁸⁸ Cfr. “e-motive: Visual Poetry in the Digital Age”, en <http://www.e-motive.org.uk/>, [última consulta 24 de mayo de 2010].

(<http://collection.eliterature.org/1/>).⁸⁹ En febrero de 2011 apareció en la red el Segundo Volumen de la *Colección de Literatura Electrónica* (<http://collection.eliterature.org/2/>).⁹⁰

Existen pocas herramientas de *software* hechas específicamente para la creación de ciberpoesía. Una de las más usadas es [MIDIPOet](#), un programa creado en 1999 por Eugenio Tisselli:

MIDIPOet es una herramienta de software que permite la manipulación en tiempo real de texto e imagen en la pantalla del ordenador. Está formada por dos programas: compositor e intérprete, con los cuales se puede, respectivamente, componer e interpretar piezas de texto y/o imagen manipulable. Estas piezas pueden o no responder a impulsos externos, tales como mensajes MIDI o el teclado del ordenador, y generar manifestaciones visuales que involucran la manipulación de los diferentes atributos del texto (contenido, tipo de letra, posición, tamaño, etc.), la imagen (contenido, posición, etc.) y otros elementos y efectos visuales. Conceptualmente, MIDIPOet se basa en la noción de campo de eventos, que consiste en un conjunto de comportamientos potenciales de los elementos visuales en pantalla, que suceden o no dependiendo de condiciones internas o de manipulaciones externas.⁹¹

La ciberpoesía es un terreno fértil de posibilidades ilimitadas. Seguramente, a medida que continúen llevándose a cabo avances tecnológicos en el mundo de la informática, éstos serán aprovechados por los ciberpoetas de todo el mundo con la finalidad de configurar ciberpoemas en donde el perceptor-reconfigurador explore nuevas interacciones, nuevos elementos y nuevas experiencias.

No se puede hablar de un solo tipo de ciberpoesía. No todos los ciberpoemas tienen las mismas características. Sin embargo, el rasgo común a todos ellos es explorar las posibilidades que ofrece la informática, tener como soporte una pantalla y generar una relación con el perceptor-reconfigurador en la que la interacción activa es vital para la existencia de la obra.

⁸⁹ Se trata de una antología del trabajo de diversos ciberautores, como Brian Kim Stefans, Robert Kendall, Kenneth Goldsmith y Aya Karpinska, entre muchos más. Los editores son Katherine Hayles, Nick Montfort, Scott Rettberg y Stephanie Strickland. Entre los patrocinadores de este proyecto se encuentran la División de Artes y Humanidades de The Richard Stockton College de Nueva Jersey, la Escuela de Periodismo y Comunicación Masiva de la Universidad de Minnesota y la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de California.

⁹⁰ Este segundo volumen antológico fue editado por Laura Borràs, Talan Memmott, Rita Raley y Brian Kim Stefans, gracias al patrocinio de instituciones como el Massachusetts Institute of Technology, el CPCW (Center for Programs in Contemporary Writing) y el grupo de investigación Visual Studies Initiative de la Duke University, entre otros. En este volumen encontramos la obra de ciberautores como Peter Cho, Neil Hennesy, Juliet Davis y William Poundston, entre otros.

⁹¹ Eugenio Tiselli, "Instrucciones para usar MIDIPOet", en <http://motorhueso.net/midipoet/>, [última consulta 22 de mayo de 2010].

Hasta el momento, no he encontrado ninguna clasificación seria de las diversas modalidades de ciberpoesía, de modo que, luego del análisis de un amplio corpus de ciberpoemas, me atrevo a proponer la siguiente clasificación, que se encuentra ordenada de menor a mayor complejidad técnica en términos de configuración: ciberpoesía aleatoria, ciberpoesía semiótica, ciberpoesía animada, ciberpoesía hipertextual y ciberpoesía virtual.

2.2.1.1 Ciberpoesía aleatoria

El usuario puede crear textos a través de un programa de computación que contiene palabras de distintas categorías gramaticales o frases previamente almacenadas, así como reglas gramaticales y sintácticas básicas. La participación del perceptor-reconfigurador es altísima. De hecho, el ciberpoema aleatorio cobra existencia en el momento en que el usuario del programa interactúa con los elementos previamente almacenados. El azar tiene un papel vital en la configuración de estos textos.

“Poetry CreatOR2”, Jeff Lewis y Erik Sincoff⁹², se desconoce la fecha de realización.

(<http://xenon.stanford.edu/~esincoff/poetry/jpoetry.html>)

El programa “Poetry CreatOR2” despliega una interfaz visualmente sencilla. En un fondo de color azul intenso, se encuentra un recuadro y las instrucciones para interactuar con el programa. Dichas instrucciones son las siguientes:

Choose 'Properties' to pop up a window where you can enter your own subject and title information. If you don't want to choose one, hit 'Random' in the properties popup. When you are done, press the 'Generate' button to create a new poem. Have fun.

⁹² Erik Sincoff es originario de California, Estados Unidos, donde estudió Ciencias de la Computación en la Universidad de California, San Diego. Se puede consultar más información sobre el autor en <http://www-cs-students.stanford.edu/~esincoff/index.html>. Se desconocen los datos biográficos de Jeff Lewis, pero su obra poética se puede consultar en http://thehumansoul.com/view_home_index.php.

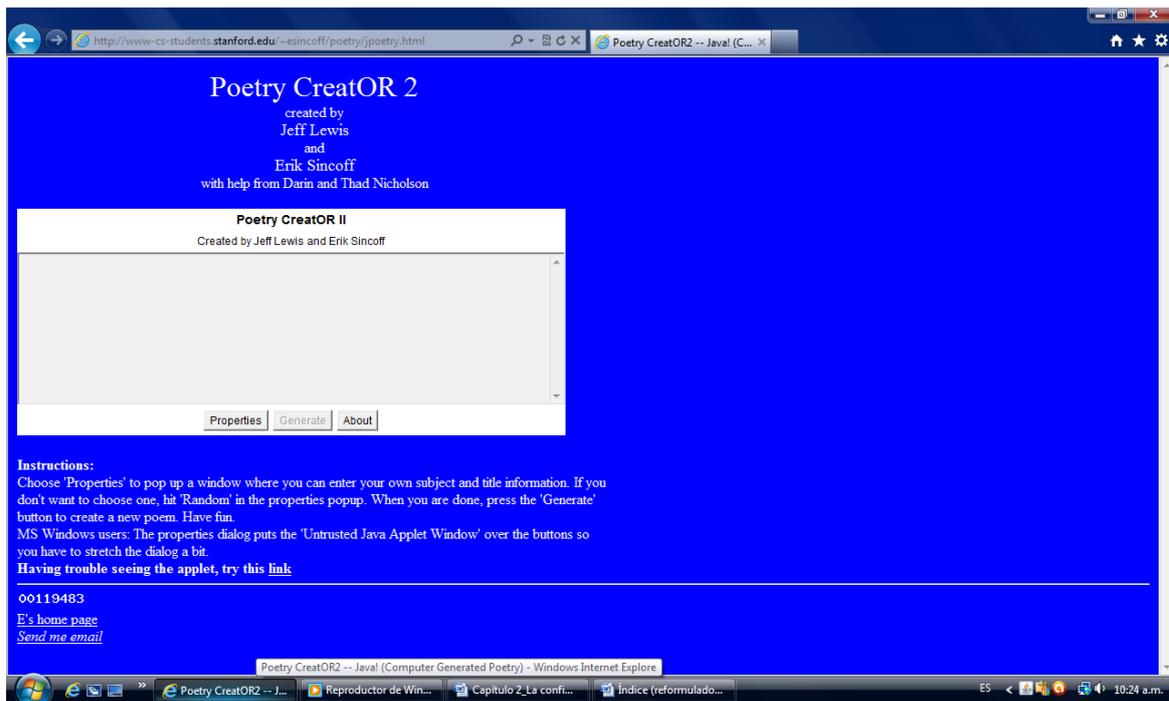


Imagen 10. Página de inicio. “[Poetry CreatOR2](#)”, Jeff Lewis y Erik Sincoff.

Abajo de la ventana, se encuentra un link que lleva a la página personal de uno de los creadores del programa, Erik Sincoff, y otro link a través del cual es posible enviarle un correo electrónico. Como puede verse, ésta es una manera muy distinta de acercarse a un autor a la que se da generalmente en la literatura convencional.

La ciberpoesía posibilita establecer una interacción directa con el autor. En ese sentido, se acortan los límites entre autor y perceptor y éstos pueden entablar una relación dialógica, aún si se encuentran en polos opuestos del mundo. Aquí el autor ya no es un ser inspirado, superior al resto de los mortales y al cual uno sólo puede tener acceso remoto en la presentación de un libro o en una conferencia. Es alguien con quien podemos comunicarnos con sólo escribir un mensaje y dar clic en “enviar” desde nuestro correo electrónico.

Interactuar con el programa “Poetry CreatOR2” es muy sencillo. Al oprimir la pestaña “properties”, se despliega una ventana en la cual el perceptor-reconfigurador debe incluir la siguiente información: subject, subject synonym, title, author, gender. Una vez que esos campos se han llenado con la información que el usuario decide incluir, se da clic en la pestaña “ok” y luego en “generate”. En una fracción de segundo, uno ve aparecer ante sus ojos el texto configurado por el programa, a partir de los elementos incluidos. En esto podemos ver la relación temporal presente en el mundo contemporáneo y la cual se refleja en la ciberpoesía: todo sucede rápido y el tiempo de

respuesta es prácticamente inmediato. De este modo, las propuestas de poesía aleatoria enfatizan el producto por encima del proceso y desacralizan nuestra concepción del acto de escritura. Un programa es capaz de producir un poema en fracciones de segundo. Adiós tiempos de maduración del poema, adiós inspiración, adiós musas.

A continuación, incluyo el texto que produjo el programa como fruto de mi interacción con él.

Fairy love

María Andrea

Watching Murphy Brown from the crystalline tooth.
Where the size of the camera was all that matters.
With lightning strokes, the magical being shot forward; swiftly, immediately
Quickly the really nice bed was snatched up, Sadism accounts for the facts
The lousy bard sings a ballad, sing the song of the magical being... In it make her die
"Egad!" the fairy yelled with quite a harsh overtone as a bell boy liberated the trustworthy fool.
Hope for you is not a morning dove, rather a mourning exploding head
Down by the babbling brook the sea cow arranges.
Right here, right now, and for each and every garbage man.

Como puede verse, en el texto se encuentran integrados de manera cohesiva elementos que yo incorporé (fairy, magical being, female gender). El texto que se produjo es un tanto extraño semánticamente, pero resulta legible, es decir, dice algo, y el sentido un tanto oscuro que se configura en el texto lo vuelve incluso atractivo. El verso "Hope for you is not a morning dove, rather a mourning exploding head" contiene una imagen muy efectiva, nos muestra un contenido metafórico, plantea una antítesis entre "dove" y "exploding head" e incluso muestra un juego de palabras y sonoridades entre "morning" y "mourning".

El hecho de poder "firmar" el texto como autor es un detalle interesante. ¿Quién es en realidad el autor de este texto? ¿Soy yo, que simplemente incluí algunas palabras?, ¿o es la persona que alimentó el programa con una serie de frases y oraciones?, ¿o es el azar?, ¿o las musas cibernéticas?

A continuación, incluyo un texto que generé con este programa al dar clic en la pestaña "random", es decir, sin incluir ningún elemento propio, dejando que el programa tomara todas las decisiones.

Tale of the Snail

Anonymous

Whimpering for progressing immediately done
Rose so sound of mind not free to persuade

Hearken to thy lip as salaciousness overcomes thee
Piercing sounds, wails, crys, "Shut Up you profane slug!"
A chain snarls noisily, but no one ever listens...
Never improved... Never more has been trumpeted
With a youthful say and a magnanimous cultivate we pressed onward
Cast me down from heaven for enriching of nuns.
We have done the cycle, now hit me--oh!

De nuevo, tenemos un texto cohesivo y en el cual se configuran sentidos. “Fairy love” y “Tale of the Snail” son muy diferentes entre sí. Podemos ver un tono distinto en cada uno, elementos léxicos diferentes, tópicos particulares e incluso estructuras sintácticas que nos hacen percibir ambos textos con diferentes estilos.

En el primer capítulo, se comentó la importancia del azar como elemento significativo y de configuración en el arte contemporáneo. La ciberpoesía aleatoria, como su nombre lo indica, trabaja a partir del azar. “Poetry CreatOR2” es un programa creado para configurar textos a partir de palabras y frases previamente alimentadas en el programa. El programador concibió el programa de tal manera que fuera posible integrar elementos de cada uno de los usuarios y crear textos a partir de la combinación entre lo ya escrito y lo agregado. Por tanto, el perceptor-reconfigurador tiene un papel de suma importancia. Sin su interacción con el programa, simplemente no hay poema, sólo una ventana vacía y un instructivo; así de grande es su participación.

Es importante señalar que cuando el usuario alimenta los campos para crear el texto, lo hace sin ningún tipo de contexto, sin ningún referente. El programa se ocupa de contextualizar las palabras del usuario a través de mecanismos de configuración en los que el azar tiene una participación vital. No obstante, se trata de un azar hasta cierto punto artificial, en el sentido de que alguien previó a partir de qué elementos podían realizarse las combinaciones de versos. Este tipo de literatura combinatoria permite crear innumerables poemas, permite tener millones de alternativas posibles.

Otro aspecto de este tipo de ciberpoesía que hay que señalar es que los poemas generados por el programa son totalmente efímeros. La interfaz no incluye ninguna alternativa que permita guardar el poema. Si damos clic a cualquiera de las pestañas de la interfaz, el poema desaparece para siempre y es imposible recuperarlo. En el caso de los dos ejemplos que incluí antes, tuve que copiarlos y guardarlos como texto de Word para que tuvieran permanencia. Sin embargo, en la interacción con estos ciberpoemas, la mayoría de los perceptores-reconfiguradores generan un poema, lo leen y después hacen otra cosa, ya sea producir un nuevo texto o abandonar el sitio.

Por otra parte, es imprescindible señalar el carácter lúdico de la poesía perceptual. Las instrucciones del programa terminan con las palabras “Have fun”. Al interactuar con estos programas, se evidencia el carácter experimental de estas propuestas, pero no sólo desde el paradigma del autor, sino desde el paradigma del receptor. El usuario sabe que está experimentando, que está jugando y, sin embargo, también sabe que está participando en un acto creativo, artístico.

También es importante señalar que, a diferencia de otras categorías de ciberpoesía, las propuestas de poesía aleatoria no están acompañadas de audio, la atención se centra exclusivamente en el texto.

En el caso del programa “Poetry CreatOR2”, el usuario debe contar con destreza lingüística en inglés para poder alimentar el programa y leer el texto que se produce. Existen programas de poesía aleatoria en español. Sin embargo, incluí este ejemplo porque los textos que se generan con “Poetry CreatOR2” son más complejos que los que producen otros programas.

En la poesía aleatoria, el movimiento no se manifiesta como en otros tipos de ciberpoemas en los que las formas, las letras y las palabras se mueven por la pantalla a partir de la interacción con el receptor-reconfigurador. Aquí el movimiento, por un lado, se encuentra en la actitud gestual del receptor-reconfigurador que mueve el *mouse* y toma decisiones. Por otro lado, se encuentra en la manera en como aparecen y desaparecen los textos en la pantalla. Esto hace que el poema se mueva. Sin embargo, el texto aparece y desaparece como bloque, no letra por letra ni verso por verso, como sucede en otros tipos de ciberpoemas que se abordarán más adelante.

2.2.1.2 Ciberpoesía semiótica

Es aquella que emplea signos gráficos (letras, números, signos de puntuación) para crear imágenes donde la carga visual es más importante que la semántica. Se asemeja a las propuestas del letrismo y de la poesía tipográfica; se vincula con las propuestas estéticas de la poesía visual en papel centradas en explorar las posibilidades visuales de las grafías.

“Tipoemas y Anipoemas”, Ana María Uribe⁹³, 1997-2003. (<http://amuribe.tripod.com/>)

⁹³ Ana María Uribe reside y es originaria de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Desde finales de los sesenta, se dedica a la poesía visual. Tiene un interés particular en explorar la poesía visual tipográfica. Desde 1997, se ha dedicado a la elaboración de los llamados “tipoemas” y “anipoemas”, concebidos

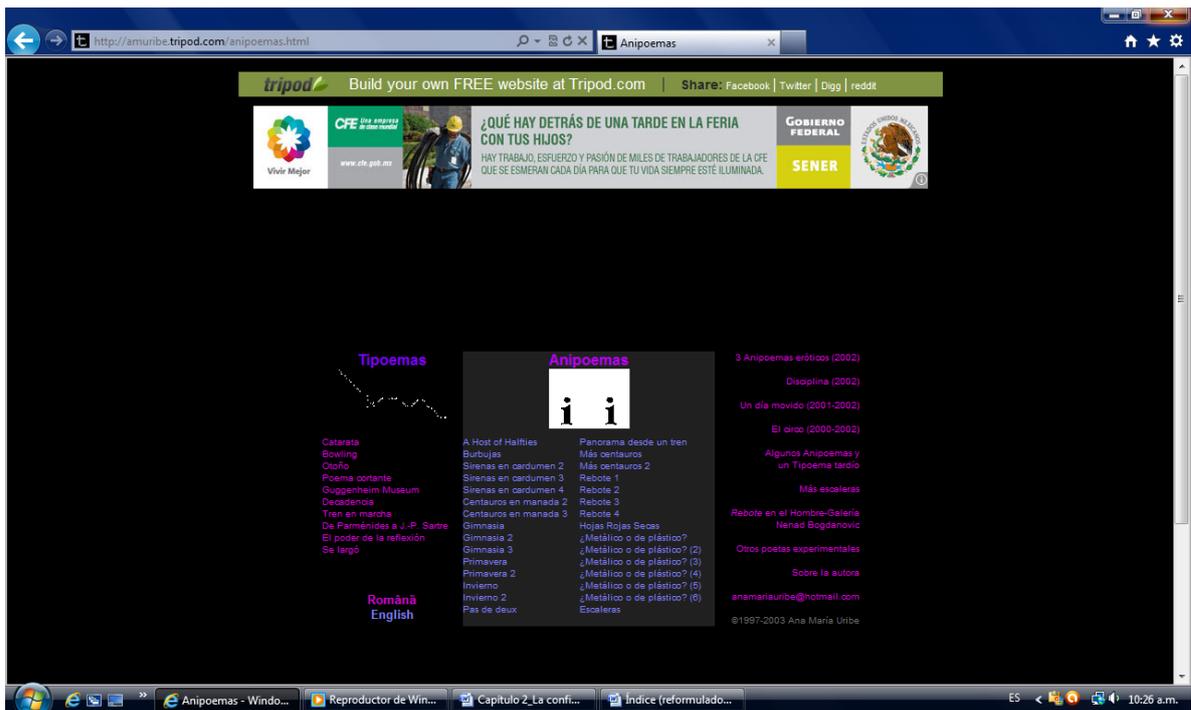


Imagen 11. Página de inicio. Índice de “Tipoemas y Anipoemas”, Ana María Uribe.

Ana María Uribe emplea el término “tipoemas” para referirse a aquellos poemas visuales en los que los elementos tipográficos (letras y signos de puntuación) se emplean en su carácter puramente gráfico y visual. En los tipoemas, Uribe no emplea palabras. Los elementos que normalmente usamos para hilvanar el discurso (signos de puntuación) adquieren aquí un papel predominante como elementos significativos en sí mismos. En este sentido, se puede considerar que el trabajo de exploración tipográfica de Uribe (el cual comparten muchos otros poetas visuales del mundo) se relaciona con la denominada poesía semiótica, una rama de la poesía visual ligada al letrismo y al movimiento espacialista, que pretende explorar la producción de poemas con pocos o ningún elemento verbal y mucho énfasis en los elementos visuales.⁹⁴

Llama la atención, desde el momento de entrar al sitio, que, junto a los poemas, encontramos anuncios publicitarios (zapatos para mujer desde \$200 y una oferta de

como una experimentación de los recursos informáticos en la producción de poemas visuales. Tan fuerte es el énfasis en la noción de experimentación que la autora se define como poeta experimental, así lo plantea en la página de inicio en donde se encuentran los tipoemas y anipoemas. Por otra parte, cabe señalar que, como en la mayoría de los sitios de ciberpoesía, en <http://amuribe.tripod.com/> se encuentra el correo electrónico de la autora, lo que posibilita que cualquiera que entre al sitio pueda establecer contacto directo con ella.

⁹⁴ En cuanto a la producción en papel de poesía semiótica, podemos recordar los “logogramas” de Dotremont, las obras del grupo Noigrandes, así como los trabajos de Wladimir Dias-Pino, José de Arimathea y Angelo Pinto, en los que en ocasiones se incluye una clave lexical para interpretar los signos visuales. Uno de los poemas más representativos de la llamada poesía semiótica es “El canto nocturno del pez” de Christian Mongersten.

hospedaje en el hotel HHONORS). El ciberespacio permite este tipo de fusiones de discursos que nos llevan de un terreno a otro casi sin darnos cuenta. De ahí que nuestro pensamiento salte también de un nivel a otro constantemente.

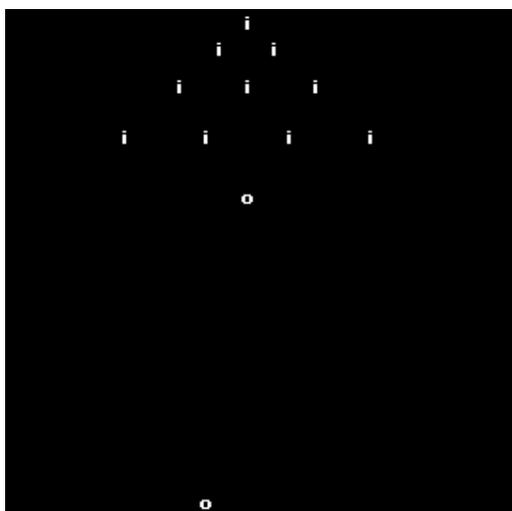


Imagen 12. Tipoema “Bowling”, Ana María Uribe.

El tipoema “Bowling” es un claro ejemplo de la exploración tipográfica que está realizando la autora. Es uno de los pocos tipoemas que emplean letras. La letra “i” se convierte en los pinos y la letra “o” en la bola de boliche. Por un momento, las letras dejan de ser letras y se convierten en signos visuales que tienen como referente un objeto en el mundo, no un sonido ni un concepto.

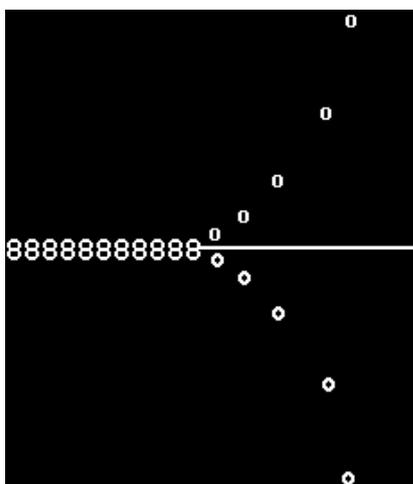


Imagen 13. Tipoema “Poema cortante”, Ana María Uribe.

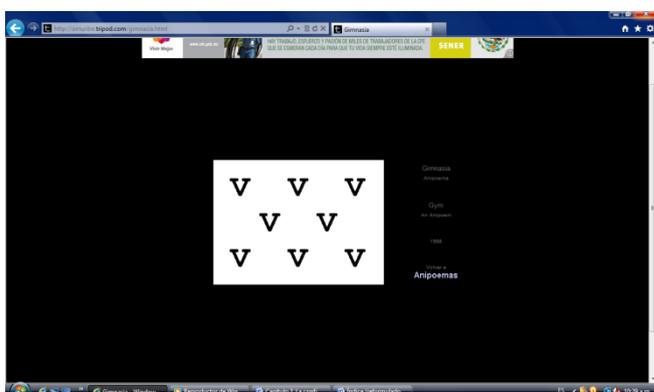
El tipoema “Poema cortante”, a través de su empleo de la espacialidad, nos recuerda visualmente el carácter material, físico de los signos. En este sentido, ambos ejemplos, al igual que el resto de los tipoemas de Uribe, están anclados en la más pura

tradición de poesía visual y concreta de la primera mitad del siglo XX. No son interesantes porque sean novedosos, son interesantes porque nos recuerdan que los poetas visuales siguen trabajando con los mismos temas y las mismas inquietudes de los poetas visuales que los precedieron.

El término “anipoemas” se emplea para aludir al hecho de que los poemas tipográficos englobados con este nombre están animados. De esta manera, los anipoemas exploran un elemento central en el trabajo de los poetas perceptuales: el movimiento. Todos los anipoemas se mueven y en ellos el movimiento no es una curiosidad ni un efecto especial, es precisamente lo que les da sentido. Si las letras que conforman los anipoemas estuvieran fijas, si no se movieran, no nos revelarían lo que nos revelan.

La noción de movimiento es tan importante en estas propuestas que la página de Uribe tiene un link titulado “otros poetas experimentales”, el cual conduce a otros ciberpoemas entre los que se encuentra el del argentino Lorenzo Facorro, titulado “Poemóvil”, elaborado en 2001, en donde se dice “Your poem is motion to wake up my emotion” y se alude a la “palabra cinética”.

En el anipoema “Gimnasia”, vemos ocho letras (V, X, I, T, Y) que aparecen formadas y que se mueven en la pantalla. Las formas de las letras y la rápida alternancia de una letra a otra nos hacen pensar en los típicos ejercicios de calistenia que se llevan a cabo como parte de las rutinas de educación física. Este sentido se configura precisamente porque las letras se mueven y, al hacerlo, sus rasgos semejan brazos y piernas que se abren y cierran como haciendo ejercicios.



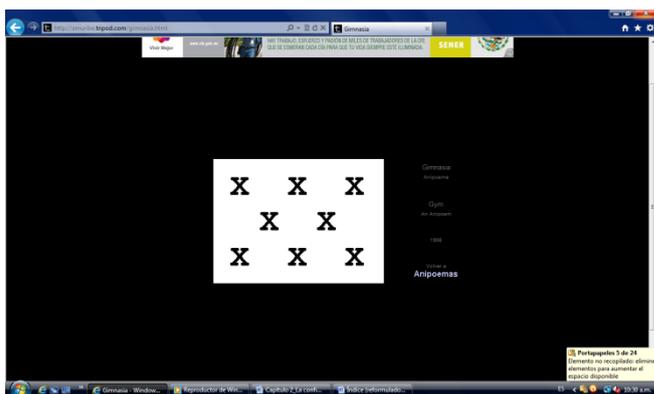


Imagen 14. Dos momentos distintos del anipoema “Gimnasia”, Ana María Uribe.

En este mismo sentido, se encuentra el anipoema “Pas de deux”, en donde las letras P, R, I cambian de dirección y se mueven en la pantalla. El movimiento hace parecer que la R tiene pies que bailan a la derecha y a la izquierda alternadamente.

En “¿Metálico o de plástico?”, vemos dos filas conformadas por la letra V que luego cambian y se convierten en una hilera de letras W. El movimiento y el cambio de las letras nos remite a la imagen de un cierre abierto que se cierra y luego se vuelve a abrir. El anipoema “Disciplina” muestra seis letras H, de diferentes colores, que están marchando por la pantalla. Los rasgos de abajo de las letras semejan pies y el movimiento rápido y marcial se vincula directamente con la idea de disciplina. En “Primavera”, las letras P se superponen y cambian de dirección. Aquí vemos cómo se va formando un tallo con brotes que van creciendo. “Invierno” es un anipoema que parte de “Primavera”. Las letras P pierden la parte redonda y ésta es reemplazada por un guión, lo cual da la impresión de que los brotes se han marchitado, han desaparecido y, en su lugar, han quedado sólo unos tallos desnudos.

Ana María Uribe, en su búsqueda por mostrar la materialidad de las letras en tanto signos visuales, realiza varias versiones en torno a un mismo concepto. Así, tenemos tres versiones de “Gimnasia”, dos versiones de “Primavera” y seis versiones de “¿Metálico o de plástico?”. Cada una de las versiones parte de una misma configuración, es decir, letras en movimiento.

Me parece importante señalar que los títulos de los tipoemas y anipoemas ayudan al perceptor-reconfigurador en el proceso de configuración del sentido, ya que orientan la percepción hacia un tema determinado.

En la ciberpoesía semiótica, el perceptor-reconfigurador no siempre interviene el texto, como en el caso de la ciberpoesía aleatoria, ni tiene un papel tan activo como al

relacionarse con obras de ciberpoesía hipertextual o ciberpoesía virtual. Sin embargo, se relaciona con los iconotextos según sus propias decisiones de lectura, es decir, el sitio despliega un menú y, a partir de éste, cada usuario decide cuáles iconotextos abrir y en qué orden hacerlo.

Un ejemplo de ciberpoesía semiótica tipográfica en la que el perceptor interviene plenamente es “Soundpoems”, de Joerg Piringer (http://collection.eliterature.org/2/works/piringer_soundpoems/soundpoems.html). En ellos, al dar clic en la pantalla, el usuario hace aparecer las letras, al ritmo que él impone y en la cantidad y lugar que él decide. En la obra de Piringer, el carácter físico de las letras se enfatiza a través del audio. Las letras rebotan o caen o resbalan y, al hacerlo, producen distintos efectos sonoros.

Tanto los tipoemas como los anipoemas de Uribe incluyen audio, el cual consiste básicamente en sonidos que coinciden y enfatizan acústicamente el ritmo del movimiento visual de los elementos del poema. Por otro lado, el sonido se relaciona con el sentido. Por ejemplo, en el poema “Primavera”, al tiempo que vemos florecer las letras P, escuchamos sonidos de pájaros y animales. Entre los anipoemas antes mencionados, el único caso en donde se incluye voz, es “Disciplina”. Las letras que marchan y se mueven van acompañadas de un sonido marcial, semejante al que producen los zapatos al golpear el piso. Hay algunos momentos en los que se escuchan instrucciones militares, luego de las cuales las letras, obedientes, vuelven a marchar por la pantalla.

La obra de Ana María Uribe muestra claramente cómo la integración de movimiento a la poesía visual ha permitido lograr efectos que en papel hubieran sido imposibles. Al igual que en la mayoría de las propuestas de ciberpoesía, el tiempo se refleja en relación con el ritmo del movimiento, el cual busca ser rápido y ágil.

A pesar de estar centrada en el recurso de la animación, es decir, en la exploración de movimiento, no considero la obra de Uribe como ciberpoesía animada, sino como ciberpoesía semiótica, puesto que en esta última, a diferencia de la ciberpoesía animada, los iconotextos se configuran con letras y signos de puntuación y no con palabras y versos, como sucede en la ciberpoesía animada, de la cual veremos un ejemplo a continuación.

2.2.1.3 Ciberpoesía animada

Todas las obras de ciberpoesía incluyen elementos que se mueven. Sin embargo, los ciberpoemas animados son obras poéticas en las que el movimiento es lo más importante: las palabras se mueven o se modifican progresivamente, ya sea de forma automática o por la interacción con el perceptor-reconfigurador.

“Sumergida” (<http://www.uvm.edu/~tescaja/poemas/hyperpoemas/velocity.htm>)

De Tina Escaja, heterónimo de Alm@Pérez⁹⁵, en Velo City.

En el poema “Sumergida”, la palabra que da título al poema, va cayendo por la pantalla, haciendo alusión directa a la acción de sumergirse.

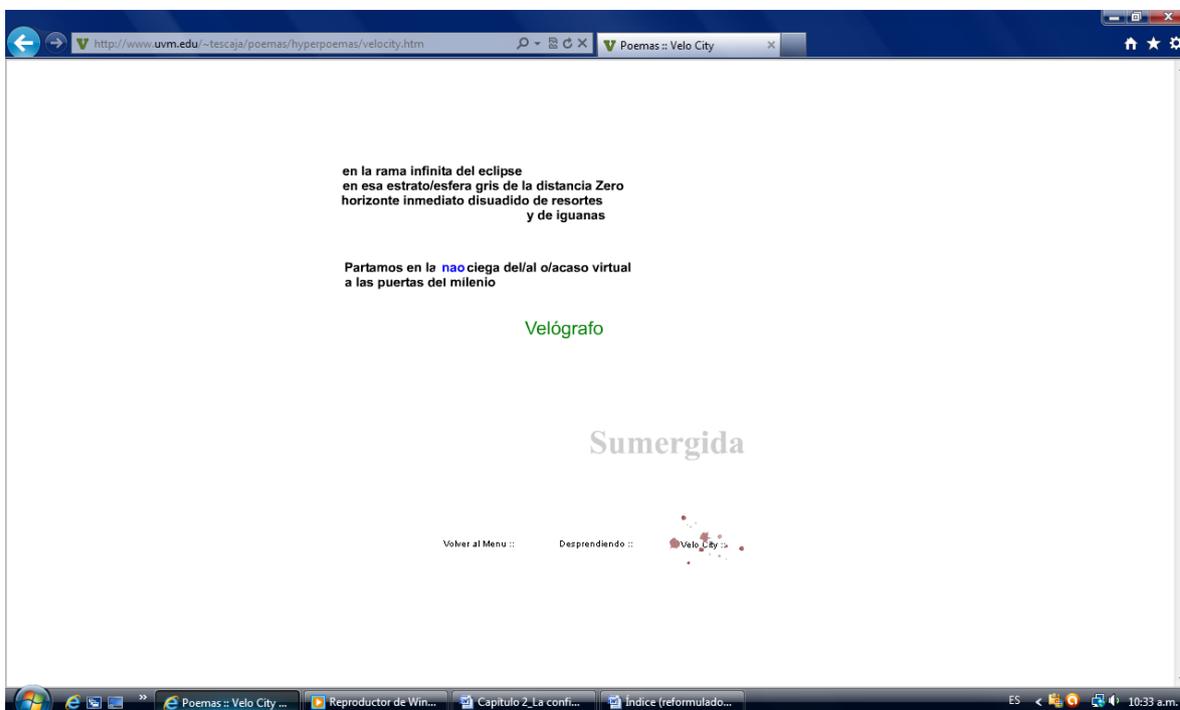


Imagen 15. Inicio del poema “Sumergida”, Tina Escaja.

⁹⁵ Alm@ Pérez es el heterónimo de Tina Escaja, nacida en Zamora, España, en 1965. En el año 2003, con este heterónimo, la poeta obtuvo el II Premio Hispanoamericano de Poesía “Dulce María Loynaz”, con su obra “Caída libre” (Canarias, 2004). Es autora de numerosos trabajos críticos sobre literatura contemporánea, los cuales se pueden consultar en www.UVM.edu. Parte de su material artístico se puede encontrar en el sitio www.badosa.com. El correo de la autora se encuentra en la página de inicio <http://www.uvm.edu/~tescaja/home.htm>, en donde, además, encontramos su *currículum vitae* detallado. Tina Escaja es doctora en literatura latinoamericana e hispanoamericana por la Universidad de Filadelfia. Actualmente, trabaja en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Vermont, Estados Unidos. Es presidenta de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica. Se dedica a la producción de obras de ciberliteratura y literatura interactiva, así como a dictar ponencias y escribir textos teóricos sobre estos temas. En el sitio, hay links a obras de poesía, narrativa y teatro, así como a algunos artículos escritos sobre la obra de Escaja.

La palabra “eclipse” cambia por la palabra “enigma” y después se estabiliza como “eclipse”. Las palabras escritas con una diagonal sugieren una posibilidad de lectura múltiple. Cuando damos clic en la palabra “nao”, a través del recurso del hipertexto, el poema nos conduce a otro poema, en el cual leemos un texto que se va configurando a partir de la aparición de las palabras que van llegando a la página.

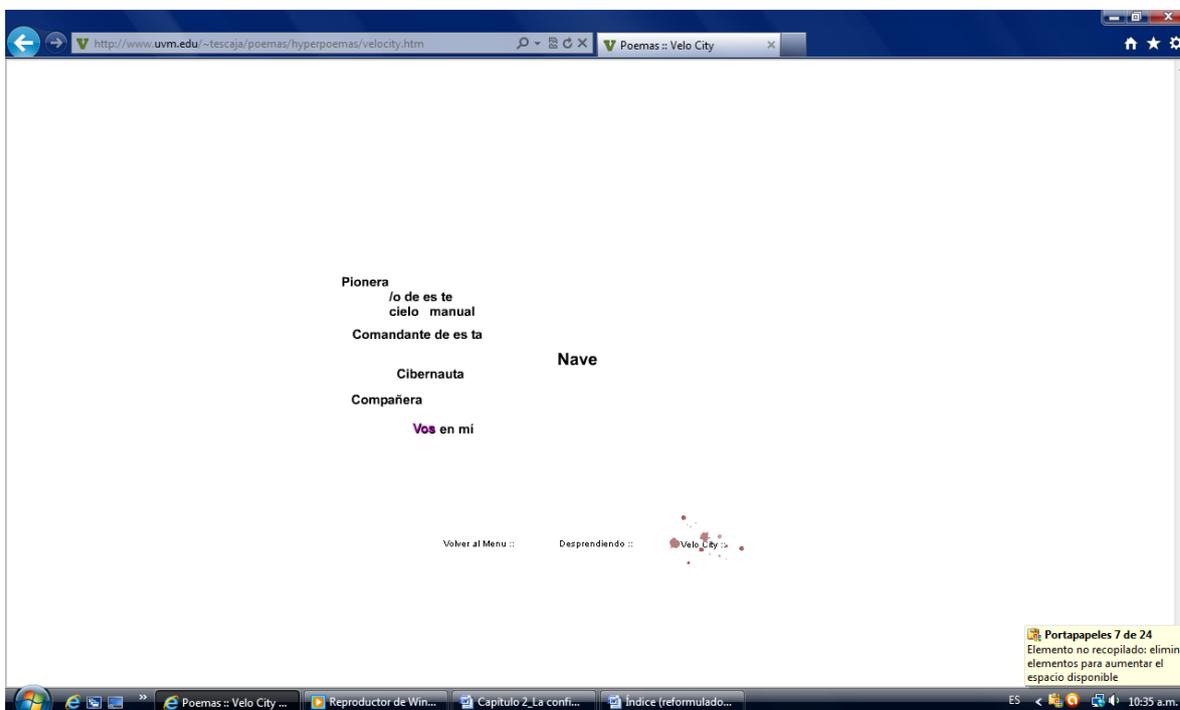


Imagen 16. Segunda parte del poema “Sumergida”, Tina Escaja.

Este poema tiene un contenido metartístico y, por otra parte, se refiere directamente al perceptor-reconfigurador, al cibernauta, al usuario del sitio, cuando dice “pionera/o de este cielo manual”, “comandante de esta nave cibernauta”. Respecto a esto, es interesante que se plantee la pantalla como un “cielo manual”, es decir, como un espacio abierto que se va llenando de contenido a partir de la interacción (manual) del usuario.

La función apelativa (a un “tú”, el cibernauta) es reiterada porque lo que se exalta es justamente la “simultaneidad” de la operativa escritural y de la recepción lectora. La palabra “vos” aparece en otro color, lo cual nos indica que podemos seguir el texto a partir de ahí. Al dar clic, las palabras empiezan a moverse y a transformarse y, con ello, se genera el nuevo texto. En la parte derecha, aparecen y luego desaparecen las palabras “velocity”, “complicity”, “duplicity”, “locuacity”, “fugacity”. La velocidad con la que desaparecen las palabras se ve enfatizada por el elemento explícito que alude a la fugacidad. En este sentido, no es gratuito que la palabra “velocity” sea la primera

en aparecer y la última sea “fugacity”. Después de todo, la fugacidad es una consecuencia de la velocidad.

La palabra “urgas”, a su vez, nos lleva al movimiento de las palabras y a la configuración de un nuevo texto que nos conduce a la penúltima parte del poema, en donde vemos varias palabras que desaparecen con rapidez de la pantalla, realizando visualmente la acción a la que apuntan. Por ejemplo, las palabras “volteando páginas” aparecen dando vueltas. Por último, leemos repetidas las palabras “te invoco”. Cuando damos clic ahí, nos encontramos con cuatro palabras: “velómano”, “velófila”, “velógamo”, “show me”. Al colocar el cursor en cada una de las palabras, éstas se mueven, creando efectos visuales distintos.

La reiterada palabra "invoco", según el color que se active con el cursor, nos remite a fragmentos de texto anteriores, a la dirección electrónica de la autora o al término "show me".

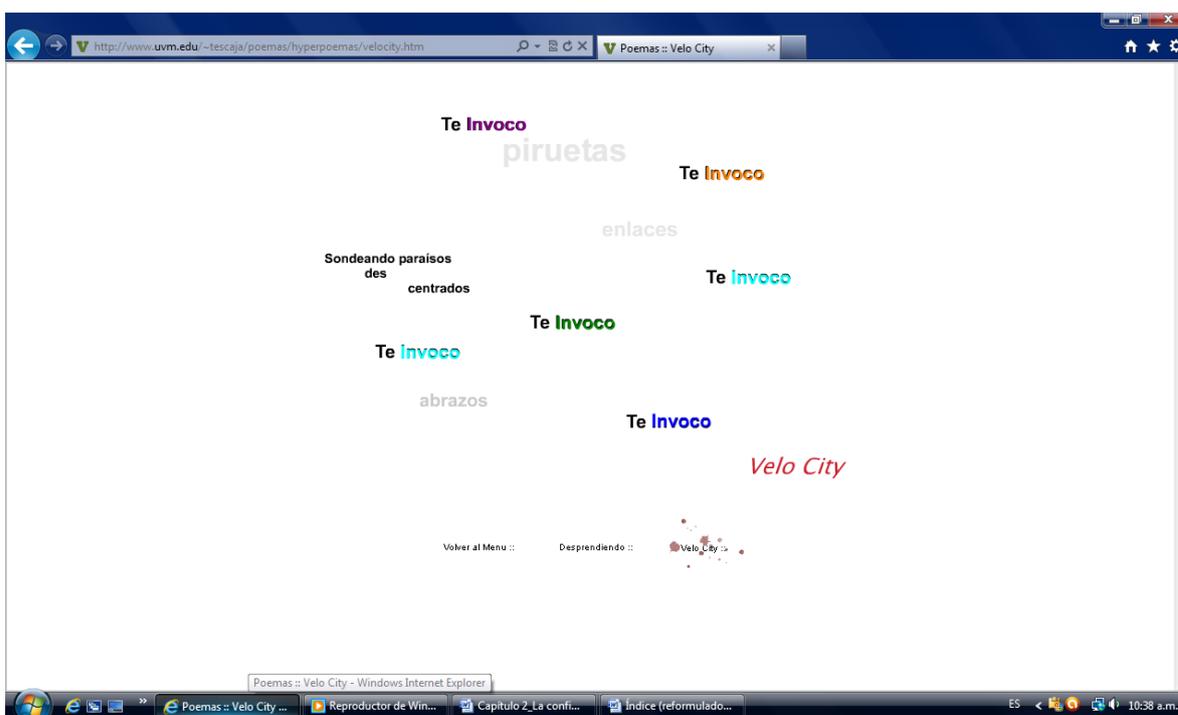


Imagen17. Penúltima parte del poema “Sumergida”, Tina Escaja.

Es interesante que el poema termine precisamente en una invocación, en un acto del decir, enfatizado por la repetición, los colores y la distribución de las palabras en la pantalla.

Luis Bravo, en “Navegación simultánea: escritura / lectura”, texto publicado en 2006 en *Espéculo, revista de estudios literarios* de la Universidad Complutense de Madrid, reflexiona sobre la obra de Escaja en los siguientes términos:

Su virtud esencial consiste en asimilar los mecanismos propios del soporte: por ejemplo la movilidad de lo (tipo)gráfico, de manera que el texto se comporte como si estuviera siendo escrito a medida que se lo va leyendo. De hecho, el lector primero ve una serie de grafías que parecen tener vida propia, luego al fijarse ya definitivamente el texto en el espacio de la pantalla, el lector es motivado a activar por sí mismo la siguiente fase. Esa operativa tiene dos secuencias en cada fase. Una se establece como *link* que conduce a los textos siguientes, otra repite versos y amplía sus juegos gráficos a partir de la digitalización (*cliqueo*) sobre algunas palabras: *Velocidad, Velocidad, Velócity*. Este conjunto de operaciones yuxtapuestas -una escritura que se muestra "escribiéndose" y una lectura que exige un "operador activo"- son razón suficiente para afirmar que estamos ante un poema para ser leído de manera bien distinta a lo que sería la página de papel. El resultado es el de una especie de mutación que va desde esa "(tipo)grafía en movimiento" hasta la inscripción del "texto verbal", algo que va dibujándose en el espacio blanco de la pantalla, en una lúdica estructuración que invita al lector a participar de su actividad. La movilidad de los grafemas compone y descompone palabras, versos y estrofas; y durante el "proceso" se dejan trazas de significaciones diversas.⁹⁶

El perceptor-reconfigurador casi siempre tiene que adoptar una actitud atenta durante el proceso de reconfiguración de un ciberpoema. Los elementos que se mueven en la pantalla construyen mensajes animados que requieren la participación del cibernauta para generar sentido y desplegar las distintas partes del poema. Algo interesante que señala Luis Bravo en la cita anterior es el énfasis en el proceso que existe en estas obras. La lectura es un proceso y la aparición del texto en la pantalla también lo es.

A todas luces, el ciberpoema fue creado previamente, al igual que el programa que permite que el usuario se relacione con el texto. Sin embargo, la estructura del poema y la posibilidad de que se mueva, es decir, de que los elementos vayan apareciendo poco a poco en la pantalla, primero unos y luego otros, crea la simulación de que el poema está apareciendo y siendo creado en ese momento. En este sentido, Bravo comenta:

Una de las lecturas posibles de la obra, a modo de resumen, permite imaginar que estamos ante una especie de borrador de texto, que luego se formaliza. Otra es que asistimos en "directo" a la composición del texto como si éste estuviera siendo representado de acuerdo a lo que sucede en la mente de quien lo escribe. Es, acaso, una "puesta en pantalla/escena" donde lo "metagráfico" (la grafía que se autoinscribe en la pantalla) y lo

⁹⁶ Luis Bravo, "Navegación simultánea: escritura / lectura", en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/navegsim.html>, [última consulta el 3 de marzo de 2011].

“metapoético” alcanzan una simultaneidad que expone una paridad: se lee desde la escritura en su devenir.⁹⁷

La noción de velocidad es una preocupación central en este ciberpoema y tanto los elementos estructurales como los semánticos ayudan a enfatizar este concepto.

Bravo resalta la idea de que la vivencia de la velocidad en el ciberespacio es nueva. Lo mismo sucede con la noción de movimiento, de desplazamiento. El perceptor-reconfigurador, al interactuar con la obra, genera una lectura móvil, integradora, veloz.

“Sumergida” presenta una multiplicidad de planos donde convergen lo metagráfico, lo metapoético, lo hipertextual y elementos en diferentes idiomas, lo cual conforma una pieza atractiva, seductora y policéntrica, en la que tenemos la vivencia de que el texto está en construcción, de que el texto está “haciéndose”. Se trata de un ciberpoema que se presenta a sí mismo en forma lúdica y sugerente. Pero es, sobre todas las cosas, una composición que ha asimilado con creatividad la diversidad de planos exponenciales que brindan las herramientas del ciberespacio. Para Bravo, “El ‘movimiento’, que es su clave [del ciberpoema “Sumergida”], está ya referido en el título, que genera una disfracción semántica. Para un lector cada vez más bilingüe (español-inglés), sugiere una palabra compuesta. Se desmonta el más técnico término inglés ‘Velocity’, en algo más apropiable y traducible: ‘Velocidad’.”⁹⁸ Tina Escaja, en todos sus proyectos de ciberpoesía, explora la noción de la velocidad como un espacio habitable, en el cual es posible navegar.

Así como la ciberpoesía semiótica emplea el recurso de la animación, la ciberpoesía animada y la ciberpoesía virtual emplean el recurso del hipertexto. La diferencia entre la ciberpoesía animada y la hipertextual es que en la primera el elemento enfatizado es la animación de las palabras, de los versos y de las formas y, en la segunda, se subraya la derivación como mecanismo central de configuración. Además, en la ciberpoesía hipertextual, puede que los elementos no se encuentren animados, sino que cada link lleve a elementos fijos en la pantalla.

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ *Loc. cit.*

2.2.1.4 Ciberpoesía hipertextual

Es aquella que emplea el hipertexto como elemento central de configuración, con el fin de crear una obra que va tomando diversos caminos y se va constituyendo de diferentes maneras según las decisiones de lectura del perceptor-reconfigurador.

Wordtoys, Belén Gache⁹⁹, 2006.

(<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/>)

Desde 1996, Belén Gache ha explorado temas de literatura experimental y ciberpoesía. Ha abordado diversos aspectos sobre poesía en soportes alternativos desde la teoría y desde la práctica artística. Entre sus obras de ciberliteratura más importantes destaca *El Diario del niño burbuja*.¹⁰⁰

En belengache.findelmundo.com.ar, encontramos una de las obras técnicamente más complejas de esta autora argentina. Se trata de *Wordtoys*, una antología de ciberpoemas estructurados de manera hipertextual. Al abrir el sitio, vemos la imagen de una mujer con la mano levantada. Está vestida con un traje sencillo que recuerda a las sirvientas inglesas del siglo XVII. En la mano sostiene un objeto del cual salen burbujas que se mueven por la pantalla. Algunas burbujas tienen letras y éstas forman la palabra *Wordtoys*. Cuando damos

⁹⁹ Belén Gache (Buenos Aires, 1960) es Licenciada en Historia del Arte y cuenta con estudios de posgrado en Análisis del Discurso. Actualmente vive y trabaja en Madrid. Ha publicado varias novelas, de entre las cuales *La vida y obra de Ambrosia Pons* fue finalista en el XXIII Premio Herralde de Novela (Barcelona, 2005) y en el XIII Premio Planeta de Argentina, (2006). Gache ha escrito numerosos ensayos sobre literatura y artes visuales, entre los que se destaca *Escrituras nómadas, del libro perdido al hipertexto* (Gijón, Trea 2006). Su libro de poemas *El libro del fin del mundo* (2002) incluye un CD con obras interactivas, algunas de las cuales han recibido Menciones Especiales del Jurado en los eventos *Post Cagean Interactive Sounds*, (Machida City Museum, Japón), *Buenos Aires Video XXIII* (Premio ICI de video y multimedia experimental) y han participado en eventos como *Hypertext 01* (Universidad de Aarhus, Dinamarca), o *FILE*, (Museo de Imagen y Sonido de San Pablo, Brasil). Belén Gache ha participado en ARCO (Madrid), la Bienal de Mérida (México), la Bienal de Ushuaia (Argentina) y *Cyberpoem* (Barcelona). Ha presentado sus obras en el Museo Tamayo (México D.F.), el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y los Centros Culturales de España de Buenos Aires, Córdoba y Montevideo, entre otros lugares.

Esta información está tomada de la página de Internet personal de Belén Gache, en donde se incluye el correo electrónico de la autora. Para mayor información sobre la autora, así como para leer en línea varios de sus ensayos teóricos, consultar www.belengache.net.

¹⁰⁰ Se trata de un texto en primera persona en el que un ser “frágil, inconstante y aislado” narra las peripecias de su vida cotidiana. El proyecto *Bubbleboy* fue concebido para ser realizado en Internet, mediante cien *posts*, durante cien días consecutivos. Este diario se constituyó como un texto a la deriva y en proceso, sin una trama o dirección preestablecida. Así como las burbujas flotan en un hiperespacio constituido por múltiples dimensiones, *Bubbleboy* habita el ciberespacio, lugar multidimensional que propone una nueva espacialidad y una nueva temporalidad sin órdenes lineales o causales precisos y que instaura, igualmente, nuevos modelos narrativos. Esta obra se puede leer completa en <http://bubbleboy.findelmundo.com.ar/index.php>. [última consulta 28 de febrero de 2011].

clic en cualquier parte de la pantalla, aparece un libro titulado *Wordtoys* y el nombre de la autora, Belén Gache. Si damos clic en el libro, se abre la primera página, anterior al índice, en donde las letras del alfabeto cambian a gran velocidad.

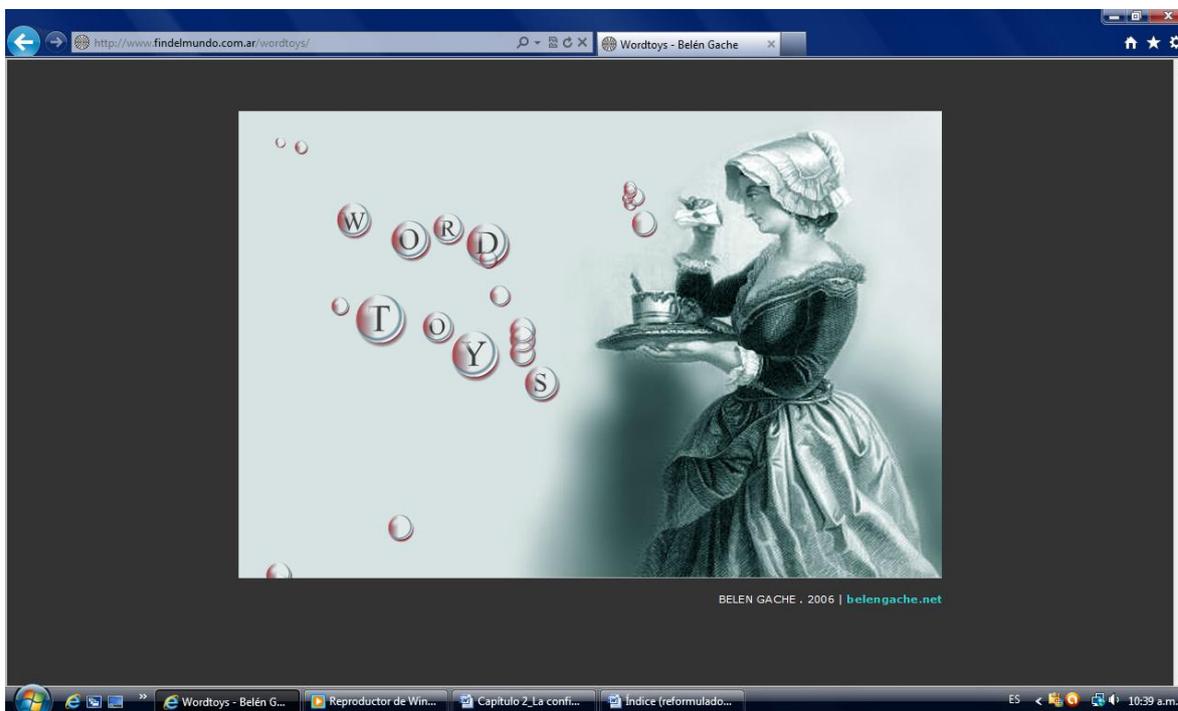


Imagen 18. Página de inicio. *Wordtoys*, Belén Gache.

En este punto, hay dos maneras de interactuar con el libro. La primera es usar el cursor para ir pasando las páginas hasta llegar a alguna que nos interese y entrar en ella, o bien, ir al índice, al hacer clic en la pestaña correspondiente, y elegir entre los trece iconotextos que incluye el libro.

Wordtoys es un excelente ejemplo de las múltiples perspectivas operativas desde las cuales se pueden configurar ciberpoemas. Cada una implica distintos elementos y establece diferentes relaciones iconotextuales. Sin embargo, en todas ellas el perceptor-reconfigurador forzosamente debe interactuar con los ciberpoemas para que éstos adquieran sentido y existencia. Cada interacción es distinta y depende del procedimiento de configuración del ciberpoema.

En la conferencia dictada por Belén Gache, el 24 de abril de 2006, en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona, España, la autora comenta lo siguiente en relación con la obra *Wordtoys*:

Los wordtoys están concebidos a partir de diferentes estrategias: el hincapié en la materialidad de los signos (“El jardín de la emperatriz Suiko”, “Veintidós mariposas rosas”), la interactividad (mariposas-libro), las combinatorias y el azar

(“El suicidio de la señorita Chao”), el uso de instrucciones (“El procesador de textos rimbaudiano”, “Escribe tu propio Quijote”).¹⁰¹

Evidentemente, un proyecto de esta naturaleza rebasa la autoría de una sola persona, un tema que interesa a Gache de manera especial. En este caso, la idea, los textos y el diseño son de Gache, pero la programación y realización son de Gustavo Romano.

Para Gache, el lenguaje nos modela, nos condiciona. Su obra está planeada de tal manera que podamos reflexionar sobre cómo nosotros también modelamos el lenguaje y las obras a partir de nuestra interacción con ellas. Gache nos ofrece una antología de iconotextos que modifican nuestros patrones de percepción y que nos llevan a un pensamiento hipertextual a través de nuevos y renovadores procesos de lectura.

“Veintidós mariposas rosas” tiene en la portada una mariposa rosa que bate las alas con rapidez. Cuando se abre el enlace, vemos veintidós mariposas rosas y una mariposa azul. Cada mariposa corresponde a las letras del texto (VEINTIDOS MARIPOSAS ROSAS). A continuación, el perceptor-reconfigurador puede dar clic en cualquiera de las mariposas. Al hacerlo, la mariposa tocada se va volando por la pantalla, se lleva consigo su letra y desaparece. El perceptor-reconfigurador decide cuántas letras quita, cuáles y a qué velocidad lo hace. Al quitar letras, puede formar nuevas palabras con las mariposas restantes (“ven”, “dos”, “más”), o bien, puede dejar toda la pantalla completamente vacía.

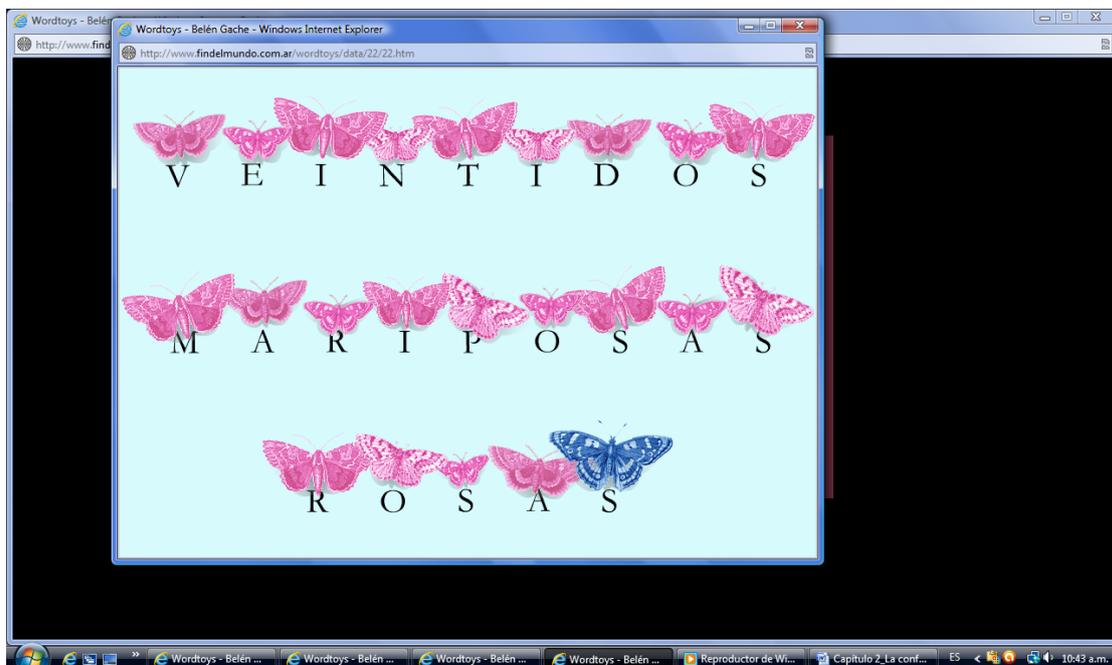


Imagen 19. “Veintidós mariposas rosas”, en *Wordtoys*, Belén Gache.

¹⁰¹ Belén Gache, “Acerca de los Wordtoys y del Diario del niño Burbuja”, conferencia dictada el 24 de abril de 2006, en <http://www.findelmundo.com.ar/bgache/> [última consulta 28 de febrero de 2011].

La mariposa azul se comporta exactamente igual que las rosas. Sin embargo, es un elemento que pone énfasis en la idea de la diferencia. Al ver que la mariposa es de otro color, uno espera que al dar clic en ella pase algo diferente y, no obstante, no es así, lo cual rompe con una posible expectativa y subraya el hecho de que, aunque dos cosas luzcan diferentes, en el fondo pueden ser iguales. En “Veintidós mariposas rosas” el perceptor-reconfigurador se relaciona con elementos frágiles que echan a volar y son irrecuperables, como las letras escritas y las palabras pronunciadas. En el fondo, el discurso es como una mariposa rosa: inasible, abstracto, volátil.

En la portada de “Poemas de agua”, vemos unos círculos concéntricos de agua y las letras del alfabeto que se mueven a toda velocidad. Al dar clic, se despliega la fotografía de un lavabo en *close-up*. Si el perceptor-reconfigurador da clic en cualquier parte del lavabo no pasa nada. Sin embargo, como el usuario sabe que “algo” tendría que pasar, sigue investigando hasta que descubre la mecánica de la interacción.

El ciberpoema se activa cuando se da clic en las llaves del lavabo. Del grifo, surge una cascada que no es de agua sino de letras, las cuales “caen” sobre el lavabo y forman una espiral de palabras. Cada vez que accionamos este mecanismo, aparece una cita de algún autor. Por ejemplo, “Mirar el río hecho de tiempo y agua. Y recordar que el tiempo es otro río. Saber que nos perdemos como el río. Y que los rostros pasan como el agua. (Jorge Luis Borges, *Arte poética*)”. Otro ejemplo: “The kiddies are silent for a while. And yes, singly or in pairs, they come down to the water’s edge, to drink their fill. (John Asbery, *Dream sequence*)”. Un ejemplo más: “L’eau verte pénètre ma coque de sapin. Et des taches des vins bleues et des vomissures. Me lava, dispersant gouvernail et grappin. (Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*).” Entre las citas, encontramos textos en español, en inglés y en francés de autores como Antonin Artaud, Francisco de Quevedo, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Allen Ginsberg.

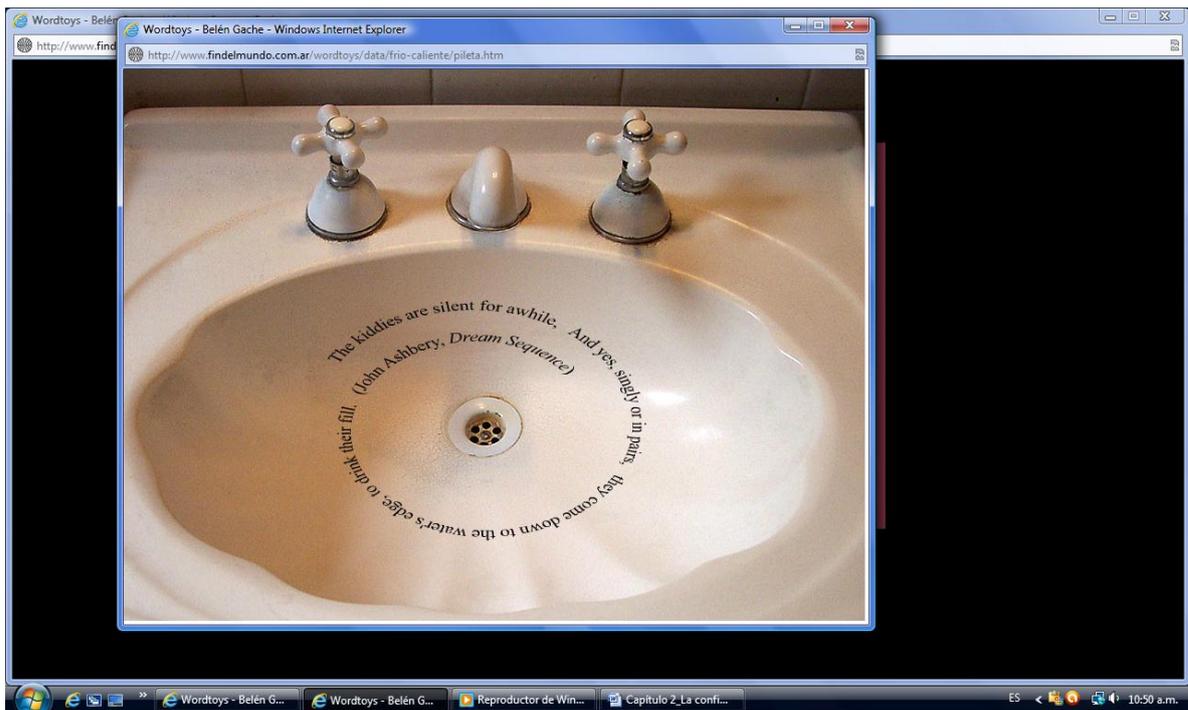


Imagen 20. “Poemas de agua”, en *Wordtoys*, Belén Gache.

El contenido de las citas apunta fundamentalmente hacia dos temas: el tiempo y el agua. En este sentido, “Poemas de agua” se convierte en una reflexión sobre un tiempo que fluye, cambia y se pierde, a semejanza del agua.

Cada vez que damos clic en alguna de las dos llaves de agua, éstas se mueven. Mientras la cascada de letras cae, se escucha un sonido parecido a agua o cristales que caen y se estrellan sobre una superficie. El audio incrementa el efecto y proporciona una experiencia más global. Al volver a dar clic sobre la llave, el texto anterior desaparece de inmediato y se forma un nuevo texto.

Al estructurarse en forma de espiral, el perceptor-reconfigurador se ve obligado a hacer esfuerzos para leer las palabras que quedan totalmente volteadas. Por otra parte, llama la atención la alternancia de tres lenguas distintas. Esto hace que, si desconoce alguna de esas tres lenguas, el usuario tenga que saltar directamente al siguiente texto.

“Poemas de agua” es una reflexión sobre la lengua como elemento que fluye. A pesar de que todos los autores citados son grandes figuras de las letras, sus textos se van por el drenaje, desaparecen. Este ciberpoema enfatiza la idea de la fragmentación del discurso, del retazo descontextualizado que adquiere sentido ante nuestros ojos durante unos instantes para luego diluirse.

“El idioma de los pájaros” es un ciberpoema en cuya portada se pueden ver dibujos de pájaros en tonos cafés sobre un fondo amarillo claro. Al abrir el enlace, puede verse la

imagen de un pájaro que encabeza un breve prólogo en el que se exponen algunas ideas que explican que este ciberpoema se originó a partir de la leyenda del ruiseñor mecánico que tenía un emperador chino. Para Gache, los pájaros tradicionalmente han simbolizado sentimientos o propiedades humanas.

Como explica Gache, en numerosas fábulas tanto orientales como occidentales, suelen aparecer desde la antigüedad pájaros que dicen grandes verdades. Los pájaros de "El idioma de los pájaros" son máquinas-poetas. En este sentido, nos dice Gache, comparten con el ruiseñor mecánico, en primer lugar, la paradoja de combinar una fragilidad extrema con una armadura rígida y monstruosa. También comparten el hecho de estar programados para re-citar palabras. ¿Acaso las palabras no son siempre ajenas? 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 ruiseñores se nos presentan como pájaros lingüísticos, capturados por las máquinas-poetas dentro de una inviolable armadura significativa. Esta es la trágica canción de los pájaros de "El idioma de los pájaros": cuanto más cantan, más irremediabilmente prisioneros quedarán de la jaula del lenguaje.¹⁰²

Luego de leer el prólogo, con esos ecos en mente, el perceptor-reconfigurador da clic en la pestaña "ingresar" y se abre el enlace. En la pantalla aparecen cinco pájaros distintos y en diferentes posiciones, todos posados sobre la rama de un árbol. Al dar clic sobre cualquiera de los pájaros, éstos empiezan a recitar poemas abriendo y cerrando el pico. Algunos recitan en inglés, otros en francés y otros en español. "El cisne en la sombra" y "Volverán las oscuras golondrinas" son algunos de los versos que escuchamos en la voz de estos pájaros. El perceptor-reconfigurador puede elegir qué pájaro activar e, incluso, puede activar varios a la vez, con lo cual se crea una sinfonía de voces que resulta en un caos ininteligible.

¹⁰² Cfr. Belén Gache, Prólogo, "El idioma de los pájaros", en <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/pajaros/intro.htm#>, [última consulta 28 de febrero de 2011].

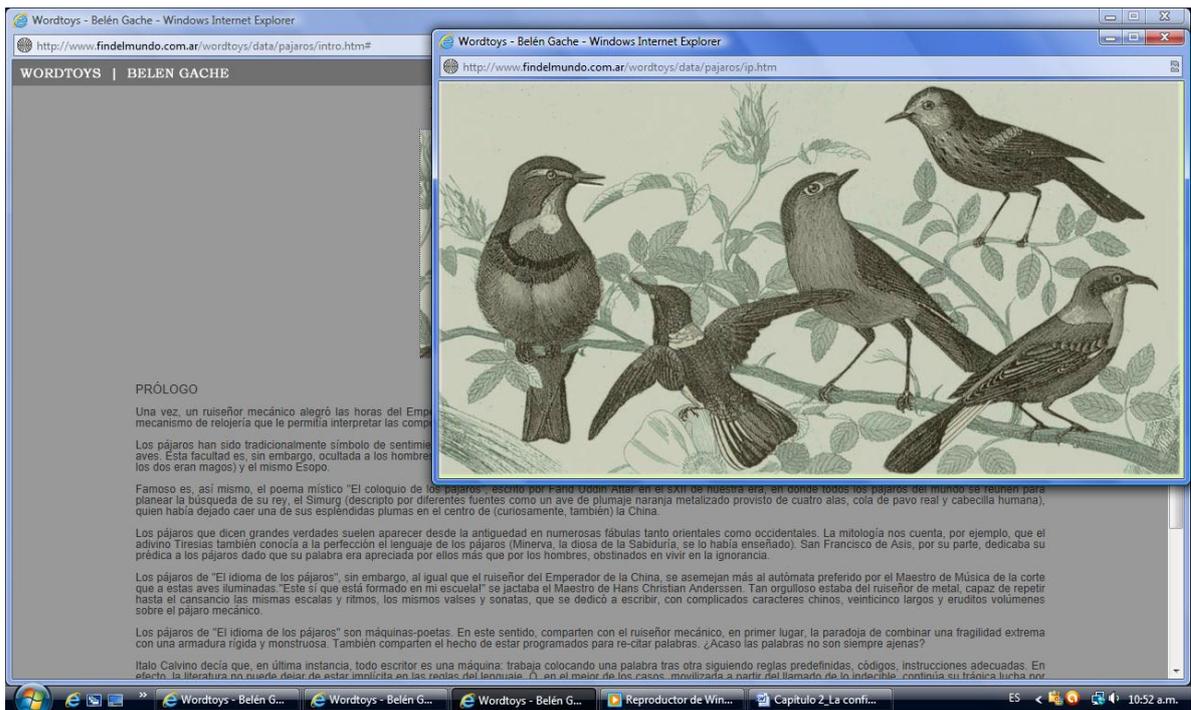


Imagen 21. “El idioma de los pájaros”, en *Wordtoys*, Belén Gache.

No es gratuito que los poemas recitados por los pájaros hablen precisamente sobre pájaros. En este sentido, Gache pone sobre la mesa el carácter autorreferencial siempre presente en la poesía visual desde sus inicios. Tampoco es gratuito que las voces de los pájaros sean robóticas, artificiales. Esto enfatiza la noción de extrañamiento y extranjería en relación con el lenguaje que Gache desea mostrar. Son pájaros que hablan, sin embargo, dicen siempre lo mismo y lo hacen en un tono sin matices ni entonación, como si las palabras fueran todas iguales, como si no hubiera diferencia al decir una u otra cosa.

“La biblioteca” es un ejemplo excelente de literatura hipertextual y de obra colaborativa. En la portada, vemos la imagen de una pluma y un tintero y a mano derecha se ven las portadas de varios libros. Al dar clic sobre las portadas de los libros, se despliega un recuadro con las portadas de veinte libros y un texto titulado “La biblioteca”, en donde se compara la tapa de los libros con la piel como elemento de contacto y unión con el mundo. Cuando damos clic sobre las portadas de los libros, aparecen las mismas por separado junto con dos leyendas: “Escriba su reseña de este libro” y “Vea otras reseñas de este libro”. No existen muchos elementos para escribir una reseña. Sólo contamos con el título del libro y con la imagen que vemos en la portada. De hecho, algunos títulos se encuentran en otras lenguas como alemán o inglés

y algunos incluso emplean otros alfabetos como los libros en ruso o en chino, de modo que es aún más difícil contar con parámetros para inventar la reseña.

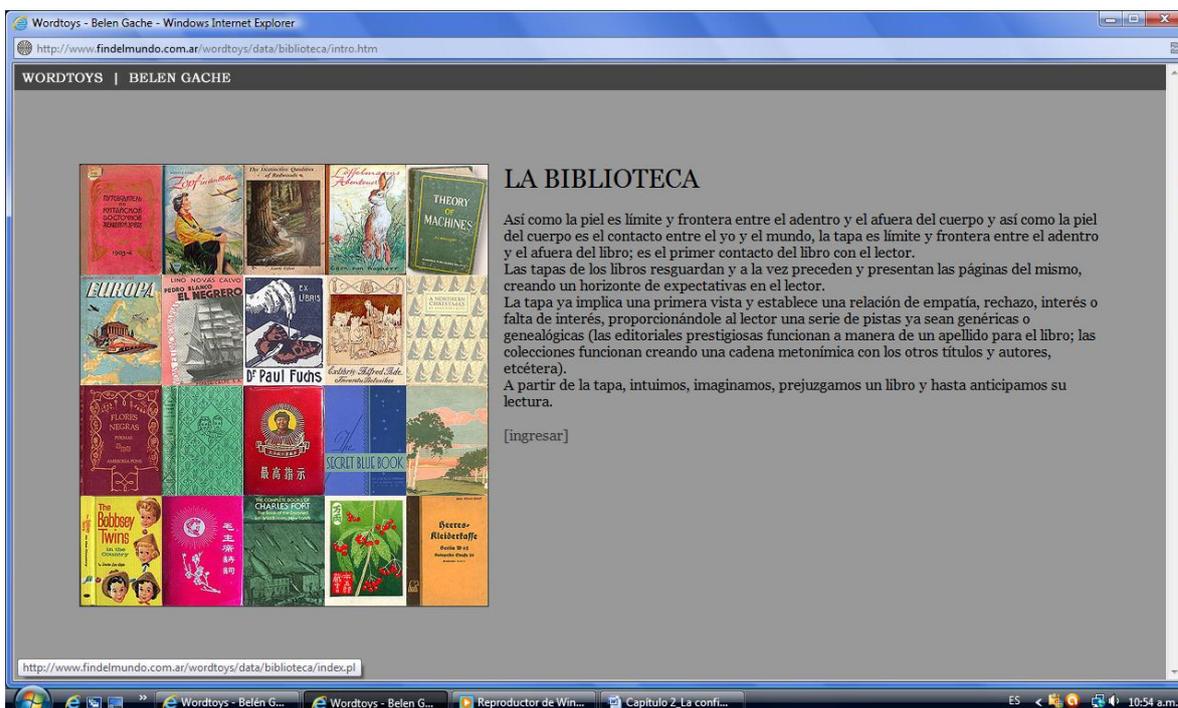


Imagen 22. “La biblioteca”, en *Wordtoys*, Belén Gache.

Si uno desea escribir una reseña, aparece un recuadro en donde se puede incluir un título para la reseña y un texto de considerable extensión, que, posteriormente, se almacena en la página al apretar la pestaña “enviar”. De este modo, la reseña queda disponible para que cualquier otra persona que entre al sitio pueda leerla. Asimismo, uno puede leer las reseñas enviadas por otros usuarios, quienes pueden o no decir su nombre. Algunos incluso incluyen su correo electrónico, dispuestos a entablar un diálogo virtual con otros usuarios.

“La biblioteca” plantea una crítica a las reseñas de libros y a quienes realizan esta labor. En ocasiones, el reseñador ni siquiera ha leído el texto y, no obstante, cuántos lectores se dejan influir por una reseña para leer o no leer algo. Ésta es otra forma que encuentra Gache de cuestionar la sacralización de la escritura y el papel del autor. Por otra parte, para el perceptor-reconfigurador, resulta muy interesante hacer el ejercicio de escribir una reseña tomando como base únicamente elementos paratextuales. Los títulos de los libros (*War Toys for Boys*, *The Atomic Bomb and the Word of God*, *Vientos de apostasía*, *Prisoners of Chance*) son reveladores en sí mismos. Por el formato de los libros, por el diseño de las portadas y por los títulos, nos damos cuenta de que hay libros de todo tipo: libros de poemas, de historia, de ciencias

naturales, de geografía y hasta un manual para exploradores. Sin embargo, se trata de una biblioteca vacía. Los libros no están escritos, no existen, y lo único que importa es qué se dice de ellos.

Wordtoys es una excelente muestra de ciberpoesía hipertextual. Cada uno de los ciberpoemas que integran la obra es diferente y ofrece algo distinto al perceptor-reconfigurador. En todos los ciberpoemas se muestra una noción de tiempo veloz. Todo cambia en un instante con sólo oprimir un botón.

En esta obra, el movimiento es un elemento constante: las palabras y las letras se mueven, se despliegan, desaparecen y se transforman con un clic. El perceptor-reconfigurador tiene en sus manos toda una serie de decisiones que lo van llevando a recorrer la obra de una manera que, al final, resulta una vivencia única para cada persona que ingresa al sitio. *Wordtoys* es una obra llena de ecos de otros autores, es una obra que muestra a la ciberpoesía como una nueva modalidad de interacción de lectura que está produciendo un nuevo tipo de lector, el cual es una figura imprescindible en la resignificación de la obra.

Wordtoys, como su nombre lo indica, es un compendio de juegos verbales y visuales con los cuales el perceptor-reconfigurador se relaciona de manera lúdica. El usuario experimenta con estos iconotextos y, como sucede en todo juego, modifica su conocimiento del mundo a partir del proceso de experimentación.

“La escritura detiene, cristaliza, de alguna manera mata a la palabra conservando su cadáver. Un cadáver etéreo como el de una mariposa disecada.”, dice Belén Gache en el prólogo al ciberpoema “Mariposas-libro”.¹⁰³ Al cuestionar el lenguaje desde distintas perspectivas, *Wordtoys* enfatiza el carácter efímero de la palabra y subraya las nuevas identidades que se pueden crear en una obra que tiene como fundamento esencial la interacción y la vivencia lúdica.

2.2.1.5 Ciberpoesía virtual

Es el grado de mayor complejidad técnica de la ciberpoesía, pues engloba la mayoría de los procedimientos anteriores (procesos aleatorios, animación, configuración hipertextual). Consiste en textos digitales interactivos presentados a través de interfaces complejas que incluyen imágenes y sonidos.

¹⁰³ Belén Gache, “Mariposas-libro”, Prólogo, en <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/mariposaslibro/intro.htm>, [última consulta 28 de febrero de 2011].

“New digital emblems”, William Poundstone¹⁰⁴, 2001.

(http://collection.eliterature.org/2/works/poundstone_newdigitemblems.html)

“Urbanalities”, Babel y Escha, 2005.

(http://collection.eliterature.org/1/works/babel_escha_urbanalities/index.htm)

A continuación, abordaré dos ejemplos de ciberpoesía virtual, el primero (de 2001), tomado del segundo volumen de la Colección y el segundo (de 2005), tomado del primer volumen. Los trabajos que se realizan en este rubro de la ciberpoesía son numerosos y sumamente distintos entre sí. Todos ellos hacen uso de los recursos de la tecnología para crear obras complejas en interfaces sofisticadas que realmente transportan al lector a un mundo virtual.

Por desgracia, la Colección de Literatura Electrónica no incluye información biográfica sobre los autores. La pestaña “all authors” lleva a una lista en orden alfabético de los autores, el título de la obra y las palabras clave relacionadas con el tipo de trabajo que realizan. Por ejemplo, las palabras clave para babel y escha son: Animation/Kinetic, Audio, Authors from outside North America, Collaboration, Flash, Generative, Music, Non-Interactive, Visual Poetry or Narrative, Women Authors. El Segundo volumen está estructurado bajo este mismo principio. Las palabras clave para William Poundstone son: Animation/Kinetic, Critical/Political/Philosophical, Essay/Creative Non-fiction, Shockwave, Visual Poetry or Narrative. No obstante, esto es muy interesante, ya que da cuenta del hecho de que en estas propuestas el autor no es una figura tan importante ni tiene tanta autoridad como en momentos anteriores de la historia de la literatura. Aquí el énfasis está en la obra y, sobre todo, en el perceptor-reconfigurador.

En la página de inicio de “New digital emblems” de William Poundstone encontramos la siguiente explicación:

New Digital Emblems, like much of Poundstone's digital work, is characterized by an idiosyncratic combination of "found" digital sounds, highly-contrasting colors, and forceful, jarring animations and skirts along the border of abstraction and representation, often within the space of the "wingding"-style icon. However, *New Digital Emblems* is also an interactive, exhaustive essay on all things ludic in science, literature and the

¹⁰⁴ No me ha sido posible encontrar información biográfica sobre los autores de estas dos obras de ciberpoesía virtual.

visual arts—ranging across the Oulipo, the Turing Test, and Renaissance Emblem books, etc.—while being an extension of this very tradition, most notably in the digital emblems themselves which, with accompanying motto, coyly surrender their meanings only after a reading of the mini-essays themselves. This is no mere academic exercise; the emblems can be playful, visceral, inscrutable and shocking.¹⁰⁵

La descripción de esta obra por parte del propio Poundstone es la siguiente:

I probably encountered emblems first through the work of Ian Hamilton Finlay. Like much that I admire, emblems are really on the margins of art and literary history. Before the dot.com bust, so much that was written about the web struck me as wrong-headed. People imputed what I can only call “magic” to web's feature set. Low-cost-per-million multimedia interactivity was going to change the world. I knew that people had said similar things about the emblem, and had offered, in outline, many of the same reasons for it. So the emblem, often literally magical, became a caricature of the web.¹⁰⁶

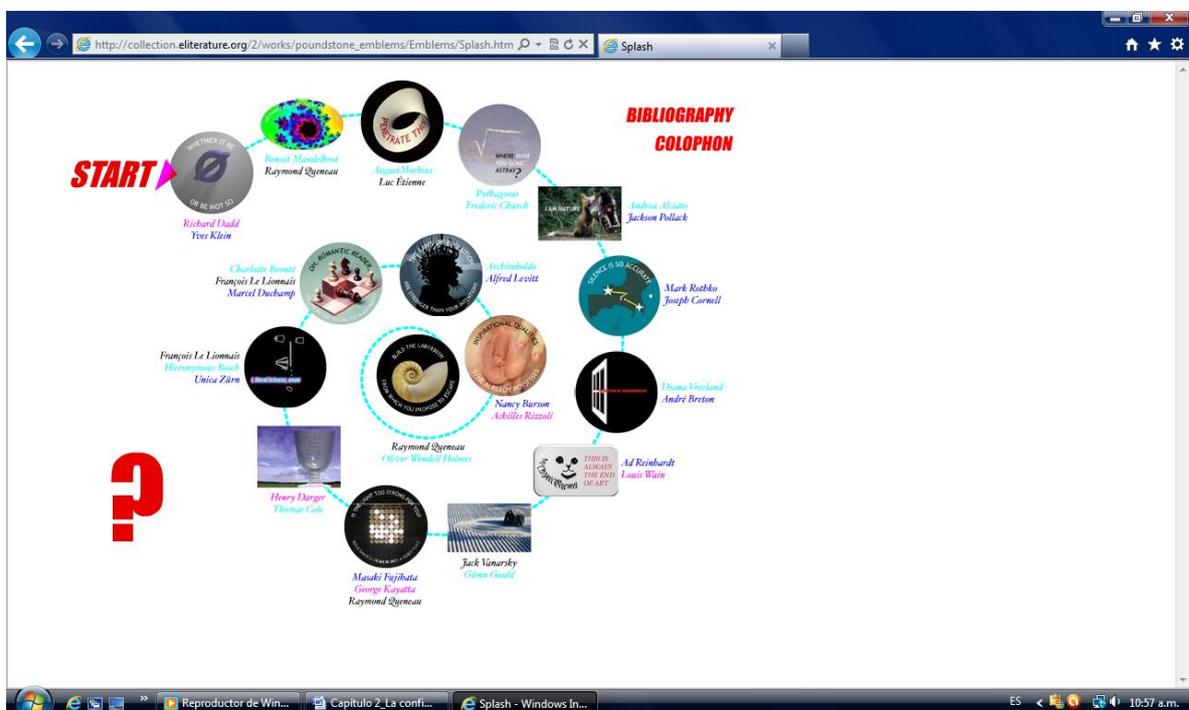


Imagen 23. Página de inicio. “New digital emblems”, William Poundstone.

La obra de Poundstone, al estar constituida por emblemas y al reflexionar sobre ellos, apunta directamente a la iconotextualidad. Se trata de una reinterpretación contemporánea de los emblemas tradicionales tan famosos en el siglo XVI. De hecho, cuando uno da clic en la pestaña “Begin”, aparece una explicación de la palabra “emblema” acompañada por distintas imágenes que, a lo largo de la historia, han sido

¹⁰⁵ Descripción de la obra “New digital emblems”. No se menciona el nombre del autor, en http://collection.eliterature.org/2/works/poundstone_newdigitalemblems.html , [última consulta 4 de marzo de 2011].

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

emblemáticas. Como parte de la explicación, leemos que los emblemas fueron considerados una amenaza al texto, como lo es la Web hoy en día. “The emblem spoke a perfect language of images”, se dice. Sin embargo, llama la atención que los textos que aparecen en la pantalla cambian rápidamente y, de hecho, es muy difícil leerlos completos porque desaparecen a toda velocidad.

Al terminar la introducción, aparece en pantalla un menú con quince elementos dispuestos en espiral. Se trata de quince imágenes concentradas en círculos debajo de los cuales encontramos los nombres de escritores y artistas plásticos puestos en relación. Por ejemplo: Charlotte Brönte/François Le Lionnais/Marcel Duchamp en “Oh romantic reader forgive me for telling the truth”, Andrea Alciato/Jackson Pollock en “I am nature”, Ad Reinhardt/Louis Wain en “This is always the end of art”, entre otros.

Cuando damos clic en los círculos, se despliega el emblema correspondiente. Cada uno tiene sonidos diferentes, tipografías distintas y un empleo particular de la distribución espacial de los elementos. En cada uno, aparece un emblema digital y una pantalla en donde se encuentra un texto que comenta o explica la imagen.

Resulta sumamente interesante que “New Digital Emblems”, por un lado, muestra un trabajo artístico en la configuración del emblema digital y, por otro, incluye un trabajo teórico, académico en las ventanas explicativas. De hecho, en el menú principal encontramos un link que nos lleva a las referencias bibliográficas empleadas en las explicaciones teóricas. En este sentido, la obra se convierte en una especie de ensayo hipertextual sobre la relación entre la imagen y las palabras a lo largo del tiempo y, a la vez, presenta emblemas contemporáneos. Por ejemplo, el emblema “The laws of evolution are stronger than your intentions” está constituido por una imagen formada por la yuxtaposición del personaje que aparece en el cuadro “Winter” de Giuseppe Archimboldo, de 1563, y la re-presentación de este mismo personaje, mostrado en el perfil contrario, por Man Ray, en el cuadro “Waiting”, de 1942.

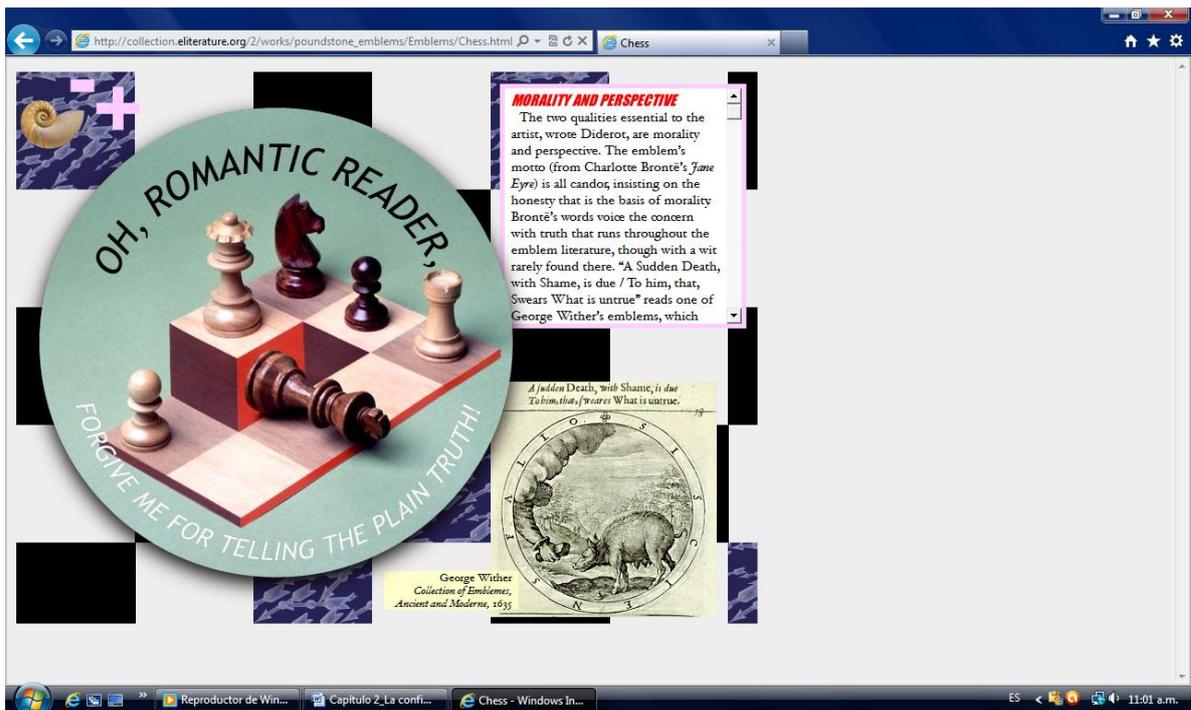


Imagen 24. “Oh romantic reader...”, en “New digital emblems”, William Poundstone.

“Oh romantic reader forgive me for telling the truth” está acompañado de un texto titulado “Morality and Perspective”. En el fondo, hay un tablero de ajedrez que nos remite a Duchamp y, en el primer plano, vemos algunas piezas prototípicas de este juego. De pronto, en la esquina inferior derecha, aparece un emblema de 1635, elaborado por George Wither y acompañado por las palabras “A sudden death is due to him that swears what is untrue”, el cual está explicado en la ventana “Morality and perspective”. Al mover el cursor para avanzar en la lectura del texto de la ventana, el emblema de Wither cambia por el cuadro “Perspective cabinet” de Samuel van Hoogstraten, pintado entre 1658 y 1660. Más adelante, encontramos el subtítulo “Chess”; en este apartado, entre otras cosas, se habla sobre la relación entre el ajedrez y Duchamp. En ese momento, desaparece de la esquina inferior derecha el cuadro de van Hoogstraten y no aparece una nueva imagen, lo que queda son los cuadros del tablero de ajedrez.

En “I am nature”, vemos la fotografía de un zorro que parece estar a punto de ponerse o quitarse una máscara de zorro. Se trata, a todas luces, de un juego de niveles de representación. Esta imagen está basada en el emblema de Andrea Alciato, de 1531, “*Emblematum liber*”, el cual vemos aparecer en la esquina inferior derecha. El texto explicativo que se encuentra en la ventana se titula “Nature and artifice” y, al igual que en el ejemplo anterior, al ir avanzando en la lectura, el emblema de Alciato desaparece

al llegar al subtítulo “Unconscious Authenticity”, en el cual se habla sobre Jackson Pollock. Posteriormente, aparece el dibujo “psychoanalytic drawing”, elaborado por Pollock en 1940, donde vemos varios dibujos que muestran lo que parecen ser monstruos y animales. Después, este dibujo desaparece y llegamos al subtítulo “Enemy of reason”, en el cual se habla sobre la iconografía zen, la corriente literaria Oulipo y el surrealismo.

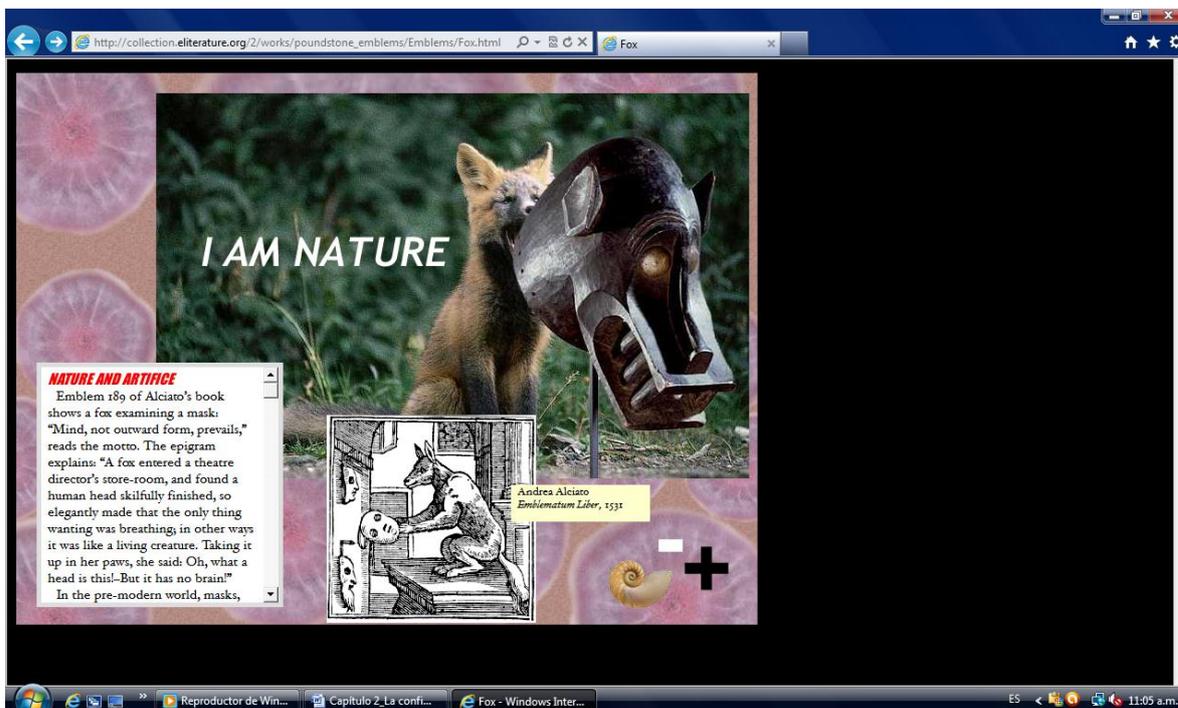


Imagen 25. “I am nature”, en “New digital emblems”, William Poundstone.

En “This is only the end of art”, la ventana contiene un texto titulado “Avant-garde and kitsch”, donde se incluye una cita del artista conceptual Ad Reinhardt: “The only thing to say about art is its breathlessness, lifelessness, contentlessness, formlessness, spacelessness and timelessness.” Al seguir leyendo, aparece el emblema de Claude Paradin, “Heroicall Devices”, de 1591, el cual muestra un leño cubierto por una cinta y acompañado por el texto “Here is the end of all things”. Posteriormente, al avanzar la lectura, aparece la pintura de un gato amarillo, “Untitled cat”, realizada por Louis Wain entre 1920 y 1930; el texto enfatiza la relación entre la esquizofrenia del pintor y su obra centrada en los gatos. A medida que seguimos leyendo, la imagen del gato se desdibuja hasta convertirse en otro gato y en otro más, hasta llegar a ser sólo ser grecas y regresar al punto original. Al final del documento, en la parte inferior de la pantalla, aparece una cita de Louis Waine, de 1896, escrita en letra manuscrita verde. El

texto pasa por la pantalla a gran velocidad, lo cual implica un proceso de lectura mucho más veloz y enfatiza la noción de fugacidad.



Imagen 26. “This is always the end of art”, en “New digital emblems”, William Poundstone.

La obra de Poundstone pone sobre la mesa las relaciones entre las imágenes y las palabras. Es una invitación para que el perceptor-reconfigurador explore los emblemas y construya el sentido a través de la vinculación de los textos con las imágenes.

“Urbanalities”, de babel y escha, tiene una duración de diez minutos. En la página de inicio dice que se trata de un relato (tale). Sin embargo, cuando uno da clic en “more information”, aparece la siguiente definición de la obra: “[it is] a cross between a short story, a poem, an animated comic and a musical. The text is generated randomly as you watch, so you will never see exactly the same story twice.”

“Urbanalities” da cuenta de la hibridación de géneros que tiene lugar en la literatura contemporánea. Por otra parte, dado que los textos se generan de manera aleatoria, la interacción con la obra produce una experiencia poética diferente dependiendo del azar. En esta obra, el perceptor-reconfigurador no tiene que tomar decisiones ni dar clic en distintas partes de la pantalla para activar elementos. Aquí la participación, a diferencia de otros ciberpoemas, no consiste en actuar, en realizar movimientos, en tener una serie de actitudes gestuales. En este caso, el preceptor puede recargarse en el asiento y cruzar los brazos; sin embargo, la complejidad estructural de

la obra, así como la velocidad con la cual se despliegan los elementos y la diferencia entre cada una de las escenas, exige una actitud de decodificación y resignificación sumamente activa por parte del perceptor para que sea capaz de crear sentido a partir de los elementos explícitos e implícitos en la obra.

En la página de inicio, la obra se describe en los siguientes términos:

A mash-up of Dadaist technique and VJ stylings, this Flash movie is the product of an "antagonist remix" by babel vs. escha. All scenes provide enigmatic observations on the nature of contemporary life, on seeing and being seen, understanding and miscommunication, destruction and creation. The texts in the piece are generated randomly as the piece runs, so the reader's experience of the piece is never exactly the same twice.

En la primera escena, vemos la pantalla dividida por una franja blanca vertical y una barra ondulada azul horizontal que semeja agua. Al fondo se ven rectángulos que semejan edificios. En cada una de las mitades, aparecen textos que cambian a gran velocidad. Resulta difícil leer ambos al mismo tiempo. Sin embargo, el perceptor intenta leer los dos planos simultáneamente. Los elementos de la pantalla se mueven de tal manera que generan la impresión de que hay desplazamiento.

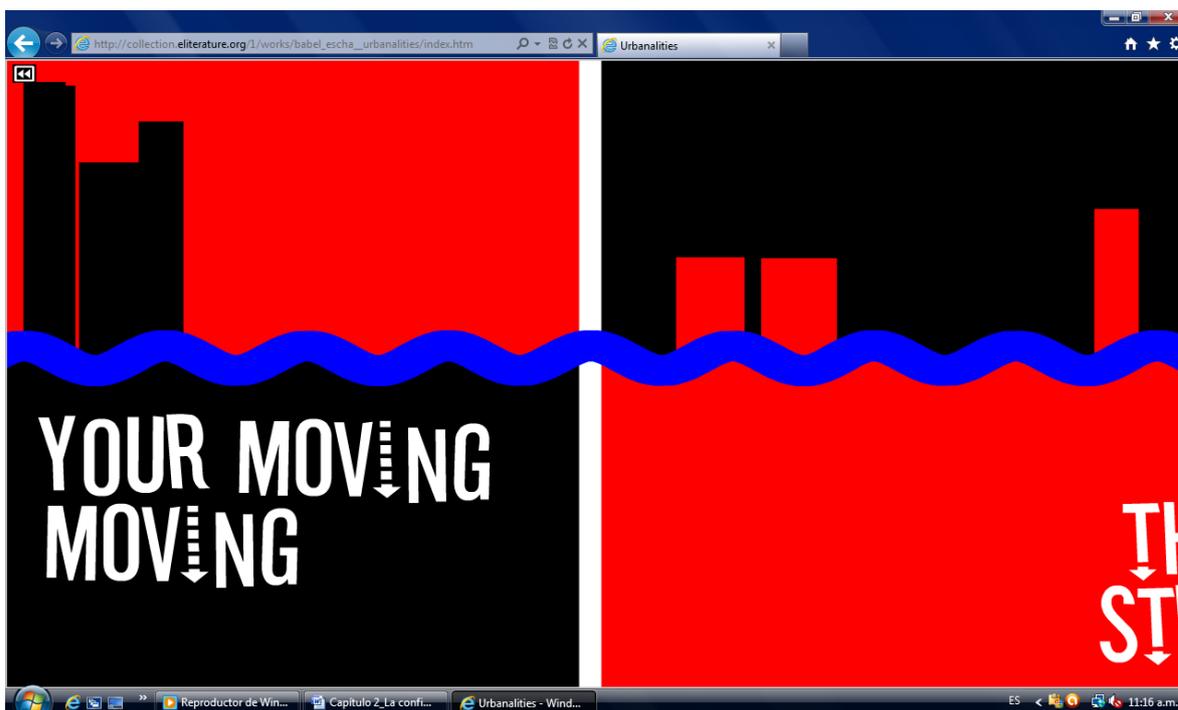


Imagen 27. Escena 1. "Urbanalities", babel y escha.

La segunda escena muestra un paisaje urbano en los mismos colores intensos de la escena anterior (rojo, azul, negro y blanco). En esta escena, al igual que en la primera, las formas recuerdan un poco a los comics. Se ve un objetivo concéntrico que permite

enfocar algo que se quiere ver (o algo a lo que se pretende disparar). Aparecen recuadros con distintos textos que se superponen. Es como si se estuviera buscando a alguien y cada recuadro apuntara a una posibilidad. Los recuadros aparecen rápidamente y se colocan unos sobre otros, lo que impide que se realice una lectura plena de cada uno de los textos.

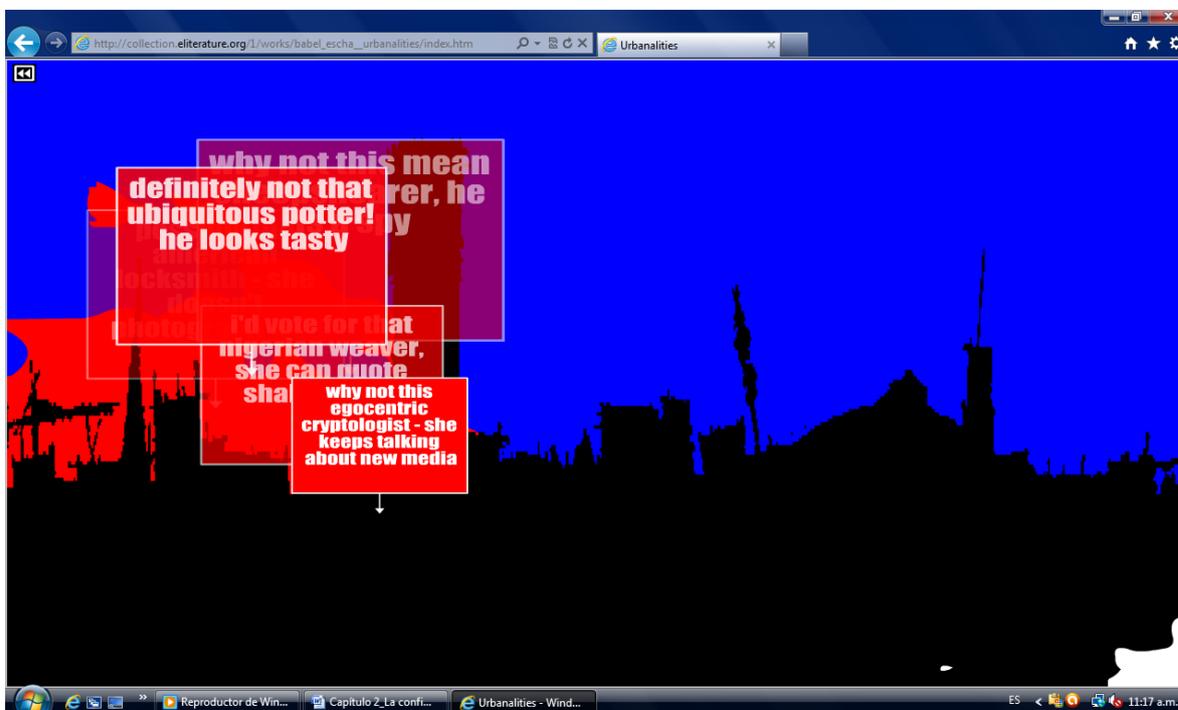


Imagen 28. Escena 2. “Urbanalities”, babel y escha.

En la tercera escena, vemos un reloj con números romanos y la imagen de una mujer. Esta imagen sufre ligeras modificaciones a lo largo de la escena. Las manecillas del reloj se mueven rápidamente, lo cual nos hace pensar que el tiempo está pasando. La escena pone énfasis en el hecho de que el tiempo transcurre a toda velocidad. En la parte inferior de la pantalla, vemos horas y acciones que se deben llevar a cabo o cosas que pasan (“you are fine”, “drink wine”, “time for love”, “feed yourself”, “wake up”). Como sucede en toda la obra, los textos cambian tan rápido que, en ocasiones, no es posible leerlos. Esta escena enfatiza una de las preocupaciones esenciales que exploran los ciberpoetas: el paso del tiempo y el tiempo como “material” de la obra. A ese respecto, Craig Mod dice lo siguiente: “With digital media, the once sacred nature of text is sacred no longer. Instead, we can change it continuously and in real time. As a result, time itself becomes an active element in the crafting of stories”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Craig Mod, “The digital death of the author”, en <http://www.newsscientist.com/blogs/culturelab/storytelling-20/>, [última consulta 5 de marzo de 2011].

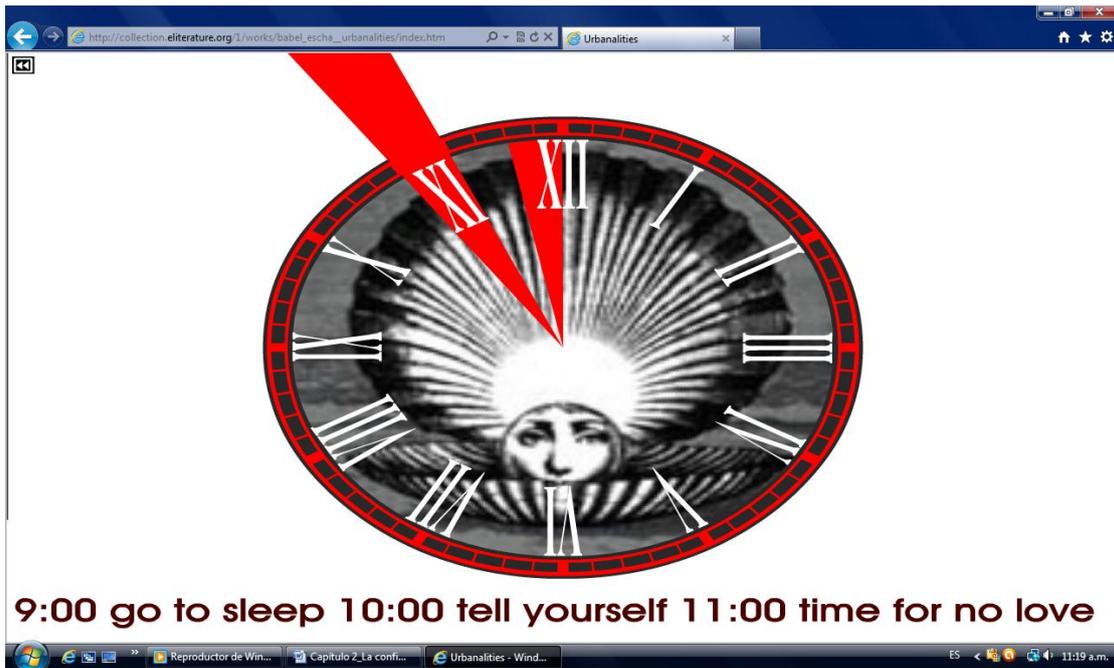


Imagen 29. Escena 3. “Urbanalities”, babel y escha.

En la cuarta escena, vemos un círculo rojo que parece la carátula de un reloj dentro del cual se mueven algunas formas que no se alcanzan a distinguir. En esta escena no hay presencia de elementos lingüísticos.



Imagen 30. Escena 4. “Urbanalities”, babel y escha.

En la quinta escena, en el fondo, podemos ver fragmentos de textos, los cuales no aparecen completos porque hay colores y sombras que los cubren. Algunos mensajes

se cristalizan en la pantalla. Por ejemplo, “Everything is good until something happens”, “step in”, “plague”, “aren’t you forgetting?”. Sin embargo, dichos mensajes también son difíciles de leer porque aparecen en todas direcciones (de cabeza, de arriba a abajo). La experiencia de lectura es difícil de concretar. Sólo podemos leer retazos, fragmentos.

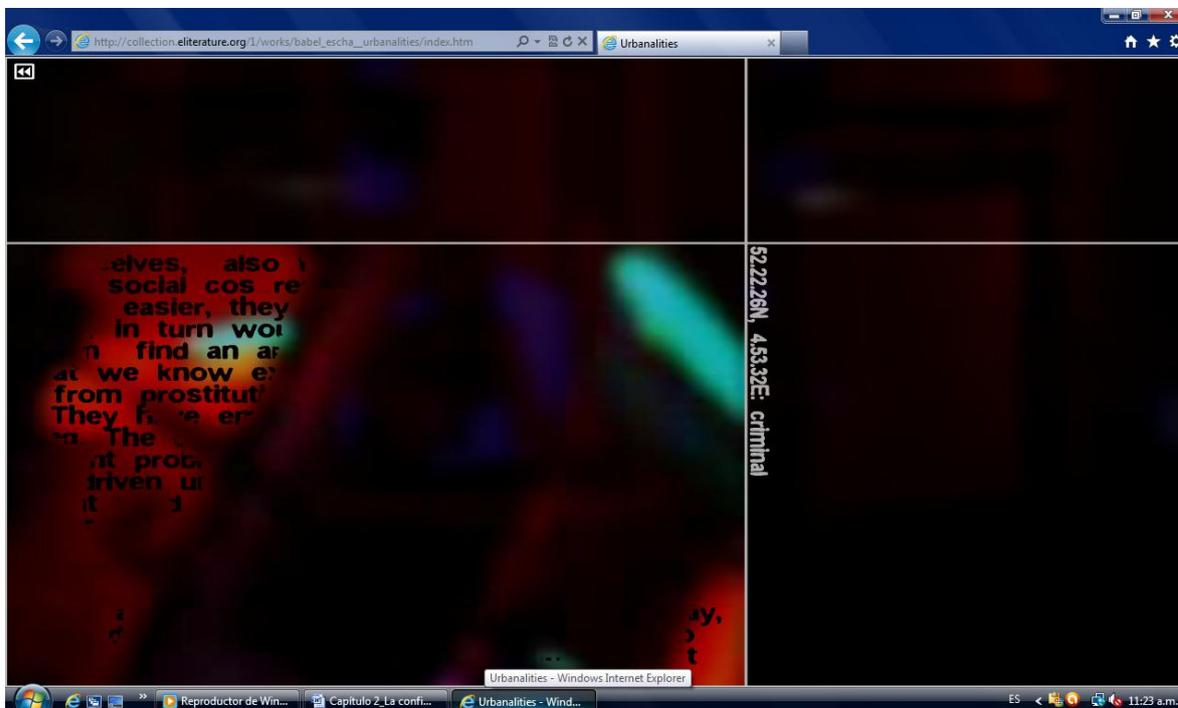


Imagen 31. Escena 5. “Urbanalities”, babel y escha.

En la sexta escena, la pantalla se divide en cuatro cuadros y en cada uno de ellos aparecen imágenes o textos. La escena adquiere sentido a partir de cómo relaciona los textos y las imágenes el perceptor, ya que entre los cuadros existe continuidad. La escena recuerda la estructura y composición de los comics.

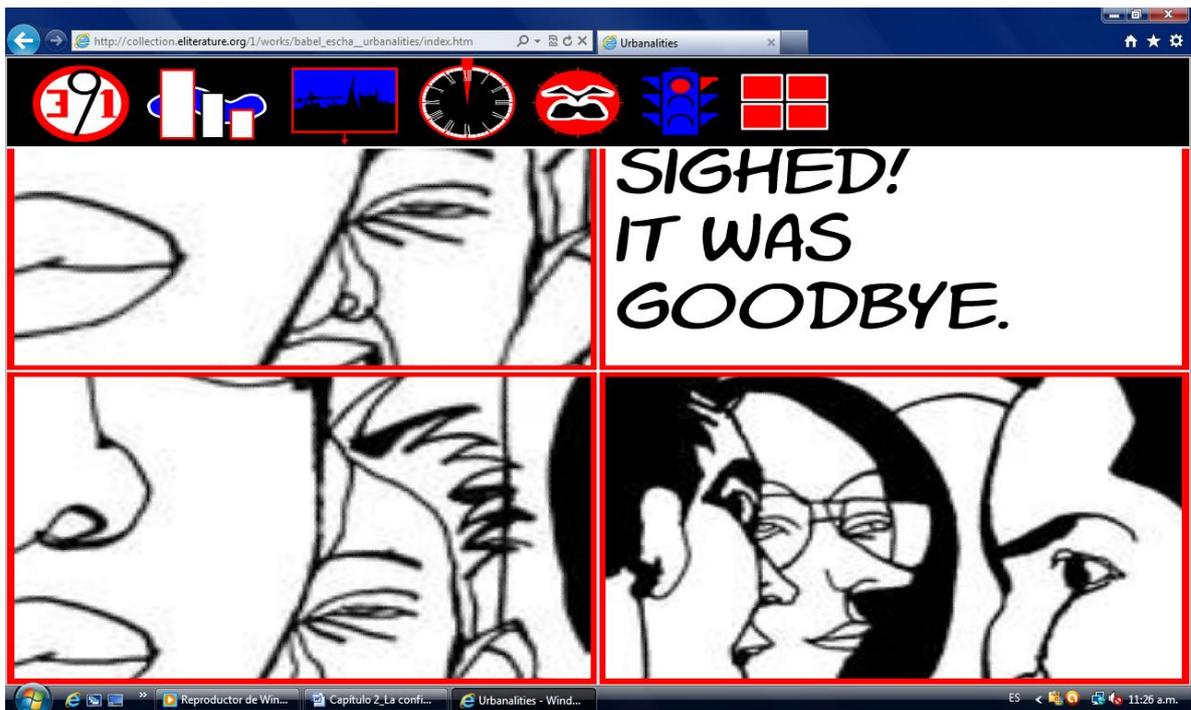


Imagen 32. Escena 6. “Urbanalities”, babel y escha.

La séptima escena muestra el dibujo de un espermatozoide en movimiento junto al cual aparecen distintas palabras que implican defectos (oversensitive, unkind, intolerant, temperamental, unsupportive, dominating, stubborn). En el fondo vemos óvalos azules (óvulos) dentro de los cuales hay palabras como “female condom”, “male sterilization”, “diaphragm”, “injection”. Al final de la escena, el espermatozoide se une con un óvulo y la fecundación da lugar a la siguiente, y última, escena.

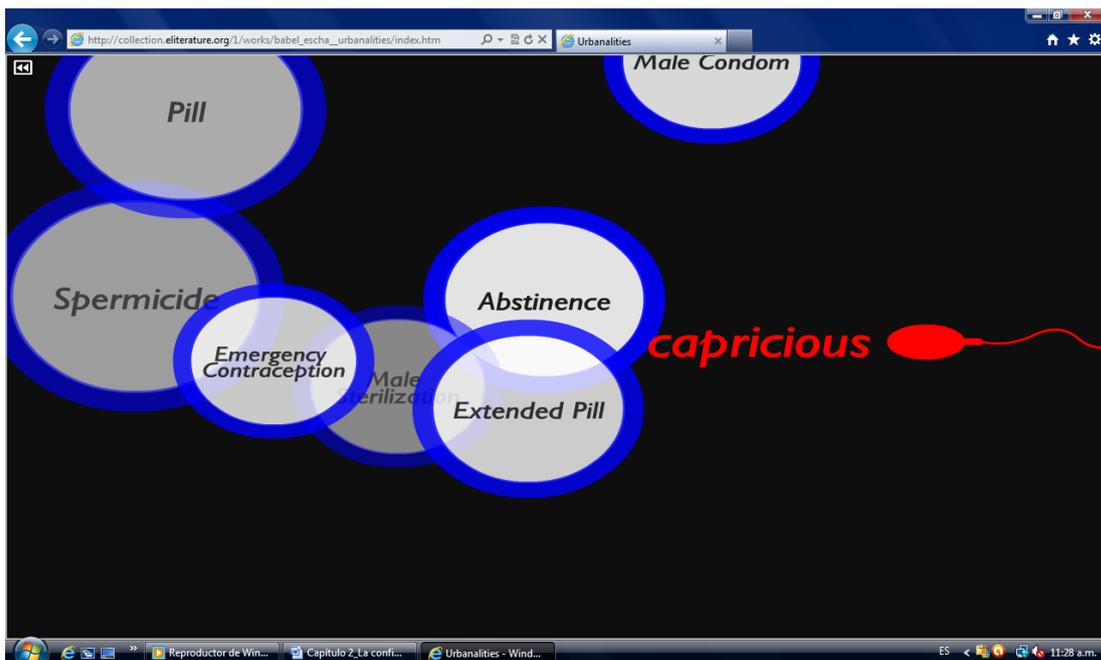


Imagen 33. Escena 7. “Urbanalities”, babel y escha.

La octava escena muestra un pollo, con cuerpo cuadrado, producido en serie en una fábrica. El pollo está pensando en un huevo que piensa que es un pollo. A su vez, el pollo se convierte en un huevo que piensa que es un pollo que piensa que es un huevo.

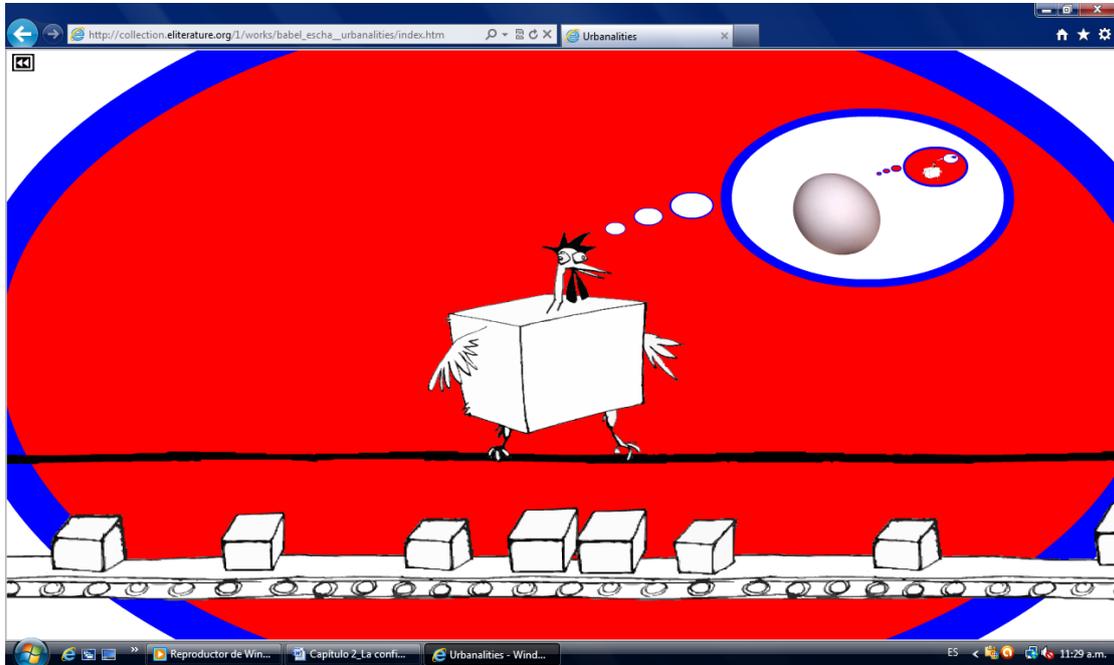


Imagen 34. Escena 8. “Urbanalities”, babel y escha.

Al final vemos los nombres de los autores. Llama la atención que sus nombres no están sumados ni coordinados, sino unidos por la palabra *versus*. Los autores plantean sus créditos de este modo porque desean enfatizar el carácter antagónico de sus colaboraciones.

En “Urbanalities” se destacan elementos urbanos icónicos y el título de la obra manifiesta una crítica a las banalidades de la vida urbana. Se trata de una obra que exige que el perceptor-reconfigurador mantenga un alto nivel de atención y de concentración. El audio es distinto en cada escena. No obstante, comparte la característica de ser música electrónica, sonido industrial. El audio ayuda a generar una ambientación para la obra y envuelve al perceptor-reconfigurador en la atmósfera de ese mundo urbano virtual. En “Urbanalities” se subraya la importancia del movimiento como un factor ligado a la espacialidad y al ritmo visual que genera el paso del tiempo.

2.2.2 Videopoesía

La videopoesía, al igual que la ciberpoesía y la holopoesía, hace uso de la tecnología. En ella, las computadoras se emplean como elementos de configuración y también como instrumentos de edición de imágenes y textos. Los videopoemas se realizan usando cámaras de video o programas de computadora como *Movie Maker* o *Adobe Premier*, entre otros. Todos los videopoemas incluyen audio (ya sea voz, sonido, música o una conjunción de estos tres elementos) y todos emplean como soporte la pantalla de una computadora o de una televisión.¹⁰⁸

La interacción que se da entre el videopoema y el perceptor-reconfigurador varía dependiendo de dónde se encuentre el videopoema. Por ejemplo, si está en una pantalla ubicada en una galería de arte o museo, la interacción se limita a la observación; en cambio, si el video se encuentra en algún sitio de Internet, como *youtube*, el perceptor puede pausarlo, detenerlo, regresarlo, adelantarlos e incluso comentarlo en un foro. Igual que como sucede en el caso de algunos ciberpoemas, en muchas ocasiones los videopoemas son anónimos o es difícil definir si quien sube el video es también el autor.

¹⁰⁸ La videopoesía proviene del denominado “videoarte”, un movimiento artístico que inició en Estados Unidos, en la década de los sesenta. Es una de las tendencias artísticas que surgieron a partir de la consolidación de los medios masivos de comunicación y que pretendían explorar las aplicaciones alternativas y artísticas de dichos medios. En el videoarte, se emplean medios electrónicos (analógicos o digitales) con fines artísticos. Se utiliza información de audio (sonido) y/o video (imágenes en movimiento). Una de las diferencias entre el videoarte y el cine experimental es que el videoarte no necesariamente cumple con las convenciones del cine, ya que puede no emplear actores ni diálogos, puede carecer de una narrativa o de un guión, así como de otras convenciones que generalmente definen a las películas. El videoarte se sustenta en el movimiento y en la posibilidad de establecer una dinámica visual y conceptual a través del uso de imágenes y texto. Es eminentemente conceptual, de ahí emerge el estilo del relato visual o audiovisual.

El videoarte defiende un lenguaje audiovisual que se sustenta en la indagación de cualquier razón alternativa para articular códigos expresivos procedentes de diversos ámbitos del terreno audiovisual. Se trata de una manifestación artística que significa una ruptura con lo convencional o “visualmente tradicional”, pues se vale de parámetros espacio-temporales e interactivos completamente distintos.

El videoarte ofrece diversas posibilidades, como la grabación de acciones artísticas, una modalidad con fines de documentación en la que se incluyen los trabajos de artistas que difunden sus performances previamente grabados en el momento de sus intervenciones en directo. También existen instalaciones de video, videoesculturas y videoambientes. El papel de la tecnología es muy importante. Incluso, existe una categoría denominada “videocelular”, que engloba propuestas de videoarte realizadas con teléfonos celulares. Entre las principales indagaciones del videoarte se encuentran la recuperación de la noción de tiempo real, así como investigaciones sobre el espacio-tiempo. Tan importante es la exploración del factor temporal que incluso existen técnicas como “Timelapse” y “HDR Timelapse” que se emplean para alterar el tiempo de animación de las imágenes con el fin de crear efectos estéticos. También existen las categorías de “Slow Motion” y “Stop Motion” que exploran las posibilidades de detener, pausar y desacelerar las imágenes. Una excelente muestra de videoarte de diversas partes del mundo y de diversas técnicas puede verse en <http://www.videoartes.com/videoartes/Nuevos.html>, [última consulta 7 de febrero de 2011].

Al ser productos artísticos intermediales y sinestésicos que conjugan texto, imagen y audio, un elemento importante presente en la videopoesía es el sonido, el cual no nada más “acompaña” o “ambienta” el videopoema, sino que es parte integral de la experiencia que el perceptor tiene de éste (si, por ejemplo, intentamos ver un videopoema con el audio apagado o si cambiamos la música de fondo por otra distinta, la experiencia de percepción cambia).

Clemente Padín, en “Videopoesía: Una aproximación teórica”, explica lo siguiente:

Sin duda, no es sencillo definir el videoarte (o videopoema o videopoesía): se trata de un área de competencia artística (el género artístico: video de artista o poeta) y, a la vez, es un producto de esa actividad, un objeto artístico llamado “video de artista o poeta”. Es, entonces, el fruto de dos instancias, primero por la apropiación del soporte “video” y, luego de la intervención del artista, una obra de arte. Destino azaroso: por un lado puede representar el arte y, por otro, puede presentarlo, como obra en sí mismo.¹⁰⁹

En la cita anterior, podemos ver que para Clemente Padín los términos “videoarte” y “videopoesía” son prácticamente equivalentes. Sin embargo, me parece oportuno señalar que sí existe una diferencia. “Videopoesía” es el término que se emplea para designar a las obras de “videoarte” que privilegian el uso de elementos lingüísticos por encima de otras obras en las que la palabra no está presente, o bien, es sólo un elemento adicional a la imagen. Si bien existen algunas aproximaciones teóricas a la videopoesía, realizadas principalmente por los videopoetas mismos, pocos se han dado a la tarea de definir en qué consiste esta manifestación de la poesía perceptual:

Según la definición del estudioso Giorgio de Marchis, en relación al soporte, tenemos que: Un videopoema es toda aquella obra grabada al menos en parte (o volcada totalmente para su distribución) en soporte de video o cine respectivamente, en cualquier formato, emitida por proyección en cualquier medio y que su autor denomina como tal. Es también toda obra en la que (reuniendo las características anteriores menos la de ser denominada como “videopoesía”) un poema reconocido como tal se integra de forma sonora o visual, o ambas, con imágenes. Finalmente, lo es toda obra que visualiza o representa un poema reconocido como tal, aunque éste no esté reflejado directamente.¹¹⁰

En “Videopoesía o cómo escapar de la página blanca”, texto del catálogo del *II Festival de Videopoesía 2006*, que se llevó a cabo en Buenos Aires, en noviembre de 2006, Belén Gache plantea:

¹⁰⁹ Clemente Padín, “Videopoesía: Una aproximación teórica”, en <http://revista.escaner.cl/node/705>, [última consulta 22 de mayo de 2010].

¹¹⁰ Clemente Padín, *Ibid.*

Tres filmes de las épocas de las vanguardias pueden ser especialmente considerados como precursores de la videopoesía: *Anémic Cinéma*, de Marcel Duchamp (1926), *L'étoile de mer*, realizado por Man Ray sobre un poema de Robert Desnos (1928), y *Le sang d'un poète*, de Jean Cocteau (1930). Los juegos de palabras en forma de espiral patafísico del primero, los homófonos (*si belle, Cybele!*) y las estrategias ideogramáticas (estrellas de mar como flores de vidrio) del segundo y la concepción de que “cada poema es como un escudo de armas que debe ser descifrado” del tercero, los convierte en un referente obligado para esta forma que surgió a fines de la década de los 60.¹¹¹

En el mismo texto, como otras influencias del videopoema, Belén Gache menciona la importancia del cine letrista de la década de los cincuenta, con obras como el *Traité de Bave et d'éternité*, de Isidore Isou, en donde la sincronía entre el audio y la imagen está rupturada, así como el antifilm *Hurlements en faveur de Sade*, de Guy Debord, un filme de 80 minutos de duración, en el que durante 20 minutos aparece la pantalla en blanco con audio y durante 60 minutos se ve la pantalla en negro en silencio. También son importantes los filmes experimentales del poeta y novelista Maurice Lemaitre, por ejemplo, *Le film est déjà commencé?*, de 1951, en donde el celuloide de algunas tomas del filme de Isou aparece rayado y escrito a partir de la hipergrafía letrista. Por otra parte, Gache señala que con la aparición del video portátil se dio un *boom* en la experimentación, con lo cual, desde entonces se han producido cientos de obras de videoarte. Para Gache, el concepto de “videopoesía” está diferenciado del de “videoarte”, dado que “se relaciona con la utilización de signos lingüísticos, pero, por sobre todas las cosas, se relaciona con las posibilidades de puesta en movimiento de los mismos que presenta este medio.”¹¹²

Rebasadas la logósfera y la grafósfera, el mundo contemporáneo está dominado por la imagen y se encuentra en una nueva etapa denominada videósfera, en palabras de Régis Debray¹¹³. La videopoesía, plenamente inserta en la era que Doctorovich denominó postipográfica, es un recurso que el quehacer artístico está explorando con múltiples posibilidades.

Al incluir audio, la videopoesía no sólo llega al perceptor por medio de la vista, sino también a través del oído. De esta manera, se crea una yuxtaposición de elementos que deben ser descifrados e interpretados en conjunto. La obra no es lo que se ve, ni lo que se lee, ni lo que se oye. Es la yuxtaposición de todos los elementos, que se encuentran

¹¹¹ Belén Gache, “Videopoesía o cómo escapar de la página blanca”, en <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/videopoesia.htm>, [última consulta, 7 de febrero de 2011.]

¹¹² *Op. cit.*

¹¹³ Cfr. Régis Debray, *El Estado seductor*.

combinados con la finalidad de proporcionar una experiencia estética que abrevia de los elementos comunes a la cultura de masas, es decir, la televisión, el cine, el Internet.

La definición de Giorgio de Marchis puso de manifiesto que existen distintos tipos de videopoemas. Sin embargo, en el terreno de la videopoesía sucede lo mismo que en el de la ciberpoesía, es decir, no existen clasificaciones serias que sirvan para el análisis de los distintos tipos de videopoemas que se producen con base en distintos principios de configuración. Si bien en ocasiones establecer clasificaciones es difícil y a veces inexacto, resulta necesario. Con la finalidad de facilitar el análisis de las obras, propongo la siguiente clasificación: videopoesía tipográfica, videopoesía en collage, videopoesía animada de poesía visual en papel, videopoesía semántica, videopoesía performance y videopoesía integral.

2.2.2.1 Videopoesía tipográfica

A partir del contenido gráfico, visual de las letras y las palabras se crean mensajes en movimiento. Generalmente, se incluyen pocas imágenes y éstas se encuentran al servicio de la tipografía, es decir, sirven para realzar el concepto de la letra como forma, como imagen en sí misma.

“Hay algo en el camino”, montaje videotipográfico del poema de Alan Mills, poema subido a *youtube* por el usuario ByronBerganzaLeon, el 16 de abril de 2009. Duración: 1:30

(http://www.youtube.com/watch?v=2Ld_yOhJ1BM&feature=related)

Los montajes tipográficos en video consisten en tomar un texto y emplear los diversos recursos de la tipografía (distintos tipos de letras, distintos tamaños, alternancia de mayúsculas y minúsculas, así como de cursivas, negritas y redondas) con el fin de explorar los efectos visuales de un texto animado. Desde las primeras décadas del siglo pasado, los poetas visuales experimentaron con la diversidad tipográfica y sus efectos. Con la tecnología actual, a esta experimentación se ha agregado el movimiento como elemento central.

En la videopoesía tipográfica no predominan las imágenes, ni las fotografías. Éstas, si aparecen, son escasas y se subordinan totalmente al discurso verbal. Se trata de versos animados que nos obligan a leer de una manera muy diferente a como leeríamos el poema si estuviera dispuesto en estrofas estables sobre la igualmente estable página

de un libro. Aquí, el perceptor-reconfigurador no elige el ritmo de lectura. No decide cuánto se demora en leer cada verso ni si regresa a releer una estrofa completa o se salta una parte del texto. El ritmo está dado por la velocidad con la cual aparece y desaparece cada verso en la pantalla. Transcribo a continuación el poema de Mills:

Hay algo en el camino

Otro cayó
con otra cara y la misma
otra resonancia alfombrando el asfalto
otros huesos
otra carne desprendida y pegada
al suelo al cuerpo negándose
a desaparecer
a callar a ser olvidado
a no ser visto
a que lo miren sin calor o lágrima.

Cómo dejar de verlo
y cómo verlo
si viéndolo hay juicio
si viendo su ánimo horizontal
sé que no estuve
no quise estar
que no quise convocarlo
desde la sentadera en que me pienso.

Cayó y no sé quién es
y no sé si seré o serás o sos
o si fue alguien que soy
y que quizás no sabe qué es
que no sabe que cayó
que no está.

Cayó con otras manos
otro eco carnal y salado
y quién puede saber
si esperaba estas palabras
o si tan sólo dejó moler sus carnes
sin esperanza en desatar alguna lengua.
¿Quién lo sabe?

Byron Berganza León¹¹⁴ es el autor del montaje tipográfico en soporte de video del poema “Hay algo en el camino” de Allan Mills. En el videopoema, se genera una experiencia de lectura muy distinta a la que se tiene con el poema en papel. Algunos versos se encuentran dispuestos de manera horizontal, pero, otros, aparecen girados, en espiral o cobran una distribución vertical. Algunas palabras, por el tamaño de letra, de inmediato adquieren un mayor peso (cayó, huesos). Por ejemplo, en el segundo 0.48, leemos: “sé que no estuve / no quise estar / que no quise convocarlo”. Sin embargo, se nos ofrece una relectura de esta parte del poema, ya que las palabras que aquí subrayo aparecen en un color tan claro que a lo que apunta esta relectura es a que leamos lo contrario (quise convocarlo).

Los colores que se emplean en este montaje tipográfico (beige, blanco, negro y rojo) se combinan para crear efectos visuales. Al principio del video, el título del poema

¹¹⁴ Se desconocen datos biográficos sobre el autor del videopoema tipográfico. Lo único que se sabe a partir de su canal de *youtube* es que es guatemalteco.

y el nombre del autor aparecen en un fondo que es precisamente un camino que luego se diluye y se transforma en una textura craquelada que se mancha de rojo.



Imagen 35. Minuto 0.33. “Hay algo en el camino”, poema de Alan Mills montado en soporte de video por ByronBerganzaLeon.

“Hay algo en el camino”, como gran parte de la obra poética de Mills, se relaciona con la guerrilla, con los caídos en la lucha, esos seres anónimos “que se niegan a desaparecer, a no ser vistos, a ser olvidados” o “que tan sólo dejan moler sus carnes sin esperanza a desatar alguna lengua”. El contenido semántico del poema se refuerza a través del montaje de los elementos tipográficos y de los colores de las letras y del fondo. Las manchas rojas simbolizan la sangre del caído. La imagen resulta visualmente violenta. Cuando aparece el texto “Desde la sentadera en que me pienso”, vemos la imagen de un WC. Esta imagen ofrece una representación visual particular de la “sentadera”, que no está especificada así en el texto, lo cual nos lleva a percibir el verso de una manera distinta.

El audio consiste en la lectura del poema, sincronizada al montaje tipográfico. Se escucha una música de fondo, la cual, por el tipo de melodía repetitiva y contundente, crea expectativas y produce un efecto dramático. Llama la atención que la voz que lee el poema parece un tanto “automatizada”, como si no se tratara de la lectura de un poema, sino de las voces que escuchamos en los cortes del cine o en los noticieros. Así, a través del audio también se crea una nueva relación con el poema de

Mills. La relectura visual que se nos ofrece en el montaje videotipográfico está acompañada de una relectura auditiva. La voz que lee los versos rompe nuestra noción típica de cómo se recita un poema, casi en términos de cliché. Tal vez esa voz automatizada, lenta, sin muchas variedades de entonación apunte precisamente al anonimato de los caídos en la guerrilla, que no desean ser olvidados, pero de cuya caída, de cuyo fin nadie sabe.

2.2.2.2 Videopoesía en collage

En este tipo de videopoemas la técnica del collage se emplea para presentar imágenes y textos intercalados. La velocidad a la que cambian las imágenes responde, por lo general, al ritmo del audio que acompaña al videopoema. En estos casos, se trata comúnmente de música.

“Poesía visual”, videopoema hecho con poemas visuales de Gonzalo Escarpa¹¹⁵ y revisiones de obras clásicas, subido a *youtube* por el autor, el 10 de julio de 2007. Duración: 4:01

<http://www.youtube.com/watch?v=V3ap3lFMA7Y>

A través de la exploración de las innumerables posibilidades de la imagen en movimiento, la videopoesía es un paso más en el cumplimiento de los sueños de los poetas visuales, quienes desde principios del siglo pasado buscaron mostrar relaciones de espacialidad y movimiento en sus propuestas artísticas. Sin embargo, la bidimensionalidad del papel los mantuvo limitados durante décadas.

Gracias al video y a las numerosas técnicas que se pueden usar en la producción de videoarte, la poesía perceptual abrió la puerta a nuevas reflexiones e indagaciones

¹¹⁵ Gonzalo Escarpa nació en Madrid, en 1977. Es Licenciado en Filología Hispánica. Dirige el colectivo de arte+creación+cultura+acción *Redfósforo*, el Laboratorio de Creación *La Piscifactoría* de Madrid y el grupo [sic] (Sistemas Integrales de Creación). Fue becado por la Fundación Antonio Gala en 2002 y trabajó como coordinador de la Fundación Centro de Poesía José Hierro desde 2003 a 2008. Actualmente, trabaja como mediador cultural y colabora con instituciones como AECID, el Instituto Cervantes o La Noche en Blanco, coordinando y ofreciendo recitales y talleres en plataformas como el Mercado de la Poesía de París, el Piccolo Teatro de Milán, el Encuentro de Poesía Digital de Beijing, el Instituto Cervantes de Ammán o el Centro Cultural de España en México, Haití, Miami. Escarpa imparte el Laboratorio de Creación Poética en varios espacios culturales. Ha publicado la antología *Todo es poesía menos la poesía* (Eneida, Madrid, 2004), *Fatiga de materiales* (Trashumantes, Valencia, 2006), *No haber nacido* (Delirio, Salamanca, 2008), *Mass Miedo* (Arrebato, Madrid, 2008) y el poema objetual *mcetpm* (Trashumantes, Valencia, 2008). En los últimos tiempos, su trabajo se centra en el estudio de la poética escénica, las tecnologías de la oralidad, los componentes visuales de lo literario y la experimentación intergenérica, elementos que confluyen en un género que denomina “perfopoesía”.

teóricas sobre la vinculación entre la palabra, la imagen y el audio, un nuevo elemento muy importante empleado por la totalidad de los videopoetas.

“Poesía visual”, del español Gonzalo Escarpa, es una obra de videopoesía que nos ofrece una revisión de obras clásicas producidas en papel por poetas visuales del siglo XX (Joan Brossa, Guillaume Appollinaire, Clemente Padín). Estas obras de poesía visual se articulan con iconotextos que apuntan a la crítica social. En el videopoema, encontramos también obras del propio Escarpa. Sin embargo, no se indica cuáles son de Escarpa y cuáles son de otros poetas visuales. El videopoema fue realizado con el programa Adobe Premier.

El videopoema “Poesía visual” comienza con una cita de J. Hierro: “Abre los ojos, Marta, que quiero ver el mar”. La cita elegida por Escarpa introduce la idea del acto de mirar y apunta hacia el contenido simbólico de que los ojos de Marta *son* el mar. De inmediato, comienza un collage de imágenes que cambian a gran velocidad y que están ahí más para que el perceptor “se impresione” que para que realmente las lea-contemple con atención. A partir del segundo 0.25, las imágenes que conforman el collage se congelan en la pantalla durante algunos segundos, lo cual nos permite apreciarlas con más detalle. Vemos algunos caligramas y algunas obras de poesía tipográfica, así como algunas imágenes con un contenido de crítica social. Por ejemplo, el letrero que anuncia que hay que tener cuidado porque en ese lugar pasa un autobús a contraflujo. A la palabra “bus” se le añadió una “h” con lo cual se ofrece una relectura totalmente nueva del sentido del letrero (“PIÉTONS: ATTENTION BUSH A CONTRESENS”¹¹⁶). Las imágenes siguen cambiando y de pronto se nos muestra una en particular durante algunos segundos. Así, vemos algunos iconotextos de una sola palabra (Besos / SOS) y el famoso caligrama de Apollinaire “La colombe poignardée et le jet d’eau”.

¹¹⁶ Traducción: “PEATONES. CUIDADO. BUSH EN CONTRAFLUJO”.

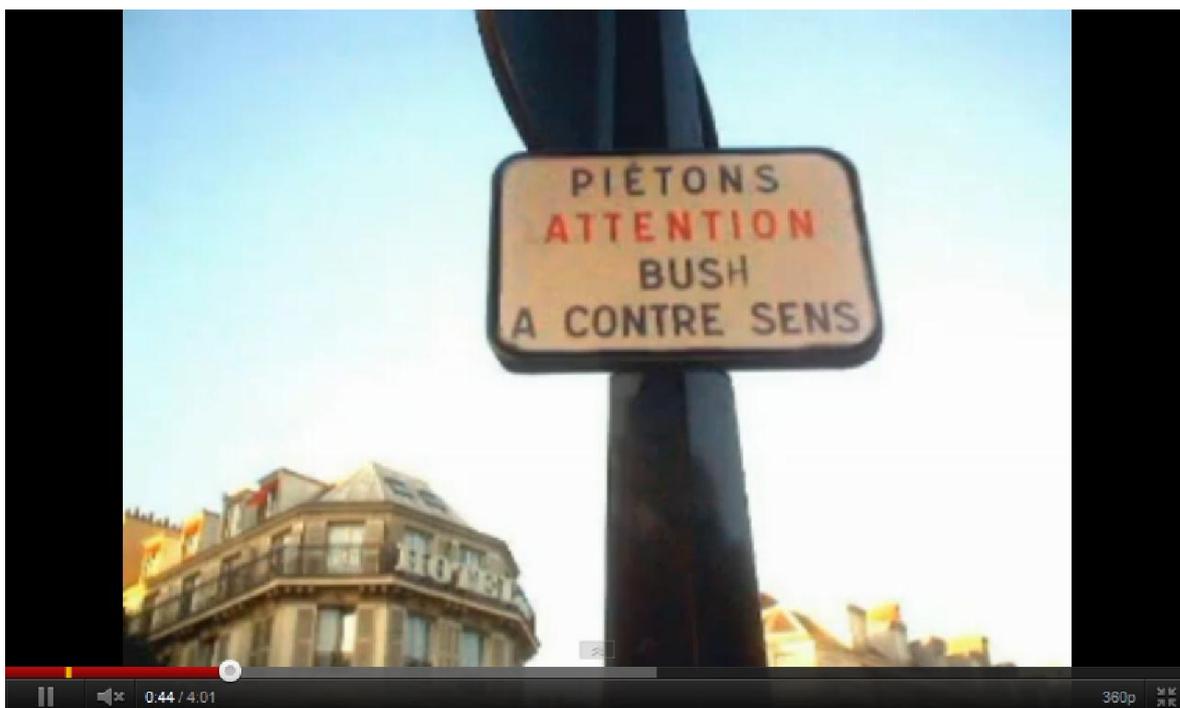


Imagen 36. Minuto 0.44. "Poesía visual" de Gonzalo Escarpa.

Al cambiar el ritmo de la música, en el minuto 1.25, la pantalla se queda negra durante un par de segundos y empezamos a ver en detalle los elementos que conformaban el collage que vimos en la introducción del videopoema. Las imágenes del ovni (objeto volador no indiferente), el misil que no va a ninguna parte, un poema visual que parte de un juego sonoro y tipográfico entre "USA", "AMA", "OSAMA", "SADAM") apuntan a contenidos sociales y políticos, que, de alguna manera, sirven como homenaje a la actitud crítica y comprometida de los poetas visuales del siglo XX.

De nuevo, se activa el collage y luego, en el minuto 2:02, regresamos al mismo recurso de ver las imágenes congeladas durante un par de segundos para poder apreciarlas con mayor detalle. Cabe señalar que Escarpa no congela todas las imágenes que forman el collage, elige sólo algunas para que las veamos en detalle y, el resto, galopan por la pantalla a toda prisa. Esto nos obliga a concentrarnos más en algunos iconotextos por encima de otros; nos obliga a leer y a ver a toda velocidad.



Imagen 37. Minuto 0.59. “Poesía visual” de Gonzalo Escarpa.

A partir del minuto 2:06, vemos algunos ejemplos de poesía semiótica y de poemas letristas a los cuales, una vez más, se yuxtaponen imágenes de crítica social (“Dele un capón a un progre”, por ejemplo).

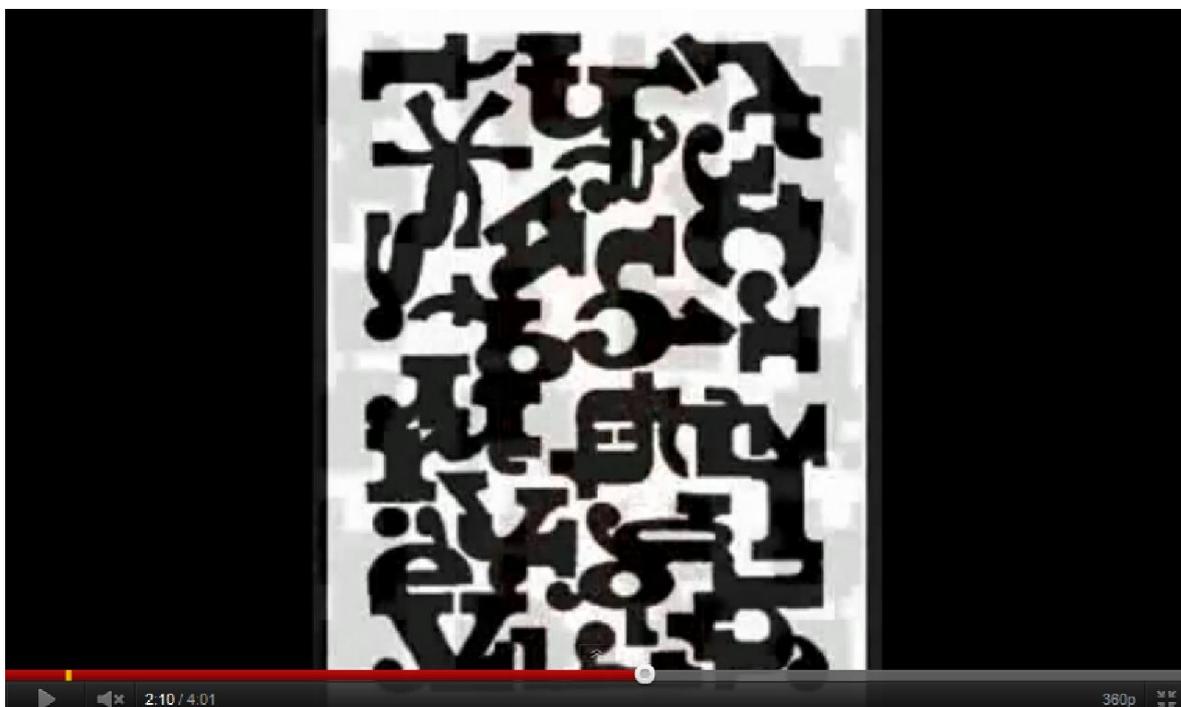


Imagen 38. Minuto 2.10. “Poesía visual” de Gonzalo Escarpa.

A partir del minuto 2:21, ya no vemos formas ni colores, sino únicamente letras que vamos leyendo a medida que van apareciendo en la pantalla. Se trata de las palabras que no deben usarse en un poema. En un inicio, son palabras grandilocuentes, que han sido empleadas en la tradición del discurso poético (candor, cándido, ínfimo, ambrosía, fragor). Después, se trata de palabras que apuntan a un campo semántico relacionado con lo mágico, con lo metafísico (sílfide, astral, cósmico, vacuo). Por último, se enlistan palabras que uno no relacionaría con contextos poéticos, que incluso llegan a ser soeces o escatológicas, que uno diría carentes de un espectro poético (solomillo, heces, muela, dospropiletileno, caries). La lista termina con la palabra “odumodneurtse”, que proviene del oxímoron “estruendo mudo”, escrito de atrás hacia adelante y que, de entrada, genera extrañeza. La lista cierra con un “etc.” en el cual el perceptor puede incluir sus propias palabras, las palabras que él considera no deberían aparecer en un poema.



Imagen 39. Minuto 2.40. “Poesía visual” de Gonzalo Escarpa.

La pantalla se queda en negro durante algunos segundos y después, a partir del minuto 3:07, vemos aparecer un texto que vamos leyendo a medida que “se va escribiendo” en la pantalla. Las ideas no están completas, faltan los finales. Por ejemplo: “Este frío me está”, “quitando las ganas de”, “y la ilusión por la”, “y el coraje de”, “y me está rompiendo en” y así sucesivamente. Luego, en una letra más grande, y con el mismo procedimiento, aparece otro mensaje con los finales incompletos: “Ya no puedo terminar”, “ni siquiera mis”, “porque este frío me está”, “recordando los”,

“haciéndome olvidar el” “y volviéndome hacia”. Luego, los versos que se encuentran a la derecha de la pantalla empiezan a desaparecer rápidamente de abajo hacia arriba, después se unen los de la izquierda, y el videopoema termina con la pantalla en negro.

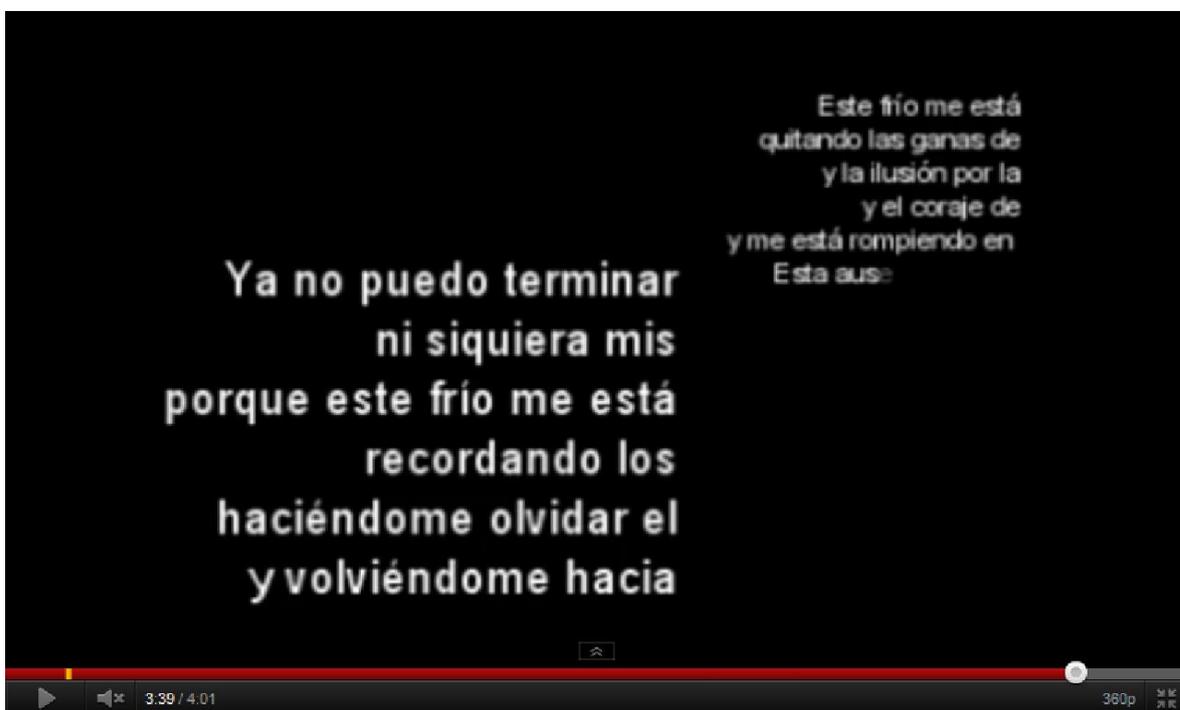


Imagen 40. Minuto 3.39. “Poesía visual” de Gonzalo Escarpa.

Cabe señalar que el final del poema coincide plenamente con el final de la canción “Faking the books” del grupo Lali Puna. Resulta revelador que Escarpa haya elegido en particular esta canción para musicalizar el poema, pues precisamente lo que hace a través de su videopoema es “falsificar”, “falsear” los poemas visuales que toma prestados para el collage videográfico y a los cuales no provee de título ni acompaña con el nombre del autor. La música elegida por Escarpa enfatiza el ritmo veloz al cual transcurren las imágenes del videopoema. El audio, de alguna manera, condiciona el ritmo del videopoema, dado que la configuración de éste se ajusta a las pautas rítmicas de la canción.

El perceptor-reconfigurador debe mantener una actitud activa y alerta mientras ve el videopoema. Los iconotextos aparecen a toda velocidad, uno tras otro, y van generando un discurso interrelacionado a partir del orden en el que aparecen y de cuáles podemos ver en detalle y cuáles simplemente pasan ante nuestros ojos durante fracciones de segundos. Es el perceptor-reconfigurador quien hilvana el discurso completo, quien construye un sentido para lo que ve. Al final del videopoema, esta labor activa se enfatiza. Al no terminar las ideas, al dejarlas abiertas, Escarpa favorece que

cada perceptor-reconfigurador las complete de manera personal, con la información que cada uno, desde su propia subjetividad, pensaría que completa el mensaje. En este sentido, la concreción del videopoema es diferente para cada perceptor, cada uno tiene una experiencia poética interactiva distinta con la obra.

El título que escoge el autor para el videopoema, “Poesía visual”, es sumamente sencillo, incluso didáctico, podríamos decir. Al encontrarse en un foro como *youtube*, se presupone que los perceptores serán muy distintos entre sí. No se trata en lo absoluto de un foro para especialistas. De este modo, Escarpa condiciona la mirada de los perceptores a interpretar lo que ven como poesía visual y no como otro tipo de obra.

En el caso de los foros en Internet donde encontramos videoarte y videopoemas, resulta interesante el tipo de interacción que se puede establecer con la obra, con el autor y con otros perceptores. Al tener la posibilidad de incluir comentarios, se establece un diálogo virtual que nos dice mucho sobre la recepción de las obras. En relación con “Poesía visual”, a continuación reproduzco algunos comentarios que cualquier cibernauta puede ver:

No me parece poesía visual, para llamarle poesía... o tal vez sólo fue que me parece un pastiche de carteles de baja calidad en diseño y gráfica, como el del OVNI que ni siquiera tiene una estética punk bien definida. Además la música... Pero adelante, como ejercicio está bien. ¿Qué dices acerca de Osama? ¿Qué quieres decir con déle un capón a un progre?
rogeliogonzalezmarti hace 1 año 27

rogeliogonzalezmarti manifiesta una de las opiniones más generalizadas en relación con la poesía visual, la pregunta de por qué se clasifica dentro de la “poesía”, si resulta ser tan distinta a lo que siempre se incluyó en ese género. Llama la atención que este perceptor percibe el carácter experimental de la poesía visual, considera que es un “ejercicio” y como tal, está bien.

Gonzalo Escarpa responde al comentario. La posibilidad de diálogo entre autor y perceptor que permite el foro mismo es muy interesante y nos muestra una nueva faceta contemporánea de la recepción. El tiempo de respuesta es muy corto. El autor puede aclarar su postura, explicar algo y literalmente hablar con sus destinatarios, con sus críticos, sin que medie la mítica distancia espacial y temporal que existió tradicionalmente entre autor y lector o autor y espectador. La respuesta es la siguiente:

estimado rogelio, los planteamientos de la poesía visual difieren de los del diseño gráfico, y es por este motivo que sólo comparten algunos recursos. comparar ambas disciplinas me parece un error. desde cuando la estética punk es un valor determinante? explicar estas

piezas, por otro lado, sería redundante y poco divertido. trata de buscar tú mismo su significado, ése es el juego. gracias de todos modos, a ti y a los que siguen visitando este clip.

[gescarpa](#) hace 1 año 2

Otro comentario que me gustaría resaltar es el del usuario “solilokiorecurrente”, quien emplea este nickname en lugar de su nombre verdadero y a través del cual configura una identidad. Lo que ofrece este perceptor-reconfigurador es un texto escrito precisamente con todas las palabras que Escarpa dijo que no debían usarse en un poema. Resulta interesante cómo el perceptor-reconfigurador se convierte en autor y, a través de su comentario, obliga al autor a cambiar de papel y a convertirse en lector, en perceptor. Esto nos habla de la desacralización de la figura del autor. Este usuario le está diciendo a Escarpa: “No te creo. ¿Ves cómo sí se pueden usar esas palabras? Lo que tú digas no es más importante o verdadero que lo que pueda decir yo. Y te lo demuestro.”

tengo en la sed un candor odumodneurtse
producto del dospropiletieno
me llama lo cándido de tu solomillo
mastico con las muelas las heces esparcidas del ínfimo fragor de este poema
vacuo.
caries astrales me muestra el sílfide
pidiendome (y yo sin saber que hacer)
la ambrosía cósmica.
solilokiorecurrente hace 1 año 15

Evidentemente, también hay perceptores que no conceden el menor valor a lo que están viendo. Por ejemplo:

poesía visual, jajajaja
¡¡que poca vergüenza!!
¿venta de humo?
[MrDandilion](#) hace 1 año 13

menudaaaaaaaaaaaa mierdaaaaaaaaaaaaaaaaa
[mujerdetiza](#) hace 1 año 9

Lo interesante es que en estas propuestas los perceptores pueden alzar la voz y manifestar su disgusto o indignación tal como lo piensan, sin siquiera matizar sus opiniones por ningún tipo de censura. En otro momento, simplemente hubieran dejado de leer el texto o de ver el cuadro, se hubieran salido del teatro o del cine y el autor jamás habría conocido su opinión. Ahora es diferente.

En mi opinión, el videopoema de Escarpa es un ejemplo representativo de la técnica del collage. “Poesía visual” establece una relación con obras emblemáticas de poesía visual en papel y muestra los efectos que se pueden lograr al incluir movimiento,

al cambiar a toda velocidad las imágenes que vemos en la pantalla. El audio es un elemento imprescindible en el ritmo de la obra. La imagen, el texto y el sonido generan un mismo efecto, una misma impresión de velocidad.

2.2.2.3 Videopoesía animada de poesía visual en papel

Se toman poemas concretos o poemas visuales en papel y, mediante el uso de *software* diseñados para la animación, se les confiere movimiento. En estos casos, por lo general, el poema original fue elaborado por un autor y la versión en video por otro. A través del aprovechamiento de los avances tecnológicos, se intenta cumplir el sueño que muchos poetas visuales tuvieron y que se vio limitado por el uso del papel como soporte: que las palabras se relacionen estrechamente con las formas que representan.

“5 poemas concretos”, dirección de Christian Caselli, animación de los poemas concretos "Cinco" (de José Lino Grunewald, 1964), "Velocidade" (de Ronald Azeredo, 1957), "Cidade" (de Augusto de Campos, 1963), "Pêndulo" (de E.M. de Melo e Castro, 1961-1962) y "O Organismo" (de Décio Pignatari, 1960), subido a *youtube* por el usuario chriskzl (probable nickname de Caselli), el 28 de febrero de 2007. Duración: 6:38

<http://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>

“Videoverso”, de Gabriela Marcondes y Marcelo Pereira, enero 2006. Duración: 1:12

<http://www.youtube.com/watch?v=SPI0QfSPqfk&feature=related>

“5 poemas concretos” es una adaptación audiovisual de los poemas concretos "Cinco" (José Lino Grunewald, 1964), "Velocidade" (Ronald Azeredo, 1957), "Cidade" (Augusto de Campos, 1963), "Pêndulo" (E.M. de Melo e Castro, 1961/62) y "O Organismo" (Décio Pignatari, 1960). La dirección es de Christian Caselli.¹¹⁷

Al igual que en el ejemplo anterior de videopoesía en formato de collage, en este videopoema, Caselli vuelve la mirada hacia autores fundamentales de poesía concreta del siglo XX y muestra una revisión de cinco poemas concretos muy conocidos. Sin embargo, aquí no se trata de presentar los iconotextos como imágenes fijas, idénticas a las originales, que pasan como flashazos ante nuestros ojos a un ritmo

¹¹⁷ Por desgracia, carezco de datos biográficos del autor.

más o menos acelerado. Lo que se pretende aquí es animar los poemas para que produzcan un efecto más explícito que el que producían en la bidimensionalidad del papel, sin las características de la animación. Al liberarse de la página y existir en este nuevo soporte, los poemas concretan las intenciones, sueños y delirios de sus autores originales.

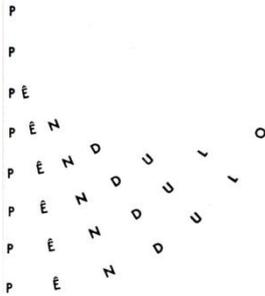


Imagen 40. Ernesto de Melo e Castro, "Pêndulo", 1961.

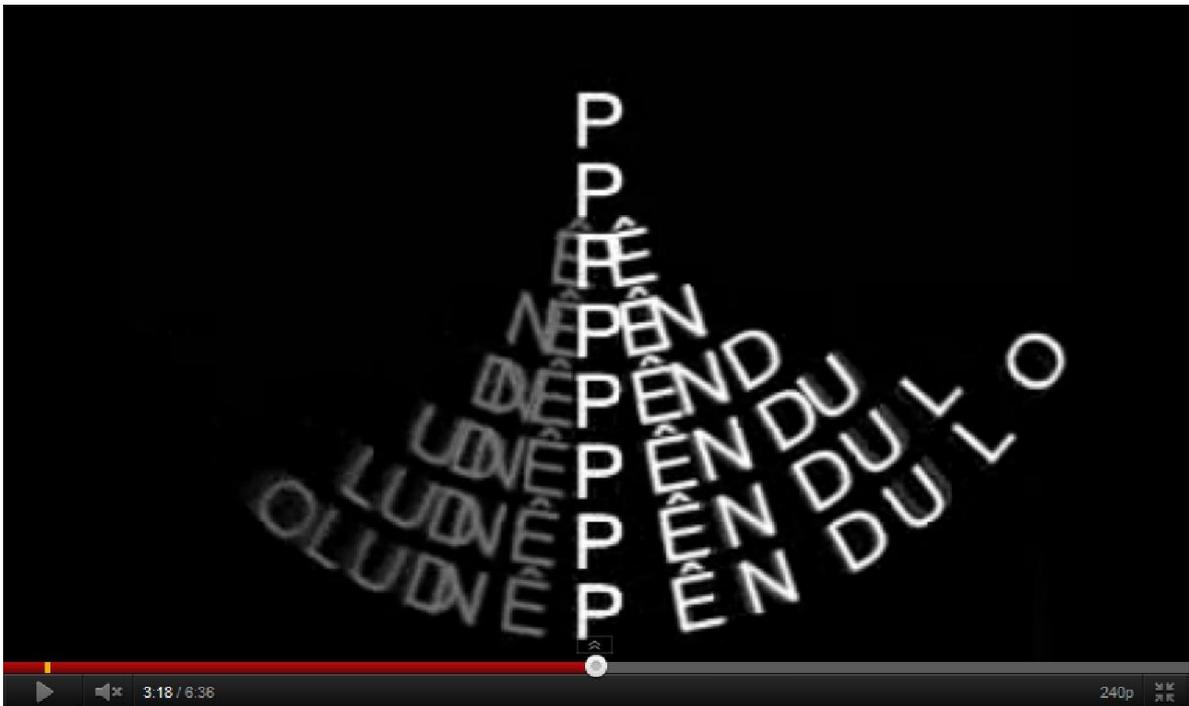


Imagen 41. Minuto 3:18. Animación del poema "Pêndulo", de E.M. de Melo e Castro, dirección de Christian Caselli.

En "Pêndulo", E.M. de Melo e Castro distribuye en el espacio las letras de la palabra "pêndulo" de tal manera que la imagen nos remite directamente a un movimiento pendular. El movimiento está sugerido por la distribución tipográfica y lo que vemos es un instante fijo, congelado, del movimiento pendular. Siguiendo la tónica autorreferencial presente en muchos poemas visuales, las letras que conforman el significante literalmente llevan a cabo la acción a la que éste se refiere en su

significado. En el videopoema, en cambio, las letras que forman la base del “péndulo” caen en la pantalla y luego, gracias al recurso de la animación, las letras realmente se mueven de derecha a izquierda creando un movimiento pendular. El movimiento ya no está sugerido, es *real* y, como no tenemos una imagen fija, sino una imagen animada, el tiempo transcurre al ritmo del movimiento. No tenemos un instante de tiempo congelado, sino tiempo en movimiento.



Imagen 42. Ronald Azeredo, "Velocidade", 1957.



Imagen 43. Minuto 1:19. Animación del poema "Velocidade", de Ronald Azeredo, dirección de Christian Caselli.

Sobre “Velocidade”, Haroldo de Campos decía lo siguiente:

The Futurists tried to point out motion. It was an iconic motion, imitative of reality, like, for example, Cesare Simonetti’s "Trono in coarsa", which has the shape of a projectile. Azeredo’s poem has a different purpose: its

dynamic structure moves — and by itself. We may only think of abstract iconography. The reiteration of VVV — a vertiginous *decrecendo* — gives on the visual level the same semantic information by the final line of the poem.¹¹⁸

A través de la animación, las letras “V”, que forman el poema y que pasan a toda velocidad por la pantalla, adquieren un dinamismo real que, además, se ve enfatizado por el ritmo acelerado del audio.

Lo interesante aquí es que, gracias al formato de video, los planteamientos que ya se habían hecho en papel, se llevan a una nueva dimensión. Todos los poemas concretos originales de los que parte Caselli comparten el hecho de experimentar, principalmente a través de la tipografía y la espacialidad, con la posibilidad de crear un efecto figurativo que, con la inclusión de movimiento, se convierte en una realidad. La poesía concreta *concretó* el ideal de la figuración, la videopoesía *concreta* el ideal del movimiento.

Quizá, para algunos, las versiones originales de “Pêndulo” y “Velocidade” son mucho más efectivas y radicales en tanto sugieren una noción que el lector construye por sí mismo y que no está ahí explícitamente. De alguna manera, las versiones animadas nos revelan el juego de una manera demasiado evidente. No es el perceptor quien tiene que construir la idea de movimiento, puesto que está ahí visiblemente y a todas luces. Sin embargo, es interesante considerar que los videopoemas de propuestas de poesía visual en papel trabajados en animación subrayan de manera muy clara los efectos que se pueden conseguir al incluir el movimiento como un elemento literal en la exploración de las relaciones inconotextuales.

Un rasgo más que no quisiera dejar de mencionar es la coexistencia de videos de muy diversa índole en un mismo lugar y cómo la disposición hipertextual genera redes entre elementos muy diversos. Las páginas donde comúnmente vemos videopoemas, por ejemplo *youtube*, despliegan una serie de “recomendaciones” o “videos sugeridos” a partir de lo que estamos viendo. La página de *youtube* donde se encuentra “5 poemas concretos” nos remite a otros videopoemas de poesía visual animada, como “Concretismo” o “Beba coca cola”. No obstante, también hay recomendaciones como “Poema de amor para ti”, en donde una serie de imágenes cliché de paisajes, florecitas, ángeles y animales acompañan pseudopoemas de amor.

¹¹⁸ Haroldo de Campos, citado en http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ronaldo_azeredo.html, (última consulta el 8 de marzo de 2011.)

La red nos lleva a establecer estos saltos frenéticos en donde confluyen todo tipo de cosas. El perceptor se ve bombardeado por un sinfín de elementos; tiene en sus manos un espectro amplísimo de cosas disímiles.

“Videoverso” es un videopoema animado hecho a partir de un poema visual de Gabriela Marcondes¹¹⁹. En este caso, la autora del poema visual en papel y del videopoema es la misma persona. El videopoema fue realizado por Marcondes y Marcelo Pereira en enero de 2006. En este videopoema, vemos un recuadro pequeño que condiciona lo que podemos ver-leer. El texto, escrito en portugués, es una reflexión sobre el tiempo: “Todo tiempo es tan grande y pequeño como un tal vez”. Este verso transcurre, como el tiempo, por el recuadro. Después, la toma comenzara a abrirse. Nos damos cuenta de que el verso que veíamos es la circunferencia que forma la carátula de un reloj. Las manecillas son los versos “tal vez sí” y “(tal vez) no”. Este reloj comienza a moverse y a girar cada vez más y más rápido (como sucede a veces con nuestra percepción del tiempo). Luego, vemos la circunferencia de otro reloj, formada por las palabras de cada una de las horas (dos, tres, cuatro, etc.). En el centro aparece la hora de un reloj digital. A esta circunferencia se añade otra concéntrica formada por las palabras “sí” y “no”. De inmediato, aparece otra circunferencia, también concéntrica, constituida por: “Todo tiempo es siempre mucho, siempre poco, para un no o para un sí”. Las circunferencias desaparecen y sólo queda la hora, minúscula, como de reloj digital, en donde los segundos pasan a toda velocidad.

¹¹⁹ Gabriela Marcondes nació en Brasil y estudió medicina. Actualmente, se dedica a la poesía y a la música. Sus poemas se encuentran publicados en antologías y sitios de Internet. En 2005, ganó el Concurso Nacional Poesía Voa (Circo Voador, Río de Janeiro). Su videopoema “Videoverso” fue incluido en la edición de 2006 de la II Bienal de Videopoesía de Buenos Aires, Festival Cortacurtas e no Instantes Vidéo Numériques et Poétiques. Su trabajo se puede consultar en <http://www.germinaliteratura.com.br/gmarcondes.htm>, (última consulta el 8 de marzo de 2011.)



Imagen 44. Minuto 0:34. “Videoverso”, Gabriela Marcondes.

Como en muchos videopoemas, en este caso, el audio se yuxtapone a la imagen y enfatiza el sentido que se va construyendo en términos iconotextuales. Durante aproximadamente 30 segundos, escuchamos una música repetitiva con una voz no muy nítida, acompañada por el tic tac de un reloj. Una vez que se abre la toma y vemos la carátula del reloj, escuchamos la alarma de un despertador, lo cual subraya auditivamente lo que estamos percibiendo a través de la vista. A medida que el movimiento de la imagen se acelera, se acelera también el ritmo de la música. A partir del segundo 0.55, una voz con eco pronuncia los versos que leemos: “Todo tiempo es siempre mucho, siempre poco, para un no o para un sí”. Al final se detiene la voz y se escucha un sonido que semeja el viento.

“Videoverso” es un excelente ejemplo de cómo los videopoemas reflexionan explícitamente, en modos que a veces llegan a ser incluso tautológicos, sobre dos temas que obsesionan a los poetas visuales contemporáneos: el paso del tiempo (veloz, vertiginoso) y el movimiento constante. En este caso, la reflexión se da en tres niveles articulados: el de las palabras, el de las imágenes y el del audio. De este modo, muchos videopoemas enfrentan al perceptor-reconfigurador con la noción de lo efímero y lo fugaz.

2.2.2.4 Videopoesía semántica

Un poema de discursividad tradicional se acompaña con imágenes en movimiento. En este caso, el audio por lo general es el poema recitado y las imágenes son una relectura visual del texto verbal.

“The Country”, poema de Billy Collins, animado y presentado en formato de video por Brady Baltezor, subido a *youtube* por el usuario JWTNY¹²⁰, el 28 de junio de 2007.

Duración: 1:25

(http://www.youtube.com/watch?v=8xovLpim_1s&feature=channel)

El videopoema “The Country” está etiquetado como “animated poetry”. En rigor, todos los videopoemas incluyen la técnica de la imagen animada, de una u otra forma. De ahí que la clasificación que propongo para la videopoesía sea un poco más detallada en términos de procedimientos.

Numerosos videopoemas ofrecen un montaje visual de un poema de discursividad tradicional. En ellos, el audio consiste en el poema, recitado por su autor o por alguna otra persona; las imágenes tienen que ver directamente con el contenido semántico del poema y pueden ser fotografías, dibujos animados, plastilinas animadas o actuaciones de personas de carne y hueso, como en una película.¹²¹

En “The Country” se emplean dibujos animados para realizar un montaje visual del contenido semántico del poema de Billy Collins.¹²² Sin embargo, no sólo Brady Baltezor se ha dedicado a trabajar la obra de Collins en soporte de video. El videopoema “Some Day” (<http://www.youtube.com/watch?v=yaBeaQHdrGo&feature=relmfu>) fue animado por Julien Grey of Headgear. El videopoema basado en el texto “Sweet Talk” de Collins (http://www.youtube.com/watch?v=B0yn7nS_wuc&feature=related), subido a *youtube* por el usuario Acumensch, está elaborado con una técnica diferente: se trata de

¹²⁰ En este caso, no se cuenta con información biográfica sobre el autor de la animación.

¹²¹ “The Carcass” (“Une charogne”), de Charles Baudelaire, es un ejemplo de un videopoema en el que el audio del poema de Baudelaire en francés está acompañado por imágenes filmadas en blanco y negro en las que vemos a un actor realizando diversas acciones que ofrecen una relectura visual del texto de Baudelaire. El videopoema incluye los subtítulos en inglés del poema en francés. Koustoz, de nacionalidad griega, es el director del videopoema (<http://movingpoems.com/category/video-poems/>).

¹²² Billy Collins nació en 1941 en Nueva York. Fue poeta laureado de los Estados Unidos de 2001 a 2003 y fue seleccionado como “The New York State Poet” del 2004 al 2006. *The Apple that Astonished Paris* (1988) es una antología de su obra poética. Su libro más reciente (2008) se titula *Ballistics*. La poesía de Collins se caracteriza por su empleo del humor y por sus observaciones sobre la vida cotidiana.

un collage de imágenes de cuadros famosos que acompañan al audio en el que se recita el poema.

En este sentido, contamos con muchos ejemplos de videopoemas elaborados a partir de la obra poética de Collins. La obra de este poeta norteamericano ha sido objeto de múltiples trabajos de animación, como puede verse en el sitio “Billy Collins action poetry” (<http://www.bcactionpoet.org/>), desde donde podemos acceder a varios poemas de Collins animados por distintos autores.

Transcribo a continuación el poema “The Country” de Billy Collins:

The Country

I wondered about you
when you told me never to leave
a box of wooden, strike-anywhere matches
lying around the house because the mice

might get into them and start a fire.
But your face was absolutely straight
when you twisted the lid down on the round
tin
where the matches, you said, are always
stowed.

Who could sleep that night?
Who could whisk away the thought
of the one unlikely mouse
padding along a cold water pipe

behind the floral wallpaper
gripping a single wooden match
between the needles of his teeth?
Who could not see him rounding a corner,

the blue tip scratching against a rough-hewn
beam,
the sudden flare, and the creature
for one bright, shining moment
suddenly thrust ahead of his time –

now a fire-starter, now a torchbearer
in a forgotten ritual, little brown druid
illuminating some ancient night.
Who could fail to notice,

lit up in the blazing insulation,
the tiny looks of wonderment on the faces of
his
fellow mice, onetime inhabitants
of what once was your house in the country?

El videopoema inicia con la imagen de un cuadro en donde vemos una casa y el título del poema. El cuadro está colgado sobre el tapiz floreado de una pared. Luego, vemos un hombre que se pone un sombrero (aquí, la idea del animador es que a todas luces nos demos cuenta de que lo que vemos es un dibujo animado, una construcción visual). La toma se abre y vemos que la imagen del hombre parte del dibujo que está en una caja de cerillos, “Scout matches”. La caja de cerillos se abre; llega un ratón que toma un cerillo en el hocico y se va caminando por encima de un libro.



Imagen 45. Minuto 0:13. “The Country”, poema de Billy Collins, animado y presentado en formato de video por Brady Baltezor.

Enseguida, vemos a un hombre haciendo esfuerzos por abrir una lata que luego tira al suelo y que contiene cerillos. La escena se oscurece. El hombre está dormido y vemos cómo, por abajo de la cama, camina el ratón con el cerillo en el hocico. El ratón camina por una mesa y logra encender fuego. Vemos la pupila del ratón en donde se reflejan las llamas. El ratón agita el cerillo encendido frente a una multitud de ratones enardecidos. La casa se incendia. La toma se abre y el video termina con la imagen de dos ratones interactuando como si jugaran o pelaran.

Como puede verse, el videopoema sigue al pie de la letra el contenido del poema. Lo que en el poema se expresa como una serie de preguntas se afirma en la presentación de su realización visual. En la primera estrofa, se plantea la advertencia de no dejar por ahí una caja de cerillos por miedo a que los ratones puedan prender fuego. Aparentemente, se trata de una advertencia descabellada (¿cómo podrían los ratones prender fuego?). Esto se refuerza más adelante con el adjetivo “unlikely” aplicado al ratón. Lo que en el poema es el vocativo (tú) se ve en el video realizando la acción (“*you* twisted the lid down on the round tin where the matches, *you* said, are always stowed”). Y, sin embargo, a pesar de la advertencia, la predicción se cumple. Ese “fire-starter”, ese “torchbearer” prende fuego “in a forgotten ritual, little brown druid

illuminating some ancient night”. La casa se quema y todo desaparece, a pesar de la advertencia inicial.



Imagen 46. Minuto 1:22. “The Country”, poema de Billy Collins, animado y presentado en formato de video por Brady Baltezor.

En este caso, la animación se hizo a partir de dibujos animados, porque evidentemente era más fácil tratar el tema del poema de este modo y no con la actuación de personas y la inclusión de animales vivos, reales. En muchas ocasiones, en la videopoesía, la técnica de elaboración del videopoema depende de los elementos semánticos y de su posibilidad de realización en el terreno visual.

La experiencia que ofrece el videopoema es muy distinta a la de simplemente leer el poema o escucharlo recitado. El videopoema nos sitúa de lleno en el terreno del mundo ficticio, imaginario, del poeta. Interactuamos con la imagen, con el audio, con nuestra propia configuración del sentido a partir de la vinculación entre el audio y la imagen.

2.2.2.5 Videopoesía performance

Un poema de discursividad convencional se recita en voz alta y de este acto se efectúa una grabación en video. Generalmente, el poema está acompañado de movimientos, escenografía o elementos que lo convierten en una interpretación gestual particular, totalmente vinculada con los postulados del performance. Evidentemente, no toda

lectura en voz alta de un poema que se registra en video es videopoesía performance. Para que lo sea, debe tratarse de un acto performativo, pensado especialmente para ser mostrado en soporte de video.

Belén Gache, “Cayó la torre”, videopoema performance basado en “Cayó la torre” de Lope de Vega. Duración: 0:57

(<http://www.findelmundo.com.ar/belengache/videos/torre.html>)

Belén Gache, “Oscura”, videopoema performance basado en “Una noche oscura” de San Juan de la Cruz. Duración: 1:40

(<http://www.findelmundo.com.ar/belengache/videos/oscura.html>)

“Videopoesías de la serie ‘Lecturas’”, proyectadas en el marco de la muestra [El video como zona de cruce](#), Centro Cultural de España, Montevideo, Belén Gache, septiembre de 2007, en (<http://www.findelmundo.com.ar/belengache/#vp>).

La videopoesía performance consiste en llevar la poesía al terreno de lo performativo. No se trata simplemente de la grabación de la lectura en voz alta de un poema. Aquí, la lectura de un poema va acompañada de escenografía o de objetos que se emplean durante el performance poético. En este caso, el videopoema puede considerarse la documentación videográfica del acto performático.

Belén Gache, a quien había citado antes con la obra de ciberpoesía *Wordtoys*, es la autora de “Videopoesías de la serie ‘Lecturas’”. Para la realización de estos videopoemas performance, contrató a una actriz, Carolina Romero, quien lee distintos poemas de poetas famosos (San Juan de la Cruz, Federico García Lorca, Li Yu, entre otros). Cada lectura performance va acompañada de objetos distintos: un reloj, una margarita, una máscara de caballo, un muñeco, una calavera.

En “Cayó la torre”, la actriz lee el soneto del mismo nombre de Lope de Vega. El poema de Lope habla sobre cómo caen los pensamientos que uno enaltece: Cayó la torre que en el viento hacían / mis altos pensamientos castigados, / que yacen por el suelo derribados / cuando con sus extremos competían. El poema trata sobre cómo quisiéramos que durara el engaño de la razón y cómo pesa el desengaño. En el video, Carolina Romero está sentada entre una pila de libros, a la izquierda hay un gato acurrucado. A medida que lee, la actriz va tomando un libro de una pila y lo va colocando en la de junto, literalmente formando una torre. Cuando los libros de la torre pierden el equilibrio, ésta se derrumba. El gato mira indiferente los libros derribados. La

actriz se detiene y ve directamente a la cámara con expresión de sorpresa. El videopoema performance lleva al terreno de la acción el texto de Lope de Vega. Literalmente, ante nuestros ojos, cae la torre de pensamientos, la torre de libros. Así, se concreta visualmente el contenido del poema. El conocimiento, el pensamiento puede derribarse y caer en cualquier momento. Cabe señalar que la lectura se detiene en el momento en que cae la torre de libros, es decir, el azar indica en qué momento termina la lectura performativa del poema. Con esto se subraya la importancia de la acción para el desarrollo de la lectura y para la obtención de un efecto teatral.

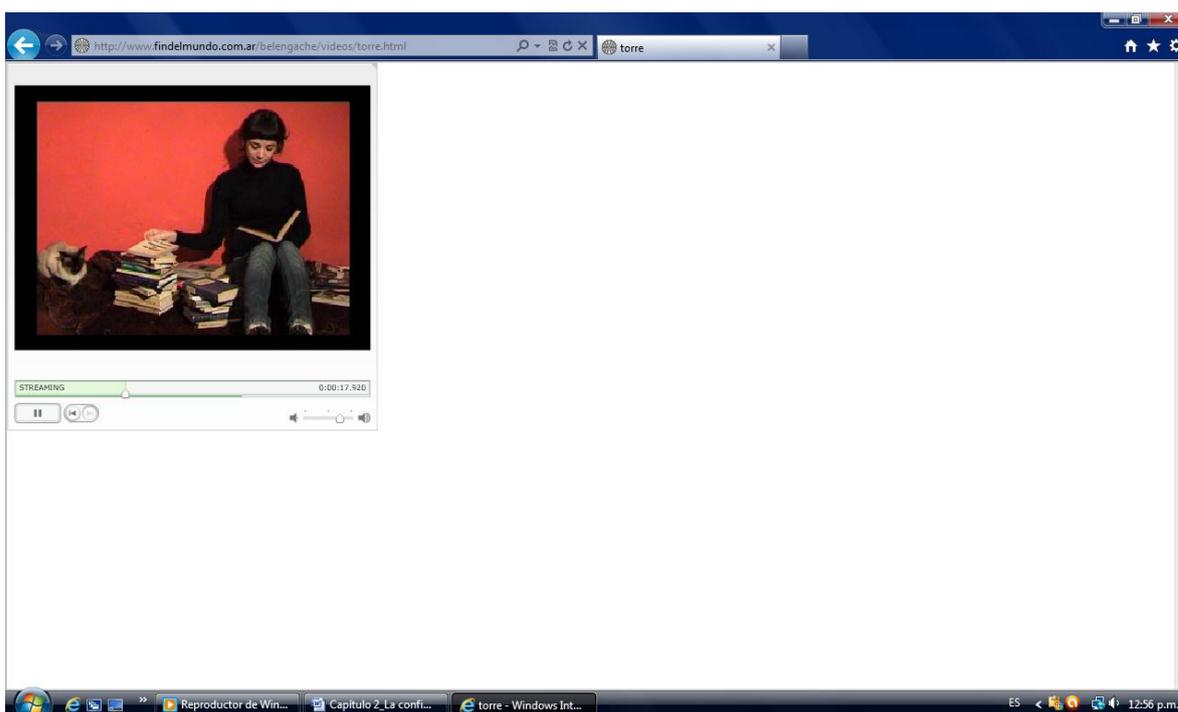


Imagen 47. Minuto 0:22. “Cayó la torre”, Belén Gache.

En “Oscura”, la actriz lee el poema “Una noche oscura” de San Juan de la Cruz. La lectora se encuentra en un lugar oscuro y, al inicio del video, apenas alcanzamos a ver su rostro y su silueta. Inmediatamente, enciende un cerillo y comienza a leer, sosteniendo el cerillo para alumbrarse. Cuando éste está a punto de consumirse, lo apaga. Deja de leer, enciende otro cerillo y continúa la lectura hasta llegar al final del poema. El poema de San Juan de la Cruz trata sobre la búsqueda de Dios. Como dice el subtítulo del poema, se trata de “el alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios”. En el poema de San Juan de la Cruz, la oscuridad de la noche lo envuelve todo y se está “sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía”. En el videopoema, se recrea la atmósfera de la oscuridad. Al leer el poema encendiendo cerillos que se consumen una y otra vez, devolviéndonos

irremediamente al estado de oscuridad, el perceptor-reconfigurador no sólo tiene la experiencia del texto de San Juan de la Cruz, sino que percibe una ambientación de las palabras. Visualmente, a través de la acción, se enfatiza el sentido sugerido por el poema de que la oscuridad siempre nos rodea y que sólo podemos tener destellos de luz. Sin embargo, también se lleva a cabo una reflexión sobre la luz exterior (la que vemos) y la luz interior (a la que alude el texto). Esta reflexión se consigue precisamente a través de la lectura performativa. El poema se convierte en acción y, a través de este mecanismo, se nos ofrece una relectura visual y auditiva.

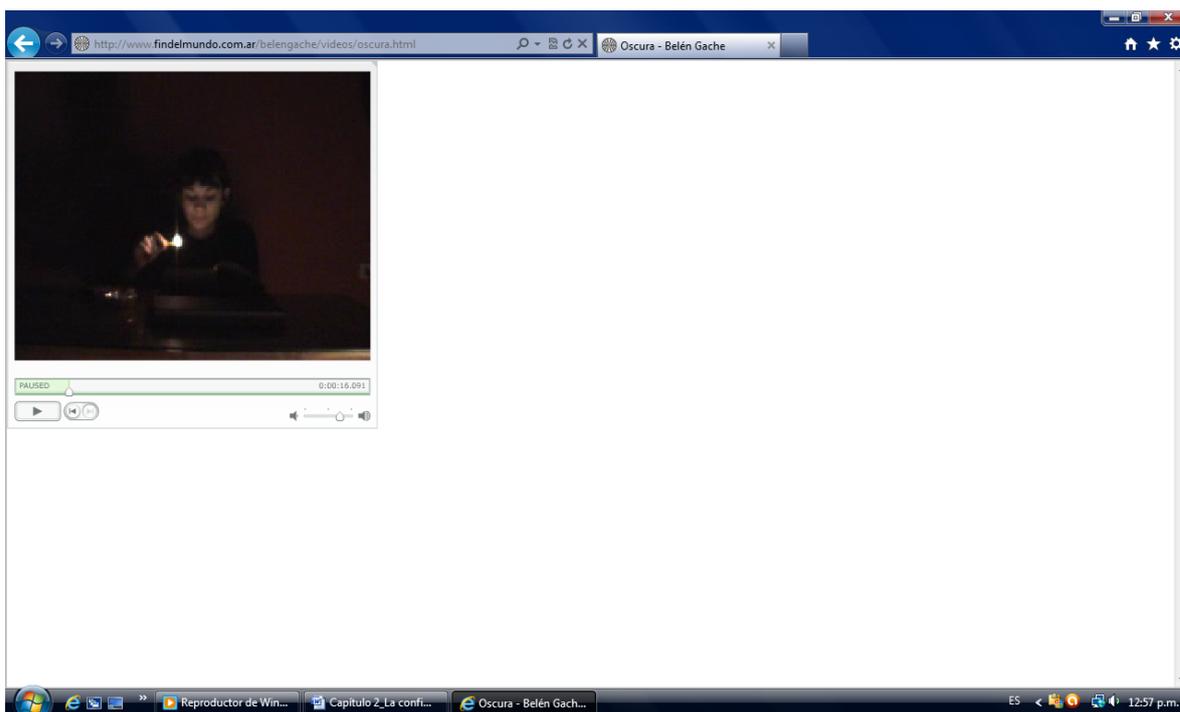


Imagen 48. Minuto 0:18. “Oscura”, Belén Gache.

A diferencia de los videopoemas en donde vemos una animación que va acompañada de la lectura del poema (como en el rubro anterior), en el caso de la videopoesía performance lo que tenemos es el acto de lectura acompañado por acciones. Se trata de dos procedimientos distintos. En el primer caso, el audio y la imagen pueden no coincidir plenamente. En la videopoesía performance, la lectura del poema se convierte en una actitud gestual acompañada de acciones y movimientos que se relacionan directamente con el contenido del poema. La videopoesía performance ofrece una nueva manera de leer poesía. Quien asiste a una lectura de este tipo, no sólo escucha a alguien que lee, sino que ve una actuación. En la hibridación de géneros propia de la literatura contemporánea, se diluyen los límites entre el teatro y la poesía, entre la escenificación y la lectura.

Cabe señalar que la videopoesía performance tiene como objetivo mostrar una lectura performática en video, no necesariamente una acción en tiempo real (en el momento de realización de la lectura). En este sentido, aquí coexisten dos tiempos: el tiempo de la lectura de la acción-performance y el tiempo de su percepción en formato de video.

Así pues, muchas obras de videopoesía conjugan instancias temporales y espaciales diversas: las de un autor A (Brossa, Apollinaire, Melo e Castro, Azeredo, Collins, Lope de Vega, San Juan de la Cruz), las de un autor B (el del videopoema), las de la realización técnica de la obra y las del perceptor-reconfigurador.

2.2.2.6 Videopoesía integral

En este caso, el videopoema completo es una unidad indivisible (no se trata de un collage ni de una mezcla de diversas obras). Por lo general, en este tipo de videopoesía hay un hilo conductor e incluso se puede hablar de la presencia de una “narrativa verbal-visual-auditiva” unitaria. El audio comúnmente es música y a veces se emplean diálogos.

“Clockworks”, videopoema creado y subido a *youtube* por el usuario michaelkoly13, el 7 de mayo de 2009. Duración: 2:52

http://www.youtube.com/watch?v=2YbQ2OQe_4E

Michael Koly¹²³ es el autor del videopoema integral “Clockworks”, el cual inicia con la fotografía de un anciano que lleva un sombrero que le cubre los ojos. A esta fotografía se superponen círculos negros animados que giran y cambian de sitio. Aparece el primer texto, “Middle of nowhere”, cuyas letras se desintegran en la pantalla. Sólo permanecen las dos letras “o”, que se unen para formar el símbolo del infinito (∞). Junto a este símbolo aparece la frase “at Infinity Ranch” y dentro del símbolo giran unas burbujas que continúan moviéndose siguiendo las curvas del símbolo, aunque éste ya no se encuentra en la pantalla. En la esquina inferior derecha, aparece el esqueleto de un caballo y en la parte superior de la pantalla leemos: “Cowpeople riding on skeleton horses”. Aparece un círculo en donde la imagen mixta de una vaca-esqueleto cambia una y otra vez a toda velocidad. Las imágenes se esfuman y de inmediato aparecen los

¹²³ Lo único que se sabe sobre el autor, a partir de su canal de *youtube*, es que es canadiense. Lo único que dice sobre sí mismo es lo siguiente: “Just trying to be creative. Enjoy what you've got while you have it!”

siguientes versos: “Swing / barb wire / lariats / slow-motion / handywise”. Parece como si las letras de esta última palabra se estuvieran resbalando por la pantalla.

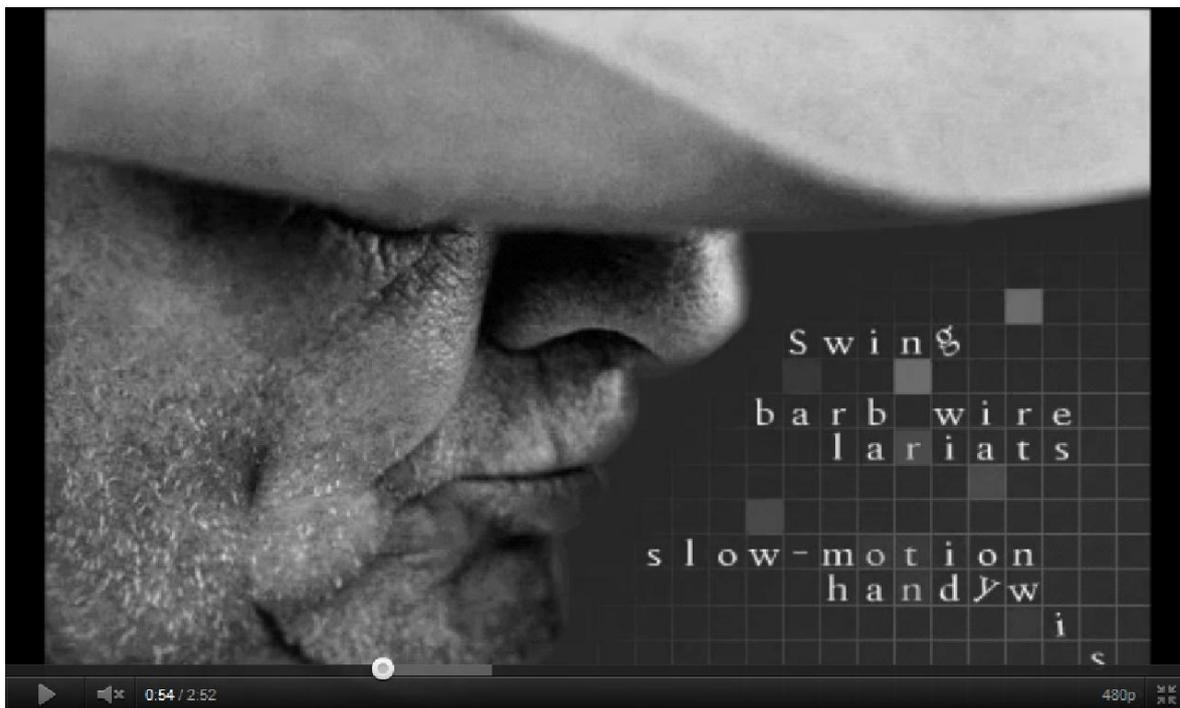


Imagen 49. Minuto 0:54. “Clockworks”, Michael Koley.

En el minuto 1:01 desaparece la fotografía del anciano que se había empleado como fondo hasta ahora y en su lugar vemos la imagen de unas fábricas con nubes. Leemos: “watches and clocks out to pasture”; enseguida, aparece un reloj que se hace cada vez más grande, con lo que se crea la impresión de que se acerca a nosotros. Aparecen otros relojes más pequeños que saltan por la pantalla. Leemos: “They hunt all day / for time and existence”. De nuevo aparece el esqueleto del caballo. Una escoba pasa rápidamente y deja tras de sí el siguiente mensaje: “packing them later in silos by broom”. La escoba pasa por la pantalla y barre el reloj. Vuelve a pasar y se lleva las letras. Aparece otra imagen como fondo: un maniquí de la cabeza de una mujer dentro de un recuadro. El cerebro de la mujer escurre y en su pupila vemos un círculo negro que gira. A la izquierda leemos: “Nothing to dwell on / or no recollection”. Estas letras se diluyen rápidamente. “And landmarks change constantly”, leemos en la parte de arriba. Vuelve a aparecer la imagen del esqueleto del caballo; esta vez más rápido y más difuminada. Las letras del mensaje anterior se van y aparece el siguiente verso: “vanished then grown”. En el cuello de la mujer aparecen y desaparecen unos faros. Vemos una nueva imagen de fondo, un reloj de carátula flexible sobre otro reloj más

grande. Leemos: “Each second a year, every day takes forever”. Cruces negras llenan la pantalla y giran a toda velocidad.

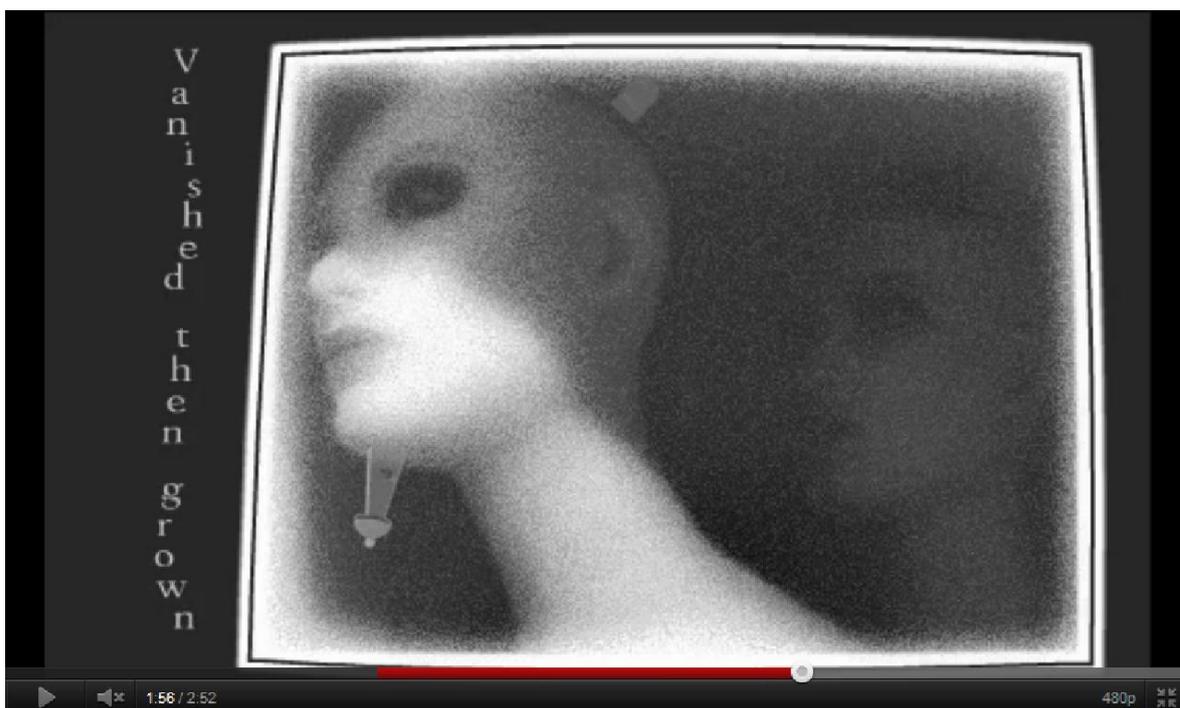


Imagen 50. Minuto 1:56. “Clockworks”, Michael Koley.

A partir de este momento, los números que aparecen en la pantalla refuerzan los elementos semánticos que leemos. Por ejemplo: “Where nothing and everything mingle as one”. Del reloj sale un número 1 que se transforma en un 0 y luego en un 1, y así sucesivamente, es decir, nada (el cero) se convierte en todo (el uno). Después leemos: “Twice and the half of it having a gun fight”. Aquí, el número 2 se parte a la mitad y de cada mitad salen unas pelotas que rebotan como en un fuego cruzado. La imagen se hace tan pequeña que se convierte en un cuadro minúsculo que desaparece del todo. Sobre un fondo completamente gris, leemos: “Wounded yet not in dispensable grounds”. Un bote de basura pasa por la pantalla, desaparece y se esfuman también las letras.

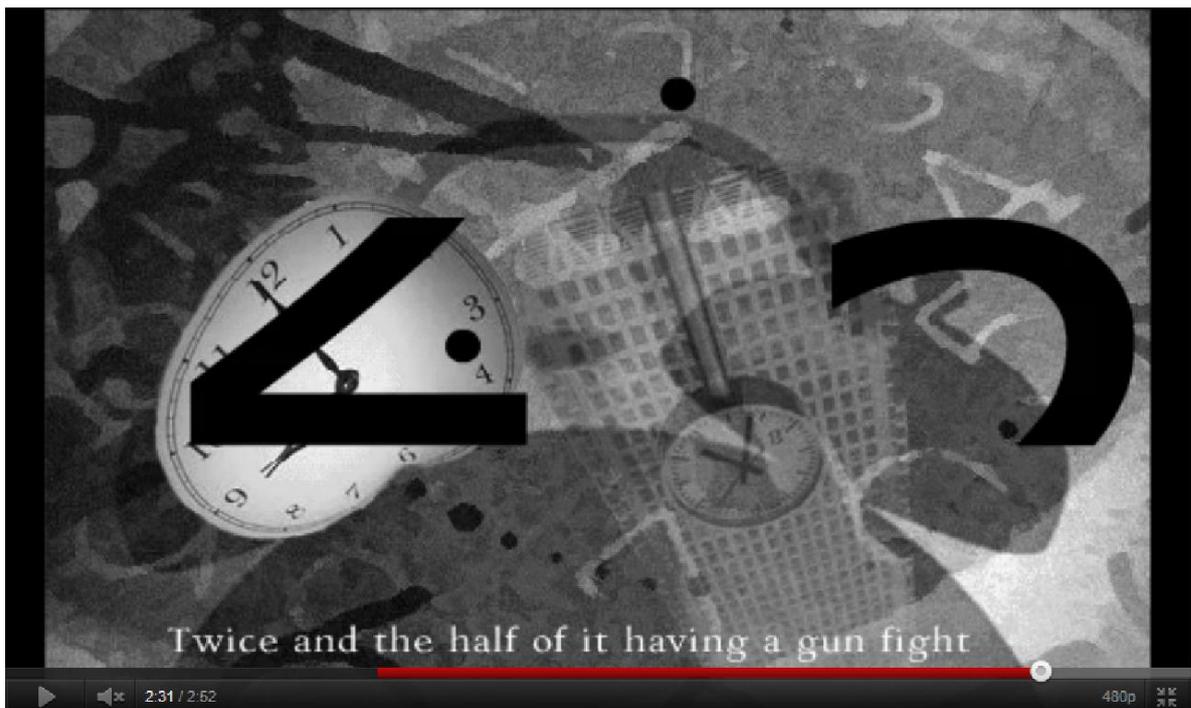


Imagen 51. Minuto 2:31. "Clockworks", Michael Koley.

Este videopoema incluye una gama de colores muy limitada: negro, blanco y tonos de gris. Tanto las imágenes como el audio colaboran para crear una ambientación un tanto surrealista, un tanto sobrecogedora. En esta obra, se trabaja desde la perspectiva de que las palabras realicen visualmente las acciones hacia las que apuntan. "Clockworks" es una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre lo parcial y relativa que es nuestra percepción en este sentido. Se reflexiona también sobre la muerte, sobre las apariencias, sobre el cambio.

El videopoema insiste en la noción del paso del tiempo a partir de diferentes elementos tanto verbales como visuales. Por ejemplo, la imagen del anciano con arrugas, el esqueleto del caballo, los relojes en perpetua búsqueda de tiempo y existencia. "Each second a year, everyday takes forever" es un verso que apunta a la relativización de nuestra percepción del tiempo. En la obra se propone que nuestra percepción es engañosa. Así pues, "nothing and everything mingle as one". Nada perdura. Las palabras y las cosas pueden ser barridas como si de basura se tratara. Y no es gratuito que la última imagen que vemos es precisamente un bote de basura articulado con la idea de "wounded yet not in dispensable grounds".

En el videopoema integral coexisten diversas técnicas del videoarte. Aquí tenemos imagen fija, dibujos animados, imágenes en movimiento, distintos montajes

tipográficos para cada verso y un audio creado *ex profeso* para acompañar al videopoema.

El perceptor-reconfigurador tiene que construir el sentido a partir de los elementos que lee y de los que ve aparecer y desaparecer en la pantalla. La obra está articulada con miras a detonar una reflexión en el perceptor. Al ser una yuxtaposición de fotografías, formas animadas, letras, imágenes en movimiento y sonidos, el perceptor une todas las partes y configura una interpretación integral de la obra.

Desde que comencé la presente investigación, la pregunta más recurrente ha sido por qué estas propuestas se pueden considerar artísticas, por qué son poesía. La poesía visual en general, incluso la que se realiza en papel, nunca logró despojarse de cuestionamientos. Las propuestas poéticas contemporáneas que se realizan en nuevos soportes son aún más radicales en términos de interdisciplinariedad e hibridación de elementos artísticos, tecnológicos y científicos. Sin embargo, a mi parecer, son reflejo de las más profundas inquietudes del mundo contemporáneo y cumplen con la función primordial del arte actual, es decir, como diría el artista conceptual Bruce Nauman, “art should raise questions”.

Todas las formas de la poesía perceptual producen experiencias estéticas interactivas. En todas ellas, la palabra es el eje medular. Sin embargo, obligan al perceptor-reconfigurador a interactuar de maneras muy distintas a las que se presentan en el caso de la poesía de discursividad tradicional.

Como pudo verse en los ejemplos antes expuestos, los poemas perceptuales nos fuerzan a participar, a movernos, a reaccionar, a veces incluso corporalmente. Todas ellas nos muestran una nueva relación con el espacio y con el tiempo. En todas, el movimiento es un elemento innovador e imprescindible para la configuración del sentido. Todas han contribuido, desde sus distintas perspectivas, a generar un giro epistemológico en nuestra manera de leer.

En este segundo capítulo, me centré en describir las formas del poema perceptual y en analizar algunas obras representativas de cada una de las categorías de la poesía perceptual, para lo cual dividí estas manifestaciones poéticas tomando en consideración si en ellas opera un principio de reauratización o un principio de reproductibilidad. El tercer y último capítulo del presente trabajo consiste en abordar la nueva concepción del tiempo y del espacio que se encuentra en este tipo de propuestas poéticas y en reflexionar sobre la noción de movimiento como innovación de la poesía

perceptual. Asimismo, examinaré cuál es el papel (o los papeles) del perceptor-reconfigurador en la interacción con el poema perceptual y, por último, analizaré el fenómeno de la configuración de nuevas experiencias de lectura (entendida aquí como un tipo de percepción especializada), es decir, del giro hermenéutico que ha tenido lugar en lo que concebimos como el acto de lectura, lo que, a mi parecer es la mayor contribución cultural de la poesía perceptual.

Capítulo 3

La percepción de experiencias poéticas interactivas

En el capítulo anterior, se abordó la configuración de experiencias poéticas interactivas divididas en dos rubros: aquellas que se basan en un proceso de reauratización y aquellas que se basan en un proceso de reproductibilidad. Atendiendo a esta división, vimos algunos ejemplos representativos de cada una de las diversas formas que ha asumido la poesía perceptual.

El proceso de creación de una obra de arte es vital. Sin embargo, la configuración de una obra adquiere pleno sentido en el momento de su percepción, es decir, cuando es re-configurada, re-significada por el perceptor. En realidad, la creación y la percepción conforman el ciclo que da existencia y sentido a una obra de arte. Al respecto, cabe señalar las palabras de Martín Soria:

A fin de ejercer el dominio sobre algo, son necesarios los dos aspectos correlativos de cognición y práctica, y en el campo del arte en particular, la cognición y la práctica que están centrados en el parámetro rector emocional de la conciencia, son la apreciación y la creación. La cognición y la práctica, forman los dos circuitos recíprocos de la acción de dar y recibir, que se establecen entre el sujeto (el ser humano) y el objeto (todas las cosas). Por lo tanto, no puede haber práctica sin cognición, ni cognición sin práctica. Consecuentemente, en la actividad artística, en la relación entre creación y apreciación, no puede haber apreciación sin creación, ni creación sin apreciación. El artista, durante el proceso creativo, aprecia su idea y la imagen de su trabajo, y el que contempla o aprecia la obra de arte, también está creando imágenes de significación y en eso se establece una actividad creativa.¹²⁴

En el presente capítulo, me interesa reflexionar en torno a dos elementos medulares en la percepción de experiencias poéticas interactivas: la nueva concepción del tiempo y del espacio y la noción de movimiento como innovación de la poesía perceptual. Por otra parte, considero fundamental analizar los cambios que ha tenido la figura del autor y los diversos papeles que debe desempeñar el perceptor-reconfigurador en su interacción con estas obras. Por último, pretendo analizar de qué manera la poesía perceptual ha generado nuevas experiencias de lectura, nuevos *modus legendi*, que han

¹²⁴ Martín Soria, *Teoría del arte*, p.56.

traído consigo un cambio en la conciencia lectora y en nuestros procesos de pensamiento.

3.1 La nueva concepción del tiempo y del espacio en las formas de la poesía perceptual

El tiempo siempre ha sido una categoría fundamental para ordenar el mundo y nuestra interacción con él. Ninguna actividad humana puede sustraerse al tiempo. Desde el surgimiento de la agricultura hasta la robótica, todo aquello que emprendemos como individuos y sociedades está medido, guiado y determinado por el tiempo. Medimos nuestra vida en tiempo. Sin embargo, como muchas nociones humanas, el tiempo es una categoría que no se ha mantenido del todo estática y que ha cambiado y evolucionado al ritmo de las diversas épocas. Desde los relojes de sol y las clepsidras hasta los cronómetros y los relojes atómicos, nuestra manera de medir el tiempo se ha vuelto cada vez más precisa y obsesiva, lo cual ha permitido establecer distintas interacciones con el paradigma temporal. El tiempo científico, histórico, cronometrable, se mezcla con el tiempo subjetivo, interior, con nuestra percepción.

El arte está hecho de tiempo y, así como ha reflejado ideas, temas y preocupaciones de toda índole, también ha sido un reflejo de cómo se ha concebido el tiempo en distintos momentos históricos.¹²⁵

¹²⁵ Una de las constantes que podemos encontrar en diversas etapas de la historia del arte es la preocupación por la fugacidad, por lo efímero del paso del tiempo y por la velocidad con la cual se nos esfuma de las manos. Las *vanitas*, que toman su título del Eclesiastés (“*vanitas vanitatum omnia vanitas*”: vanidad de vanidades, todo es vanidad), son un tipo de bodegón que incluye elementos que nos recuerdan la brevedad de la vida y la inclemencia del paso del tiempo. Flores, calaveras, relojes de arena, insectos, fruta podrida y humo son algunos de los elementos visuales que encontramos en estas obras como símbolo del *memento mori* (recuerda que vas a morir). Por su parte, el arte impresionista y el cubista son ejemplos excelentes de la preocupación de los artistas por mostrar el tiempo en sus obras. Un elemento muy importante en el cambio de paradigma en relación con la concepción del tiempo fue la llegada de la fotografía y el cine, lo cual tuvo un gran impacto en la manera de mostrar el tiempo en el arte. En la primera, con la posibilidad de fijar un instante preciso del tiempo, y, en el segundo, con la posibilidad de representar los cuerpos y los objetos transcurriendo e interactuando en un tiempo “real”. Por otro lado, al *performance*, con su énfasis en la improvisación, debemos la idea del arte en vivo, donde se reduce el tiempo de espera entre la configuración de la obra por parte del artista y su reconfiguración por parte del espectador. Los *performances*, al igual que los *happenings* y los *fluxus events*, pueden ocurrir en cualquier lugar (no hay un sitio determinado para la creación o exhibición de la obra), pueden iniciar y terminar en cualquier momento (su duración no está determinada previamente), por lo que no hay una noción de tiempo fija. Se trata de acciones artísticas que involucran cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del artista y la relación entre éste y su público. Así, estas acciones artísticas resultan únicas e irrepetibles puesto que los elementos que las conforman nunca son los mismos. Aunque se realicen varias veces, siempre serán distintas.

A lo largo del siglo XX, sobre todo a partir del surgimiento de la teoría de la relatividad, diversos artistas se hicieron cuestionamientos sobre el tiempo y los manifestaron en sus obras (literarias, plásticas, cinematográficas, musicales).¹²⁶

En el primer capítulo, se abordó la incorporación de nuevos materiales y soportes a la poesía visual. El uso de materiales nuevos y en ocasiones perecederos o efímeros y el hecho de contar con obras que existen exclusivamente en un momento determinado del tiempo y que luego se diluyen y sólo quedan registradas en la memoria del perceptor, o en una fotografía o video que no es la obra sino una representación de ésta, fue un paso decisivo en un cambio de paradigma del arte con función documental (registrar el mundo, las ideas, la realidad) al arte cuyo sentido está precisamente en su carácter performativo, en la intención y en la acción como la obra misma. A este respecto, Anna María Guasch, plantea lo siguiente: “El concepto de efimeridad es básico en este tipo de obras [las obras contemporáneas]: la obra ya no está hecha para superar la vida, para ser intemporal e indestructible; antes al contrario, el tiempo actúa sobre ella como agente destructor.”¹²⁷ A todas luces, muchas obras de arte contemporáneo nos muestran una nueva noción de tiempo y de las funciones del arte.

La poesía perceptual se inserta precisamente en este cambio de paradigma. Ya la poesía visual en papel había causado una profunda cisión en la concepción que se tenía del tiempo en la literatura, la cual se pensó siempre como un arte temporal (en oposición a espacial, como las artes plásticas). Con la incorporación de la imagen y el alejamiento de la discursividad convencional, la poesía visual en papel anuló el cronocentrismo¹²⁸ y demostró que el poema también podía ser un instante, una impresión aprehensible en una sola mirada.

Luego de que los poetas visuales lograron mostrar un nuevo orden temporal en sus propuestas en papel, las formas del poema perceptual, al emplear nuevos materiales y soportes y al incorporar elementos de la ciencia y de la tecnología, pero, sobre todo, al

¹²⁶ Como ejemplo de esto podemos citar la obra *Composition #5* del músico La Monte Young. Las instrucciones de la pieza musical consisten en soltar una o varias mariposas en el área donde se pretende tocar la música. Deben dejarse abiertas las puertas y las ventanas para que la mariposa pueda salir libremente. La duración de la pieza está determinada por la permanencia de la mariposa, dado que la pieza llega a su fin en el momento en que la mariposa se va. El tiempo se convierte, pues, en un factor central de la obra. *Composition #5* es uno de tantos ejemplos que muestran cómo el autor ya no decide todos los elementos de su obra, en este caso su duración, sino que los deja al azar, un elemento de configuración esencial en el arte contemporáneo. Aquí, la duración de la obra siempre será distinta porque depende del tiempo que la mariposa permanezca en el lugar.

¹²⁷ Anna María Guasch, *Op. Cit.*, p. 98.

¹²⁸ Para abundar sobre este punto, Cfr. María Andrea Giovine, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*.

ser un reflejo del mundo contemporáneo, se caracterizan por enfatizar que el tiempo es un elemento que transcurre velozmente. De ahí que la noción de fugacidad esté tan presente en estas manifestaciones artísticas. Evidentemente, la presencia del tiempo como un elemento veloz influye en la configuración y en la percepción de la experiencia estética.

Por otra parte, al agregar movimiento, un elemento totalmente innovador, los poemas perceptuales enfatizan la presencia de un tiempo veloz. Indiscutiblemente, la noción de tiempo se encuentra íntimamente relacionada con el concepto de movimiento, el cual abordaremos un poco más adelante en el presente capítulo. Tanto la velocidad como el movimiento, sin lugar a dudas, son signos de nuestra época.

Todos los días aparecen nuevas computadoras, cámaras, teléfonos y demás aparatos tecnológicos que tienen la misión de ser cada vez más rápidos, de ofrecer un tiempo de respuesta cada vez más inmediato. Nos molesta tener que esperar a que cargue un programa, a que se abra un documento o una página de Internet. Nos hemos habituado a oprimir botones y obtener resultados inmediatos. Para tener noticias de alguien, ya no tenemos que esperar a que llegue una carta que nos enviaron por correo. Mandamos un correo electrónico, oprimimos un botón y, de inmediato, nos comunicamos con el otro, se encuentre donde se encuentre. Por otra parte, la aparición de la telefonía celular ha revolucionado el mundo. No tenemos que esperar a que una persona llegue a un espacio físico específico (como su casa u oficina) para localizarla. Por lo general, podemos hablar con cualquiera en cualquier momento. Los tiempos de espera se han visto reducidos o, incluso, anulados. Una película se puede estrenar prácticamente en todos los países al mismo tiempo. La moda de Milán o de Nueva York llega a todo el mundo en semanas, no en meses ni en años como ocurría antes. Estamos en la era de la respuesta inmediata. Es el tiempo del destierro de Job. ¿Quién consideraría actualmente que la paciencia es una virtud? La rapidez es una virtud... La rapidez se concibe como un valor de eficiencia, de productividad. Los tiempos de respuesta deben ser veloces. La lentitud se considera un defecto, un signo de anacronismo, algo totalmente indeseable. Los poemas perceptuales nacieron en tiempos enamorados de la velocidad y abrevan de todos estos elementos.

Para entender mejor el cambio de paradigma que ha tenido lugar en la conciencia artística en relación con la noción de tiempo, centremos ahora nuestra atención en dos afirmaciones tomadas del *Primer manifiesto del futurismo*, de 1909¹²⁹:

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo, un automóvil que parece correr sobre la metralla es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

8. ¡Nos hallamos sobre el último promontorio de los siglos!... ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron Ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado la eterna velocidad omnipresente.¹³⁰

Los futuristas no sólo pretendieron reflejar la velocidad en sus obras, hicieron de ella un criterio estético. Para ellos, la velocidad era sinónimo de belleza, de la belleza de un mundo nuevo, ya que consideraban que lo veloz (en términos metonímicos) prefiguraba un futuro de tecnología, avance y progreso. Por otro lado, al afirmar “El Tiempo y el Espacio murieron Ayer”, a lo que se refieren es a que estas categorías ya no se pueden entender de la misma manera como se entendieron durante siglos de historia, tanto social como artística. Con las ideas de los futuristas, nos encontramos en los albores del siglo XX, pero ¿qué ha sucedido a lo largo de más de un siglo con la noción de velocidad como elemento artístico?

A lo largo del siglo XX, y más aún en el siglo XXI, la velocidad ha ido ganando terreno en la vida cotidiana. Las grandes ciudades viven a un ritmo vertiginoso y la idea de cambio y novedad se ha convertido en un valor. Desde las veloces imágenes en movimiento que muestran el cine y la televisión, pasando por los aviones y los trenes de alta velocidad o la rapidez de las imágenes que vemos en los videojuegos y en los videos musicales, hasta llegar a la ágil lectura de hipervínculos del Internet, nuestra vida cotidiana se ha llenado de velocidad. Por tanto, no es de extrañar que el arte también la haya incorporado a sus paradigmas.

Lo múltiple es una metáfora de la vida urbana, la que, junto a la rapidez y la velocidad, se conjuga para producir un imaginario disímil, pluriforme en las

¹²⁹ Si bien muchos poetas perceptuales se encuentran trabajando un siglo después del surgimiento del futurismo, es innegable que todos los cambios que trajeron consigo los múltiples movimientos artísticos que empezaron a surgir desde las primeras décadas del siglo XX han hecho posible la aparición de los postulados y concepciones inherentes al arte actual.

¹³⁰ Cfr. *Primer Manifiesto del futurismo* en: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html> [última consulta el 16 de abril de 2009].

producciones artísticas, como muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.¹³¹

En el caso específico de la poesía perceptual, la velocidad es un elemento que se encuentra presente en la configuración e interacción con la obra.

Lo veloz está ligado a lo fugaz. ¿Qué ocurre cuando la literatura ya no es una experiencia durativa, sino un breve momento en el tiempo? Así como la velocidad es uno de los elementos centrales de la vida actual, también lo es lo efímero y cada vez hay más propuestas artísticas que dan cuenta de ello.¹³²

Las propuestas de la poesía perceptual no sólo mantienen el carácter revolucionario que tuvo el poema visual en papel al trastocar por completo la noción de tiempo, sino que, como vimos en los ejemplos del capítulo anterior, lo llevan al límite.

El hecho de que en poesía perceptual existan propuestas “inestables” en términos de duración (pensemos, por ejemplo, en la poesía en la piel cuando no es un tatuaje permanente, en la holopoesía, en la biopoesía y en gestos artísticos como el poema escrito en el cielo por Zurita) da cuenta del énfasis que algunos artistas están poniendo en la experiencia de reauratización, en la inmediatez perceptiva y en la fugacidad del objeto artístico como un valor intrínseco a la obra.

Es importante destacar que las obras de arte efímeras no por ser transitorias dejan de ser trascendentes. Su trascendencia en el panorama artístico se encuentra ligada precisamente a su fugacidad. Su carencia de permanencia física no necesariamente implica que estas obras quedan en el olvido. De hecho, responden perfectamente al motor principal de existencia del arte, dado que producen una experiencia estética. Estas obras existen para dotar al perceptor de un momento estético único, mismo que después le permite reflexionar en torno a la experiencia vivida.

¹³¹ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 138.

¹³² El arte efímero está ampliamente relacionado con el arte conceptual y con el arte acción o arte en vivo en tanto que ya no se está valorando un objeto en sí, sino la idea misma que lleva a su realización y que en el sentido más extenso *es* la obra.

La duración del arte efímero va desde un instante hasta momentos o periodos un poco más largos de tiempo; todo depende del artista. Algunos ejemplos de arte efímero son el *earth o land art*, el *arte povera* y el *body art*, así como las obras de intervención de espacios urbanos donde, temporalmente, se rompe la monotonía espacial.

Además de cuestionar la idea de trascendencia y permanencia como finalidad del arte, una noción que había imperado prácticamente en todas las etapas de la historia del arte antes del siglo XX, las obras de arte efímeras ponen en relieve otro aspecto interesante: la diferencia entre el tiempo de creación de la obra y su duración. Realizar este tipo de obras por lo general lleva mucho tiempo (el mismo o en ocasiones más que el de las obras no efímeras) y, no obstante, su existencia es breve y el efecto que producen en el perceptor es una impresión que no deja de sentirse como una experiencia irreplicable.

Las obras de poesía perceptual que implican procesos de reauratización están concebidas para ser percibidas en una interacción veloz e irrepitable. En este sentido, el momento específico de la percepción se convierte también en parte de la obra.

El caso de la poesía en la piel es un ejemplo del carácter efímero de este tipo de propuestas artísticas. Cuando el poema no es permanente, es decir, cuando fue escrito con una tinta que se borra después de un tiempo, el texto permanece brevemente en su lienzo epidérmico y su función es más bien similar a la del *performance*. El momento de escritura y exhibición constituye en sí mismo el gesto poético. Cuando el poema queda tatuado de manera permanente sobre la piel, su duración está garantizada. Sin embargo, por lo general, pocos tienen acceso al texto y cabe mencionar que son pocos los poemas en la piel que se quedan tatuados para siempre; la mayoría son temporales y la obra termina por desaparecer de la piel por completo.

En la holopoesía, la fugacidad del holopoema forma parte de su naturaleza intrínseca. El hecho de que un holopoema sea un holograma carente de soporte físico y materialidad provoca, necesariamente, que su existencia sea efímera.

En relación con la revolución temporal de la que hablábamos unas líneas antes, en holopoesía existe un concepto denominado “reversibilidad temporal”:

Time-reversibility takes place in holopoems which are made so as to be read from any temporal pole with equal semantic efficiency. This means, for example, that if one starts reading an animated holopoem from right to left (or top to bottom, or back to front), this holopoem can also be read from left to right (or bottom to top, or front to back). The time vector of the piece is reversible.¹³³

Así pues, como podemos ver, en este caso el paradigma temporal es totalmente distinto al de la literatura, pero también al de las artes plásticas, donde, en términos generales, el perceptor define la duración de “contemplación” de la obra, es decir, un espectador se sitúa frente a un cuadro o una escultura y permanece ahí el tiempo que él decide.

En lo que respecta a la biopoesía, el tiempo es un factor interesante. La sofisticación técnica y científica que se requiere para la producción de biopoemas implica tiempos de configuración largos (por ejemplo para la incubación de bacterias, la manipulación de moléculas, o el crecimiento de algas, por mencionar tres casos). No obstante, el tiempo de percepción de la obra es muy breve y está limitado por las

¹³³ Eduardo Kac, *Ibid.* p. 256.

complejidades relacionadas con los materiales y soportes empleados en la configuración de biopoemas.

Las obras de poesía perceptual que se basan en procesos de reproductibilidad no garantizan contar con una existencia estable ni duradera y también implican un tiempo veloz.

La ciberpoesía es efímera en tanto móvil, cambiante y transitoria. Cuando el perceptor-reconfigurador interactúa con este tipo de propuestas, su experiencia se realiza en un tiempo particular que, en la mayoría de los casos, pretende lograr una interacción veloz. Uno da un clic y las letras cambian, vuelve a dar clic y el poema se modifica, sigue una liga y de inmediato la lectura se dirige hacia otros territorios virtuales.

Por otra parte, cabe mencionar que el tiempo en el cual transcurre o se va desplegando la obra depende de una máquina. Si contamos con un equipo moderno y un buen servidor de Internet, es probable que el tiempo de respuesta del ciberpoema sea veloz, pues generalmente así lo concibió su configurador. En cambio, si tenemos problemas de conexión o si la computadora es un modelo viejo, en ocasiones habrá que esperar a que “cargue” cada una de las partes que constituye el ciberpoema. En cuanto al carácter efímero de la ciberpoesía, al existir en un soporte tan flexible como el ciberespacio, suele ocurrir que un ciberpoema está disponible un día y al siguiente la página caducó. El simple término “caducar” nos habla sobre el carácter efímero del ciberespacio mismo.

En el caso de la videopoesía, las obras, al estar configuradas en formato de video, tienen una duración previamente determinada por el autor (la cual en términos generales es menor a cinco minutos). Aquí, el perceptor-reconfigurador tiene dos tipos de experiencia según donde se encuentre el videopoema. Por un lado, si éste es parte de una exposición en un museo, en ocasiones el espectador lo ve/lee por partes, puesto que él no decide cuándo inicia la proyección. A veces debe esperar hasta que termine el video para verlo desde el principio y, mientras espera, su atención salta por otros objetos de la sala, objetos que tienen su propia temporalidad. De este modo, el tiempo del videopoema se realiza de manera fragmentaria en el tiempo real.

Por otra parte, cuando el videopoema se encuentra en Internet, el espectador puede pausarlo, adelantarlos, retrocederlos y repetirlos cuantas veces quiera. Quizá uno pensaría que no hay nada efímero en un objeto artístico de esta naturaleza. Sin embargo, por el carácter mismo de Internet, como sucede también en el caso de los ciberpoemas,

en ocasiones los videopoemas están en la red un día y al siguiente han desaparecido, lo cual los convierte en objetos artísticos sumamente inestables, dado que muchos de los sitios donde éstos se encuentran no permiten descargarlos, sino simplemente verlos mientras estén disponibles y haya conexión a Internet. Así pues, la relación que se establece entre el perceptor-reconfigurador y estas obras es muy distinta a la que se da en el caso de la literatura convencional, donde el lector tiene un libro (un objeto con cuerpo y lugar en el mundo) al cual puede acudir cuantas veces quiera y en el momento en que quiera.

Las diversas formas de la poesía perceptual comparten la característica de proporcionar experiencias estéticas veloces y efímeras. ¿Por qué crear obras que duran tan sólo unos instantes? ¿Por qué dedicar tantos esfuerzos tecnológicos y por qué invertir tantos recursos científicos para lograr una obra que sólo unos cuantos pueden ver y que va en contra del fin tradicional del arte de perdurar? La respuesta, me parece, se encuentra en el hecho de que estas propuestas precisamente pretenden reflejar los paradigmas del mundo contemporáneo: la fragmentación, el relativismo, el policentrismo, la logofagia, el cuestionamiento a lo hegemónico y duradero y, sobre todo, el imperio de la fugacidad.

Zygmunt Bauman, en *Modernidad líquida*, explora las características de la sociedad capitalista que han perdurado y las que se han visto modificadas. La modernidad líquida es una metáfora del cambio y de la transitoriedad: los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente. En palabras de Adolfo Vásquez Rocca¹³⁴:

La modernidad líquida es un tiempo sin certezas. Sus sujetos, que lucharon durante la Ilustración para obtener ciertas libertades civiles y deshacerse de la tradición, se encuentran ahora con la obligación de ser libres. Hemos pasado a tener que diseñar nuestra vida como proyecto y performance. Más allá de ello, del proyecto, todo sólo es un espejismo. [...] Surfeamos en las olas de una sociedad líquida siempre cambiante –incierto– y cada vez más imprevisible.

Bauman plantea conceptos muy interesantes para, por un lado, comprender los cambios que ha tenido la modernidad en su devenir y, por otro, el estado actual de las sociedades contemporáneas: incertidumbre, desconexión, desarraigo, desterritorialización, desvinculación, globalización, miedo, inestabilidad y estados volátiles y transitorios. La velocidad, la fugacidad, lo transitorio y lo efímero están

¹³⁴ Adolfo Vásquez Rocca, “Zygmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana” en *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, núm. 19, p. 34.

directamente relacionados con la fragilidad del individuo ante las condiciones del mundo contemporáneo. Ante la falta de certezas y asideros, el arte también se muestra transitorio, inestable, fugaz.

Vinculadas con la velocidad y lo efímero, las propuestas de la poesía perceptual producen una experiencia estética permeada por la presencia de lo inmediato. Dado que son difíciles de asir y conservar, a lo que se otorga un gran valor es al momento mismo de la interacción, a la experiencia poética como algo intangible, plenamente vivencial. Lo que verdaderamente importa no es el registro que pueda permanecer, subsistir, sino la acción, lo performativo, el *acto* a través del cual son creadas, por un lado, y percibidas, por el otro.

Un elemento que siempre se asocia con el tiempo es el espacio. Ambos constituyen las coordenadas fundamentales para entender lo que nos rodea y lo que somos.

A lo largo de la historia, la literatura se ha entendido como un arte que trabaja en y con el tiempo, como la música. Las artes plásticas siempre se han concebido como manifestaciones artísticas que trabajan en y con el espacio. Sin embargo, como ya hemos mencionado, a lo largo del siglo XX, la poesía visual modificó esta concepción de la literatura. El poeta visual Gustavo Vega se expresa al respecto con las siguientes palabras:

En el caso del poema visual, su palabra no requiere del flujo discursivo, tan esencial en las poéticas al uso en las que el ánimo fluye en sintonía con el discurrir del tiempo y del discurso. Cada uno de sus elementos se encuadra en un campo simbólico de relaciones cuya existencia lo es de manera instantánea, discontinua; sin requerir del fluir del tiempo. Se produce en ellos, por tanto, una reducción de la temporalidad a la espacialidad.¹³⁵

A partir de Mallarmé, lo que antes era simplemente el fondo donde se inscribía el discurso, es decir el espacio en blanco donde se escribe un texto, se convirtió en forma, en contenido. Los poetas concretos brasileños pretendían que el espacio fuera concebido como condición de una nueva realidad rítmica, como elemento de estructura, no como vehículo pasivo, instrumental. Movimientos como el letrismo y el grafismo buscaban precisamente que la letra y la palabra tuvieran el estatus de signos, en el más puro sentido del término, es decir, elementos visuales con forma, cuerpo y peso en el espacio, quedando en segundo plano su dimensión abstracta de significadores. El

¹³⁵ Gustavo Vega, en *Boek visual. Poesía visual, mail art y arte experimental*, en <http://boek861.blog.com.es/2010/01/07/gustavo-vega-poeta-visual-7708748/> [última consulta 3 de mayo de 2011].

espacialismo de Pierre Garnier fue un movimiento que pretendía hacer del espacio el elemento medular de la creación poética. La espacialidad permite la corporeización de la palabra, la materialización del discurso, la unión del tiempo y el espacio propia del poema visual. En palabras de Octavio Paz:

La superficie sobre la que se inscriben los signos, sean éstos caracteres fonéticos o ideogramas, es el equivalente o, mejor dicho, la manifestación del tiempo que, simultáneamente sostiene y consume la arquitectura verbal que es el poema. Esa arquitectura, por ser sonido, es tiempo y de ahí que, literalmente, el poema se haga y se deshaga frente a nosotros. Aquello que sostiene al poema es aquello mismo que lo devora: la sustancia de que está hecho el tiempo. La página y el rollo chino de escritura son móviles porque son metáforas del tiempo: espacio en movimiento que, como si fuese tiempo, se niega constantemente a sí mismo y así se reproduce. Temporalización de la página: el signo escrito no reposa sobre un espacio fijo, como en el caso de la pintura, sino sobre una superficie que, por ser una imagen del tiempo, *transcurre*.¹³⁶

En 1969, se publicó en Alemania un ensayo escrito entre el filósofo alemán Martin Heidegger y el escultor español Eduardo Chillida. Este ensayo, titulado *El arte y el espacio* es una interesante reflexión sobre las interacciones y relaciones que entablan ambos elementos. El ensayo inicia con las siguientes palabras:

Las observaciones sobre el Arte, el Espacio, la intermundaneidad de ambos, son aún interrogantes, aunque se las exprese en forma de aseveraciones. Se limitan al arte plástico e intrínsecamente a la escultura. Los productos de la plástica son Cuerpos. Su masa, constituida por distintos materiales, se realiza bajo múltiples configuraciones. La configuración acaece dentro de una delimitación, como un Dentro y Fuera limitados. De este modo entra el Espacio en juego. Será habitado por una obra plástica, moldeado como un volumen cerrado, perforado, vacío. Hechos bien conocidos, y no obstante, enigmáticos.¹³⁷

La relación que existe entre el espacio y la pintura o escultura es incuestionable. Este tipo de obras (con excepción de la mayoría de los trabajos de los artistas conceptuales, en los que precisamente lo que se pretende es conseguir la desmaterialización del objeto artístico) ocupan un lugar tridimensional en el espacio y se relacionan con éste de diversas maneras, dependiendo del tamaño, los materiales e intenciones de cada artista.

Así como tienen un nuevo concepto y aprovechamiento del tiempo, los artistas contemporáneos también han redefinido el espacio y sus usos. Para muchos de ellos, el

¹³⁶ Octavio Paz, "La nueva analogía: poesía y tecnología" en *El arco y la lira*, p. 136.

¹³⁷ Martin Heidegger y Eduardo Chillida, *El arte y el espacio*, p. 34.

espacio no es sólo lo que rodea a la obra y permite percibirla en relación con el vacío; se trata de un elemento central de configuración, un material en sí mismo.¹³⁸

¿Qué relaciones establecen con el espacio las nuevas modalidades del poema perceptual? ¿Por qué luego de que el poema luchó por cobrar cuerpo, peso, dimensión y tridimensionalidad algunos poetas perceptuales, como los holopoetas, han decidido trabajar con el vacío, con lo intangible? ¿Qué ocurre cuando el espacio sobre el cual se inscribe el poema es la piel de un individuo o una estructura atómica viva? ¿Qué sucede cuando el lugar de inscripción del poema es una pantalla en la cual, además de colores, formas y diseños hay luz, sonido y movimiento? El nuevo espacio de las modalidades actuales del poema perceptual es un espacio móvil, flexible y cambiante. A través del uso de elementos y procedimientos de reciente incorporación a la literatura, el poema perceptual genera nuevas experiencias estéticas.

La poesía en la piel, la holopoesía, la biopoesía, la ciberpoesía y la videopoesía al no contar con una página convencional, comparten el hecho de inscribirse en un nuevo tipo de espacio.

El uso del espacio en los poemas visuales es precisamente lo que permite realizar lecturas multidireccionales, polisémicas. Al incorporar el espacio como elemento matérico, la poesía visual se hizo visible, además de ser legible. Por su parte, tanto la poesía concreta como el poema-objeto pretenden materializarse como cuerpos tridimensionales en el espacio, con lo cual se asemejan a obras plásticas.

La poesía en la piel hace del espacio inscriptorio su sentido mismo. El texto cobra un sentido específico precisamente por estar escrito en el lienzo individual y único que es la piel de un individuo. La poesía en la piel ocupa el espacio de lo privado, de lo íntimo.

En la holopoesía no hay página ni soporte material. Los rayos de luz se proyectan directamente en el espacio y en éste se perciben de manera omnidireccional. Los holopoemas rodean al espectador y lo invitan a moverse al ritmo de transición del poema. Se trata de un intento por cuestionar el carácter fijo de un texto, por convertir la lectura en una experiencia de percepción múltiple, por desmaterializar el poema para

¹³⁸ Por citar un ejemplo, la instalación consiste en crear obras específicamente diseñadas para un espacio determinado (interior o exterior). Por tanto, las dimensiones y características de ese espacio definen la obra. Por otra parte, el *performance* tiene lugar en un espacio determinado (un teatro, un museo, una calle, una plaza pública) y ese espacio específico se convierte en punto medular de la obra. Las obras de *land art* son precisamente intervenciones en el espacio, en espacios naturales que adquieren el papel de lienzos y escenarios de la creación artística.

que éste exista exclusivamente en lo intangible de la percepción, en la vivencia del espectador.

La biopoesía se inscribe en seres vivos o en un portaobjetos y su escala en la mayoría de los casos es microscópica. El espacio de inscripción de los biopoemas es revolucionario para las artes en general. El espacio en donde se realiza el biopoema, aunado a los materiales y herramientas empleados en el proceso de configuración, es lo que detona una serie de interrogantes sobre los límites entre la ciencia y el arte.

La ciberpoesía y la videopoesía emplean pantallas como soporte. Habitan un espacio virtual, que por naturaleza es cambiante, móvil e inaprensible. Los ciberpoemas se encuentran en una red complejísima de información constituida por elementos disímiles en la cual todo se puede encontrar y todo se puede perder. El ciberespacio es un espacio del todo nuevo: confuso, infinito, sin forma, ni límites, ni fronteras y, al mismo tiempo, es un reflejo contundente de la actualidad.

Los conceptos de tiempo y espacio son prácticamente inseparables. Como plantea Lucas Martín Báez en su ensayo “La noción del espacio-tiempo desde la modernidad. De lo eterno e inmutable a lo fugaz y transitorio”¹³⁹, en la actualidad, la concepción del binomio espacio-tiempo ha cambiado de manera drástica como resultado de la aceleración que se estaba viviendo desde la modernidad, la cual produce una fragmentación en la secuencia cronológica. La lógica de la fragmentación acapara todo. Ahora el individuo se encuentra sujeto a una multiplicidad de redes y esferas.

Sin lugar a dudas, el ciberespacio es el “lugar” más controvertido de esta nueva era. Es un lugar virtual y socializador que da soporte a la sociedad de la información, el conocimiento, y la comunicación. La reducción de los tiempos de espera y la posibilidad de conocer lugares distantes y prácticamente recorrerlos a pesar de las distancias, son los grandes logros de la red, donde la oferta y la demanda se centran en acortar tiempos, traspasar la mayor cantidad de barreras reales y vivir en la interactividad virtual.

Los avances tecnológicos han puesto sobre la mesa un nuevo modo de producción, circulación y consumo de la información: veloz, pasajero y segmentado. En esta esfera de producción existe una manera distinta de percibir y valorar el tiempo y el espacio.

¹³⁹ Cfr. Lucas Martín Báez, “La noción del espacio-tiempo desde la modernidad. De lo eterno e inmutable a lo fugaz y transitorio” en http://sociologia.suite101.net/article.cfm/la_nocion_del_espaciotiempo_desde_la_modernidad [última consulta 4 de mayo de 2010.]

La existencia del espacio virtual como elemento central del mundo contemporáneo ha modificado de manera contundente nuestras experiencias y relaciones espaciales. En ocasiones, hemos “recorrido” un lugar vía Internet mucho antes de poner los pies en él y, no obstante, sentimos que, de alguna manera, hemos estado “realmente” ahí. La televisión, el cine, el *messenger*, los viajes intercontinentales en pocas horas, los videojuegos y herramientas como *google maps* son todos efectos tecnológicos de la modernización que carnavalizan la percepción y destituyen el yo centrado. Podemos desplazarnos espacialmente en un tiempo y a distancias que antes no hubieran sido concebibles.

Si lo posmoderno no es lo contrario de lo moderno, sino su rebasamiento, como diría Vattimo, la noción del espacio contemporáneo es precisamente la de un espacio rebasado, cuyos contornos se han diluido, lo cual tiene enormes implicaciones culturales, sociales y estéticas.

El espacio, figura central en la definición de memoria colectiva, se desvance. Se desterritorializa. [...] El espacio reivindicado por los posmodernos nada tiene de local, yo diría inclusive de universal, es simplemente un trazo adaptable a sus diferentes usos. El espacio que surgía también como una frontera de resistencia a la movilidad total, definiendo a los individuos en relación al suelo, a sus ciudades, a sus países, se transustancia en elemento abstracto, pudiendo ser manipulado por una conciencia sin ningún arraigo cultural. El movimiento de circulación que la modernidad contenía en sí misma es llevado por la posmodernidad al paroxismo. En un mundo en que se internacionaliza lo local sólo se consigue expresar el anonimato del espacio, su vacío formal.¹⁴⁰

La nueva concepción del espacio que vemos en los poemas perceptuales se refleja en la anulación de la página convencional y en los nuevos soportes de inscripción que emplean las distintas formas de la poesía perceptual. El desarriago y la multiplicidad de focos es una característica de la vida actual; la experiencia del espacio contemporáneo se relaciona con la idea de tránsito, de cambio, de movilidad. Los poetas perceptuales han incorporado todas estas visiones como elementos fundamentales de la creación de sus obras y quizá por ello la multiplicidad de soportes (espacios de inscripción) muy diversos es uno de los rasgos más importantes de la poesía perceptual, junto con la inclusión de movimiento, una característica definitoria absolutamente innovadora de la poesía perceptual sobre la cual reflexionaremos a continuación.

¹⁴⁰ Keneth Framptom, “Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance” en Hal Foster, *The Anthi-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, p. 108.

3.2 La noción de movimiento como innovación de la poesía perceptual

Entre las múltiples revoluciones artísticas que trajeron consigo los diversos movimientos estéticos de principios del siglo XX se encuentra la incorporación de movimiento en el arte.¹⁴¹

El movimiento no es un elemento que se asocie con la literatura. Sin embargo, la poesía visual hizo diversos intentos por llevarlo a este ámbito. Al dislocar el discurso en la página, generando una lectura multidireccional, los poemas visuales en papel abrieron la puerta a una transformación en nuestra manera convencional de leer, que en Occidente es de izquierda a derecha y de arriba abajo. El perceptor-reconfigurador de un poema visual literalmente se mueve por el texto y lo recorre de manera muy distinta a la poesía y literatura convencionales (verso a verso, línea a línea).

Veamos un ejemplo de esto. El poeta y pintor estadounidense e.e. cummings (1894-1962) escribió poemas tradicionales (sus sonetos son muy conocidos, por ejemplo), pero también experimentó mucho con la tipografía, la disposición de las palabras en la página, el uso de las mayúsculas y la puntuación. En algunos de sus textos, la puntuación se emplea de manera totalmente inusual, en ocasiones, entre las letras de una misma palabra hay puntos, comas, guiones o paréntesis que pretenden conseguir efectos visuales y semánticos inusitados.

“r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (“grasshopper”) es un poema particularmente interesante porque, por un lado, muestra el especial uso de la tipografía y la puntuación de cummings y, por otro, incorpora un elemento inusitado: movimiento. Para que el lector pueda leer el poema, literalmente debe realizar saltos de lectura para ir uniendo las

¹⁴¹ El arte cinético y el arte óptico están basados en la estética del movimiento. Está principalmente presente en el terreno de la escultura, donde se incorporan componentes móviles a las obras (las esculturas cinéticas a gran escala del italiano Paolo Uliana son un buen ejemplo). En la pintura, el arte cinético por lo general se basa en las ilusiones ópticas, en la vibración de la retina y en la imposibilidad de nuestro ojo de mirar simultáneamente dos superficies coloreadas, violentamente contrastadas. Las primeras manifestaciones de arte cinético tuvieron lugar en la primera década del siglo XX, como parte del movimiento futurista y algunas obras de Marcel Duchamp. El término “arte cinético” se acuñó hacia 1954 para designar las obras de arte puestas en movimiento por el viento, los espectadores y/o un mecanismo motorizado. Las obras de arte cinético son aquellas que hacen que el espectador tenga una percepción de movimiento e inestabilidad, gracias a ilusiones ópticas, que cambian de aspecto según el punto desde el que son contempladas o dependiendo de la luz que reciban. También están incluidos aquí los móviles y las construcciones tridimensionales con movimiento mecánico.

letras y lograr configurar el sentido de las palabras. Con los movimientos de lectura, el lector no sólo lee acerca de un saltamontes, sino que *se convierte* en un saltamontes.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

by e. e. cummings

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k
upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

!p:

S a

(r

rIvInG .gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(e)ngly

,grasshopper;

Las desviaciones lingüísticas que hay en los poemas de cummings en ocasiones son tan extremas que su lectura requiere ciertas estrategias a las que el lector de poesía tradicional no está acostumbrado. Así, la lectura de este poema exige una recomposición de los elementos del texto que parecen haberse dislocado por la página. En el caso de “grasshopper”, las mayúsculas y minúsculas (que acercan y alejan), los paréntesis (que separan), los signos de puntuación fuera de lugar (que dificultan la secuencia de la lectura), las inserciones de unas palabras dentro de otras (que superponen sentidos), incluso la posibilidad de realizar lecturas verticales (que suprimen la idea de linealidad), dibujan en la mente del lector la imagen de un animal rápido y escurridizo. El poema presenta elementos verbales que se complementan con los visuales.

Dentro de la aparente confusión, por ejemplo, además de la palabra “grasshoper” escrita de cuatro maneras distintas, también se puede distinguir una alusión a “nosotros”, los observadores: “a)s w(e loo)k / up nowgath”, es decir, “as we look up now gathering into the leap as arriving to rearrangingly become grasshopper”. Somos nosotros, los lectores, quienes, al buscar el sentido del poema, juntamos las piezas que recomponen el sentido.

En la poesía perceptual, el movimiento no está sugerido; no se trata de una abstracción, ni de un concepto que uno construye con base en un texto, sino de un

elemento explícito. La contribución artística de los poetas perceptuales es la creación de una poesía en movimiento.

En la poesía en la piel los poemas se plasman en un lienzo móvil. El sujeto en cuya piel está escrito el poema se mueve y se traslada constantemente. Y, si el poema está escrito en un brazo o en una pierna, por ejemplo, esa parte del cuerpo también presenta movimiento en relación con el resto de éste.

La holopoesía incorpora el movimiento como un elemento primordial. Los rayos de luz que conforman los holopoemas cambian de forma y se mueven en el espacio que rodea al espectador. Por otra parte, este último se mueve alrededor del holopoema para darle sentido. Ambos tipos de movimiento, el de la obra y el del sujeto que la percibe, se conjugan para generar una experiencia estética de interacción permeada por lo transitorio y lo cambiante.

Al incorporar elementos vivos (ya sea que se trate de bacterias, tejidos o moléculas), la biopoesía, crea obras en proceso, obras que mutan precisamente porque sus elementos están en movimiento constante, independientemente del hecho de si podemos constatar ese movimiento a simple vista o requerimos un microscopio para hacerlo. La biopoesía es una reflexión sobre el movimiento y el cambio.

En la ciberpoesía, el perceptor-reconfigurador se mueve, “navega” por el ciberespacio. Todo ciberpoema está configurado con base en elementos móviles. En los ciberpoemas, el movimiento es una condición *sine qua non*. La computadora permite lograr varios efectos móviles a través de la luz, los colores y el sonido. En muchos casos, el lector es quien mueve los elementos que conforman el poema y quien decide cuándo y dónde deberán dejar de moverse. Las letras bailan en la pantalla, las palabras llueven frente al espectador... Un clic y todo cambia de lugar y se reconfigura en segundos. Otro clic y vuelve a moverse frente a los ojos del espectador. Otro clic y el viaje ha comenzado, el lector ha iniciado la navegación por los diversos rumbos del universo poético virtual. Los ciberpoemas se activan a partir de los movimientos que realiza el perceptor-reconfigurador cuando va moviendo el cursor por la pantalla. Se trata de una experiencia real de movimiento.

Los videopoemas, por definición, son imágenes animadas. En ellos, las imágenes se mueven en la pantalla, con lo cual se enfatiza la espacialidad de los elementos que los conforman. La música que acompaña al videopoema también ayuda a generar la sensación de movimiento en el lector, puesto que las imágenes cambian, se mueven y transitan en la pantalla al ritmo de la música.

La mayor herencia de la poesía visual en papel consistió en llevar la espacialidad a la literatura. A mi juicio, el legado principal de la poesía perceptual radica en incluir movimiento real y generar nuevas reflexiones y problematizaciones a partir de ello.

La inclusión de movimiento es algo revolucionario y paradigmático dado que influye de forma muy concreta y directa en nuestro modo de relacionarnos con estas obras y, por tanto, posibilita el giro epistemológico que implica nuevas e innovadoras maneras de leer. Por otra parte, como se señaló en el apartado anterior, la incorporación de movimiento posibilita la presencia de un tiempo veloz y de nuevos usos y exploraciones del espacio en el poema perceptual.

Como pudo verse en el capítulo 2 a través de la muestra de ejemplos representativos de las diversas modalidades de poesía perceptual, el tiempo, el espacio y el movimiento son elementos que los poetas perceptuales aprovechan para crear experiencias estéticas únicas y nuevas interrogantes que nos dicen mucho sobre el mundo y el arte actuales.

3.3 El papel del perceptor-reconfigurador en la interacción con el poema perceptual

Obra y espectador son dos caras de una misma moneda, un binomio inseparable. Para que una obra de arte exista, o por lo menos para que su existencia tenga sentido, debe haber un espectador que la perciba, decodifique y reconfigure, es decir, debe haber un *sujeto* que interactúe con el *objeto* artístico. A la par de las muchas transformaciones por las que ha pasado el concepto de obra de arte, también se ha transformado el concepto de espectador, al punto que, en la actualidad, este término ya no logra abarcar todo lo que representa interactuar con una obra de arte contemporáneo. En muchos casos, ya no se trata simplemente de estar expectante y observar, sino de actuar, reaccionar y tomar decisiones frente a una obra que nos confronta. Así pues, relacionarse con la obra no consiste en ser un sujeto pasivo que recibe una experiencia estética, consiste en participar en la construcción de la propia experiencia estética. En este sentido, el arte ha incorporado la acción del público, la interacción y la intervención como elementos fundamentales.

Toda obra de arte exige establecer una relación de interacción. Sin embargo, “arte interactivo” es una categoría empleada para designar las prácticas artísticas en las que el perceptor participa de modo directo en la realización de la obra, dejando de lado

el papel tradicional de receptor o contemplador. Se trata de una corriente artística fundamentada en la acción. Desde sus inicios, ha constituido un medio de acercamiento entre el público y el artista, dos entidades que estuvieron alejadas en etapas anteriores de la historia del arte. Así pues, el arte interactivo genera un nuevo tipo de espectador mucho más involucrado en los diversos componentes de la experiencia estética.

El gran auge de los medios masivos de comunicación (televisión, radio, cine, video, videojuegos) y un público cada vez más habituado a este tipo de lenguajes, a partir de la segunda mitad del siglo XX, dieron lugar a la creación de obras artísticas interactivas en las que se emplean sensores, sistemas de grabación y reproducción de audio y video. Más adelante, con la llegada de Internet, las posibilidades de interacción se transformaron y aumentaron de manera exponencial.

En relación con el término “arte interactivo”, el teórico Frank Popper señala que existe una diferencia entre los significados que hoy en día se atribuyen a los términos ‘participación’ e ‘interacción’, en lo que concierne a la actitud del público de alguna obra de arte perteneciente a un género en específico. Conviene aclarar que ambos términos se originaron en la década de los sesenta, si bien su uso ha derivado en conceptos distintos en la actualidad.

En ese entonces, se entendía por ‘participación’ al involucramiento del público en los niveles contemplativos e intelectuales de la obra. Esto difería de las actitudes tradicionales del espectador, ya que los trabajos de los artistas con frecuencia tenían fuertes implicaciones sociales y políticas. Así, por ejemplo, en los *happenings* se requería que el asistente al evento tomara parte en éste, ya fuera de manera directa o indirecta, ya que todas sus reacciones contribuían a la realización de la obra. Sin embargo, en la actualidad, este vocablo alude exclusivamente a la relación que establece un espectador con una obra que ya existe, es decir, cuya materialidad está definida y es incapaz de ser modificada por la participación del público, sin importar la cantidad o variedad de interpretaciones que puedan hacerse; es decir, si bien la obra se concibe como abierta a la contemplación intelectual por parte de los sujetos que la aprecian, en realidad estas consideraciones son externas a ella y no la afectan de modo alguno.

En cambio, el concepto de ‘interacción’, ya desde los sesenta se concebía en relación a obras en las que el artista fomentaba una interacción bilateral entre éstas y el espectador, con lo cual la obra se convertía en un proceso que sólo era posible a partir de los nuevos inventos tecnológicos, capaces de crear una situación en la cual las preguntas del espectador, sus planteamientos interpretativos, son resueltos de manera

efectiva por la obra misma. En la actualidad, el concepto de ‘interacción’ no ha sufrido modificaciones radicales, si acaso sólo se ha definido un poco más.¹⁴²

Como puede verse en la siguiente cita, en el arte interactivo se modifican los papeles tradicionales de quienes interactúan con la obra:

En la creación y presentación del arte interactivo ha estado siempre implícita la presencia de un observador fantasmagórico: un observador que está viendo al observador participando en el proceso interactivo. Esto significa que es el observador interactivo el que interpreta de manera inevitable el papel de intérprete (performer), interpretando para una audiencia implícita en un sistema que normalmente incluye su interacción. [...] De esta manera, contemplación, inspiración, meditación, reflexión y especulación, todo lo que necesita de un flujo personal de tiempo (si no de un completo espacio privado), está sujeto a la sensación de cierta ejecución o interpretación pública, un flujo de interacciones con el trabajo escenificado y enmarcado. Resumiendo, en muchos trabajos de arte interactivo, el espectador está en un show, como lo que se exhibe, como trabajo en sí.¹⁴³

Es indudable que el arte siempre ha sido interacción, unión de intersubjetividades (la del autor y la del espectador). También es indudable que la obra de arte no está en los colores de un lienzo, ni en las notas de una composición, ni en las palabras de un texto, sino en algo absolutamente intangible, individual y etéreo que es el acto mismo de percepción de la obra, su reconstrucción abstracta y el efecto que produce en la sensibilidad del perceptor. Sin embargo, lo que pone de manifiesto el arte interactivo no es simplemente que en él exista interacción obra-perceptor, sino que la interacción se encuentra potenciada y se da de nuevas maneras. El perceptor se convierte en una pieza esencial para la existencia de la obra y ésta cambia según el individuo que la perciba. De ahí que, para Roy Ascott, el espectador se convierte en un “actor” que forma parte de un espectáculo montado por el autor.

Por otro lado, al incorporar la tecnología al arte, se confiere un acceso abierto al participante por medio de diversos artefactos y dispositivos como un mouse, teclados, cámaras digitales, sensores de todo tipo, interfaces que permiten experimentar y modificar lo que se está percibiendo. El sistema procesa y nos devuelve información en forma de conocimiento modificado. Como explica Diana Domínguez, en “Ciberarte: algunos contenidos estéticos, tecnológicos y poéticos”, con el fin de ofrecer experiencias interactivas, diferentes tipos de interfaces y programas son preparados por

¹⁴² Cfr. Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, p. 181.

¹⁴³ Roy Ascott, “El web Chamántico. Arte y conciencia emergente”, en <http://aleph-arts.org/pens/ascott.html> [última consulta 11 de mayo de 2010].

los artistas en colaboración con técnicos y científicos. Dispositivos, sensores, sistemas de captura de movimiento, dispositivos microcorneales, seguimiento del ojo, cámaras, teclados, pantallas sensibles al tacto, sensores infrarrojos, sistemas electromagnéticos, cascos de realidad virtual, guantes digitales y sensores robóticos son usados para conectar el cuerpo y el entorno a los dispositivos tecnológicos.¹⁴⁴

Algunas obras interactivas, para provocar una reacción, capitalizan las preocupaciones y temores del perceptor. Otras tienen la finalidad de someter al espectador a una experiencia límite que lo invita a hacer cuestionamientos y a reflexionar sobre el arte mismo.¹⁴⁵

El arte interactivo, en muchas ocasiones va de la mano de la improvisación, del azar del instante, y la obra depende de la confluencia de una serie de elementos que se conjugan en un momento y lugar determinados que hacen de la obra una experiencia única.

El arte conceptual, del cual la poesía perceptual es a la vez hermana, cómplice y heredera, otorgó un papel primordial al espectador como parte de la obra artística:

The position of the viewer is a recurring theme. Writing of his installations and Happenings, Allan Kaprow observed that in becoming a participant the viewer was in effect the object, or the painting, while the stuff and instructions were like the canvas. Active engagement was also demanded on a mental level. The viewer had to become a thinker. This was a very different role from that required by formalist paintings of the time. There one could relax as though in a comfy armchair, wallowing the luxurious colours. With Conceptual art the viewer stands in intellectual discomfort.¹⁴⁶

En las obras de arte interactivo, la interacción no es sólo acción sino reflexión. El perceptor redescubre su capacidad de asombro y explora la obra en una actitud lúdica que no es superficial sino reflexiva.

Al relacionarse con el poema perceptual, por lo general, el perceptor interactúa con éste a través de una actitud lúdica. Hans-Georg Gadamer, en *La actualidad de lo*

¹⁴⁴ Cfr. Diana Domínguez, “Ciberarte: algunos contenidos estéticos, tecnológicos y poéticos”, en Revista de Cultura y Arte *Heterogénesis*, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/108/10804009.pdf> [última consulta 11 de mayo de 2010].

¹⁴⁵ Tal es el caso de las numerosas propuestas de objetos artísticos interactivos realizados por Golan Levin. Un catálogo virtual de la obra de Levin y sus colaboradores se puede consultar en <http://www.flong.com/> [última consulta 11 de mayo de 2010].

Otro ejemplo interesante de nuevos tipos de interacción entre autor, obra y perceptor es el trabajo de Marina Abramovic, el cual se desarrolla básicamente en el ámbito del performance. Como ejemplo concreto podemos mencionar la obra “The artist is present”, de 2010, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, un performance de largo aliento que consistió en que la artista, de manera ininterrumpida, estuvo durante tres meses frente a los asistentes al museo, quienes se formaban para sentarse frente a Marina y mirar a la artista a los ojos por un tiempo indefinido. Esta obra tenía la finalidad de desacralizar la figura del autor y diluir la brecha espacio-temporal entre artista y espectador.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 143.

bello, diserta ampliamente sobre el papel del juego en el arte¹⁴⁷. Lo primero que señala es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que la cultura humana no se puede pensar en absoluto sin un componente lúdico. Más adelante afirma lo siguiente:

Lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consiste en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente y en poder burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines; por ejemplo, cuando un niño va contando cuántas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele.¹⁴⁸

Numerosas teorías del aprendizaje han señalado que el juego nos permite apropiarnos del mundo, aprehenderlo y conocerlo. El juego no es una experiencia intrascendente, puesto que detona toda una serie de pensamientos y reflexiones por parte de quien participa en él.

Gadamer reflexiona sobre el papel del espectador en el arte moderno y, al respecto, dice lo siguiente:

Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra. [...] Ahora bien, ¿quiere esto decir que la obra ya no existe? De hecho, así lo creen muchos artistas –al igual que los teóricos del arte que les siguen– como si de lo que se tratase fuera de renunciar a la unidad de la obra. Mas, si recordamos nuestras observaciones sobre el juego humano, encontrábamos incluso allí una primera experiencia de racionalidad, a saber, la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, la identidad de lo que se pretende repetir. Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte. Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepitable, cuando aparece o se lo valora en tanto experiencia estética, es referido en su mismidad. La obra tiene su determinación en su efecto. Es probable que no llegue a ser una obra duradera, en el sentido clásico de perdurabilidad; pero, en el sentido de la identidad hermenéutica, es ciertamente una "Obra".¹⁴⁹

¹⁴⁷ Considero fundamental tomar con reservas tanto el concepto de 'juego' como el adjetivo 'lúdico', dado que generalmente se asocian con cosas que no son serias o relevantes. En ocasiones, me parece, se emplean incluso con un dejo peyorativo. Sin embargo, veo en las propuestas de la poesía perceptual una actitud lúdica tanto en la esfera de la configuración como en la esfera de la percepción. Pienso que incluso la primera aproximación a estas propuestas, la primera interacción se da en términos lúdicos. Si desea configurar sentido, el perceptor debe participar del juego.

¹⁴⁸ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 66.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

Las obras de arte interactivo que invitan al espectador a jugar con ellas están dotadas de una identidad hermenéutica distinta a la tradicional. A pesar de no estar “terminadas” plenamente por el autor, de no ser unidireccionales, de ser abiertas, fueron concebidas y creadas como obras de arte y, al crear una experiencia estética, cumplen su función en el mundo.

Si la identidad de la obra es esto que hemos dicho, entonces sólo habrá una recepción real, una experiencia artística real de la obra de arte, para aquel que "juega-con", es decir, para aquel que, con su actividad, realiza un trabajo propio. [...] ¿Por medio de qué posee una "obra" su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo "que entender", en que pretende ser entendida como aquello a lo que "se refiere" o como lo que "dice". Es éste un desafío que sale de la "obra" y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego. Por esta razón, me parece que es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar. El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta.¹⁵⁰

El arte contemporáneo, y las propuestas actuales de poesía perceptual, comparten el hecho de ser experimentales por naturaleza. La experimentación es juego, si bien un juego racional y calibrado. Desde las vanguardias de principios del siglo pasado, el juego ha sido un elemento presente en las creaciones artísticas. Quien interactúa con una instalación o con una escultura mecánica de alguna manera “juega” con estos elementos y los explora, los mueve, los manipula.

Los artistas de principios del siglo XX proponían que el arte y la vida estuvieran unidos, buscaban llevar el arte a las masas y que éste tuviera una utilidad social. En esta tónica, trabajaron ampliamente la noción del arte *para* todos. En la actualidad, esta idea es reemplazada por la del arte *por* todos, un arte en red, un arte colaborativo.

Con la llegada del arte interactivo y con la inclusión de elementos lúdicos en la creación artística, se generó un desplazamiento en nuestras nociones de “autor”, “obra” y “espectador”. Así como el espectador-lector-perceptor ha adquirido nuevas funciones y dimensiones, la figura del autor también ha pasado por modificaciones considerables.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

A finales de los sesenta, Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, los tres pensadores más activos de la Deconstrucción, proclamaron la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del *yo*. Así, la autoría se convierte en el espejismo de la propiedad intelectual, mientras que la figura del Autor se transforma en marca de origen o género, mera signatura para clasificar en estantes. Frente al Autor, el Lector y el Texto se erigen como los verdaderos protagonistas de la escritura. La comunicación en Internet representa un paso más —quizá decisivo— en la disolución de la autoría. La nueva escritura coloquial en los chats, las nuevas fórmulas de contacto y presentación, la inmediatez, los distintos experimentos creativos —sobre todo los literarios—, la interactividad, el juego de mostrar/ocultar la identidad, etc. representan, en conjunto, un nuevo estatuto específico y emergente de comunicación que deberá definirse en los próximos años.¹⁵¹

A partir del Renacimiento, se fue configurando la noción de artista como un sujeto dotado de individualidad, subjetividad y genio. Los artistas eran considerados seres privilegiados, especiales, tocados por las musas. El Romanticismo, como corriente artística, hizo mucho por consolidar la idea del artista bohemio, un individuo de sensibilidad exacerbada, que sufría en exceso y cuya función consistía en revelar a los demás los misterios del mundo. A la llegada de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, los artistas, en su búsqueda por desacralizar el arte y cuestionarlo en lo más profundo, cedieron mucho del poder que tenían sobre la obra, la abrieron y en muchos casos la hicieron pública.

Adolfo Vásquez Rocca, en “La deconstrucción de la noción de autor”, señala lo siguiente:

La noción de creador individual empieza a problematizarse desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, donde la noción se hace insostenible. Tal como lo refiere Michel Foucault, el autor que desde el siglo XIX venía jugando el papel de regulador de la ficción, papel característico de la era industrial y burguesa, del individualismo y de la propiedad privada, habida cuenta de las modificaciones históricas posteriores, no tuvo ya ninguna necesidad de que esta función permaneciera constante en su forma y en su complejidad.¹⁵²

Ante los cambios históricos, sociales y artísticos, en la actualidad, el artista ya no se concibe como un sujeto omnipotente que crea una obra. Quien habla en una obra literaria no es el autor, es el lenguaje. Roland Barthes, siguiendo a Nietzsche cuando éste

¹⁵¹ Ramón Pérez Parejo, “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>, [última consulta 17 de mayo de 2010].

¹⁵² Adolfo Vásquez Rocca, “La deconstrucción de la noción de autor”, en *Adamar*, Revista de creación, en <http://www.adamar.org/ivepoca/node/373>, [última consulta 16 de mayo de 2010].

decía “Dios ha muerto”, lleva esta idea al terreno de la creación artística y afirma que vivimos la era de la muerte del autor.

De este modo se intentará abolir al autor, así como a cualquier otra forma de institucionalización de la escritura. Por ello, el discurso no será considerado más que en sus descentramientos y sus desterritorializaciones. Al dar por cierta la desaparición del sujeto, el discurso que funda la subjetividad no puede mantener los mismos niveles de coherencia más que como una forma de ejercer poder.¹⁵³

Michel Foucault, en “¿Qué es un autor?”, conferencia dictada el 22 de febrero de 1969 frente a la Société Française de Philosophie, se interrogaba respecto a las nuevas características del sujeto y a los cambios que ha sufrido la figura del autor, como un tipo particular de sujeto:

El autor, o lo que he llamado "autor-función", es indudablemente sólo una de las posibles especificaciones del sujeto y, considerando transformaciones históricas pasadas, parece ser que la forma, la complejidad, e incluso la existencia de esta función se encuentran muy lejos de ser inmutables. Podemos imaginar fácilmente una cultura donde el discurso circulase sin necesidad alguna de su autor. [...] No más repeticiones agotadoras. "¿Quién es el verdadero autor?" "¿Tenemos pruebas de su autenticidad y originalidad?" "¿Qué ha revelado de su más profundo ser a través de su lenguaje?". Nuevas preguntas serán escuchadas: "¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso?" "¿De dónde proviene? ¿Cómo se lo hace circular? ¿Quién lo controla?" "¿Qué ubicaciones están determinadas para los posibles sujetos?" "¿Quién puede cumplir estas diversas funciones del sujeto?". Detrás de todas estas preguntas escucharíamos poco más que el murmullo de indiferencia: "¿Qué importa quién está hablando?"¹⁵⁴

Las preguntas que se hace Foucault son de enorme relevancia en el caso de las propuestas actuales de poesía perceptual. ¿Quién es el verdadero autor de un biopoema? ¿El científico que manipula las moléculas o el artista que ideó y dirigió el proyecto? ¿Quién es el autor real de un ciberpoema? ¿El poeta que escribe los textos o el ingeniero en computación que crea la interfaz para que esos textos puedan ser leídos y modificados por el lector? ¿Cuáles son los modos de existencia de estos discursos cuando no contamos con soportes estables, inmutables o fácilmente clasificables? Y tener las respuestas para estas preguntas, ¿verdaderamente es relevante para la existencia, permanencia, recepción e interpretación de las obras?

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en *Revista Litoral*, N° 25/26, en <http://www.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-%C2%BFQue-es-un-autor-Version-completa>, [última consulta 11 de mayo de 2010].

El caso de la videopoesía es particularmente relevante en términos de autoría. En muchas ocasiones, estas obras son anónimas o el nombre del autor aparece “disfrazado” en la forma de un *nickname*. Los autores se confunden y se mezclan en la interminable maraña que se teje en la red. Algunos videopoemas, por ejemplo, son hechos por alguien que toma poemas visuales de otros autores y elabora un collage al que añade animación y movimiento (el hecho de que se estén tomando obras ajenas no siempre se especifica). En estos casos, el autor del videopoema procede como una especie de “antologador digital”, en cuya selección y relectura se encuentra la obra.

En otras ocasiones, los textos y las imágenes son propios, pero esto no siempre se indica claramente. Algunos videopoemas, al final, tienen los créditos de los realizadores, el año de realización y la información sobre la música que se usó para acompañar los iconotextos, pero no es la tónica más común. Generalmente, el autor del videopoema lo sube a la red y no deja ninguna huella de sí (ni su nombre, ni su ocupación, ni su lugar o fecha de nacimiento...). Subir un videopoema a la red se convierte, pues, en un acto generoso en el sentido de que no se busca fama ni reconocimiento, sino compartir una obra que ha tocado la sensibilidad de alguien.

Por otra parte, como se pudo ver en el segundo capítulo, los videopoemas que aparecen en foros como *youtube*, permiten a los perceptores escribir comentarios, con lo cual se establece un “diálogo directo” entre quien hizo el video y su público y entre los perceptores entre sí. De esta manera, la recepción de estas obras puede conocerse a través de quienes deciden tomarse unos segundos para opinar.

La *muerte del autor* anunciada por Barthes adquiere aquí [en las producciones que se encuentran en Internet] una aplicación práctica que refuerza sus postulados. Por lo pronto, se produce una democratización de la autoría, ya que poco importa el prestigio del nombre propio del autor a la hora de poder publicar en Internet. Muchas almas solitarias, sumidas en el anonimato (si lo prefieren) o en los estrechos márgenes de una dirección de correo electrónico, exhiben sin pudor sus obras; una turba de exiliados expone ante el mundo entero su tedio, su imaginación y sus fantasías. Poco importan entonces los nombres. Existe la posibilidad en muchos casos de interferir a placer en los textos de la red o, en su caso, sugerir al autor cambios y transformaciones sustanciales, incluso proponer que se dedique a otra cosa.¹⁵⁵

Desde la incorporación de la tecnología al arte y a partir de la llegada del arte en red, el artista ya no es un ser especial a quien se rinde homenaje por su talento. Es un sujeto como cualquier otro. Evidentemente, la calidad estética de los productos

¹⁵⁵ Ramón Pérez Parejo, *Ibid.*

artísticos es muy variable. Uno puede encontrar obras de enorme calidad junto a otras cursis, estereotípicas e, incluso, kitsch, pero esto mismo sucede en todo el arte en general.

Francisco Papas, en “Vitrina: Arte de fenomenología y contra ética” plantea que con las tecnologías en el arte ya no es posible pensar la creación sobre la base de una representación construida al interior del sujeto aisladamente. Somos conducidos a afirmar una especie de creación compartida, que incorpora lo tecnológico. El principio de este arte ya no es mostrar cómo un "yo interior" ha generado algo de una manera particular, ni tampoco determinar manifestaciones artísticas de los "ismos" que se suceden a lo largo de la historia. Según Roy Ascott, el único "ismo" legítimo es el basado en la conexión, en la producción y en la regeneración del conocimiento, lo que denomina "conectivismo", un crear compartido con el poder de las máquinas, que expanden nuestras capacidades de pensar y actuar, una nueva conexión entre el lector y la obra, entre el lector y otros lectores, entre el lector y el autor.¹⁵⁶

Decíamos líneas antes que poco a poco se ha generado una nueva noción de autor, obra y lector. Hoy en día, la obra es un objeto susceptible de ser intervenido y cuestionado. Ya no se trata de un elemento fijo y sagrado al que hay que observar desde una distancia prudente. En este nuevo paradigma:

El lector se convierte en el verdadero artífice de la obra y muestra definitivamente su vasto poder, hasta ahora sólo sugerido como promesa de futuro por Barthes, Foucault y Derrida. El lector-autor ignora aún cómo gobernar esta fabulosa autonomía interactiva. Va siendo necesario concederle ya otro *status*. Se produce definitivamente el traspaso de poder entre autor y lector. Además de la democratización de la autoría, se produce un nuevo auge de la escritura coloquial, la más vinculada a la oralidad. Los chats y distintos foros cibernéticos son la mejor prueba de ello. [...] En suma: se trata de una nueva fórmula de comunicación que tiene un estatuto específico y propio que debe definirse y que, en último extremo, hay que tener en cuenta so pena de convertirnos en unos nostálgicos a quienes la tecnología barrió de la faz de la escritura.¹⁵⁷

En la actualidad, muchos artistas buscan que la interacción con sus obras sea un proceso complejo y vital para la configuración de sentido. De hecho, los artistas han capitalizado la interacción del perceptor como parte de la obra misma. Las propuestas de la poesía perceptual se enmarcan en esta noción del arte, es decir, la poesía

¹⁵⁶ Cfr. Francisco Papas “Vitrina: Arte de fenomenología y contra ética”, en <http://www.indie.cl/2008/03/en-vitrina-arte-de-fenomenologia-y-contra-etica/>, [última consulta 16 de mayo de 2010].

¹⁵⁷ Ramón Pérez Parejo, *Ibid.*

perceptual se concibe como una experiencia interactiva y, por tanto, las obras se conciben desde este paradigma. De ahí que el perceptor-reconfigurador sea una pieza clave en la construcción y resignificación de la obra. Ya el poema visual en papel había invitado al lector a aproximarse a él a través de una interacción distinta a la que se tiene con un texto convencional. Los poemas semióticos invitaron al lector a emplear su capacidad de evocación para interpretar las imágenes y darles coherencia. Los poemas-objeto, con su tridimensionalidad, propusieron al espectador aproximarse a ellos como si fueran obras plásticas, como si se tratara de esculturas. El sujeto que interactuaba con estas propuestas, de inmediato entendió que la tónica era diferente, que de él se esperaba un papel distinto.

La poesía perceptual ha enfatizado aún más el carácter interactivo y lúdico que ya era parte del poema visual en papel. “El hipertexto, el holograma y el mismo código digital son cargados con una intención artística y poética que confiere al poema dos cosas fundamentales: el movimiento y la interacción. El lector puede intervenir, haciendo clics, en la organización del texto, en el ritmo de aparición de las imágenes y hasta en la creación del poema mismo.”¹⁵⁸

Las diversas formas que ha asumido la poesía perceptual contemplan la interacción del perceptor-reconfigurador como un factor medular para la existencia de la obra. En la interacción con el poema visual, quien se relaciona con éste hace las veces de lector y de espectador. Las funciones que debe llevar a cabo el sujeto que interactúa con una obra de poesía perceptual consisten en participar activamente en la percepción de la obra, a partir de la cual se lleva a cabo el proceso de reconfiguración de la misma. El perceptor-reconfigurador, como su nombre lo indica, interactúa con los diversos elementos que constituyen la obra y participa activamente en la construcción de sentido. Las decisiones que toma influyen en su percepción de la obra y en la experiencia poética en sí misma.

La poesía en la piel establece una interacción íntima entre el portador del poema y el sujeto que lo percibe. Aquí, no se trata sólo de interactuar con un texto o con un mensaje poético, sino con otra persona, con otro individuo. Portar o contemplar un poema en la piel es interactuar al límite con la palabra poética, es fundirse con ella, habitarla y borrar las fronteras del espacio personal incluso en un nivel corporal.

¹⁵⁸ Angye Garona, “Galaxias: exploración de la poesía experimental. Aproximación a la ética de la acción poética”, en <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/XIII/gaona.html>, [última consulta 13 de mayo de 2010].

En la holopoesía, la interacción del perceptor es vital, puesto que el ángulo desde donde éste se encuentra determina la lectura y las características mismas del holopoema. Los rayos de luz de los holopoemas interactúan con el cuerpo del perceptor, con el espacio físico que lo rodea. Son juegos de luces que invitan al perceptor-reconfigurador a participar siguiendo sus formas y sus cambios. Los holopoemas, inmateriales y cambiantes, se apoderan del entorno del perceptor y le proporcionan una experiencia poética única, según dónde se encuentre y cómo se relacione con los hologramas.

La poesía en movimiento (obras poéticas en las que las palabras del texto se mueven o se modifican progresivamente, ya sea por interacción con el usuario o de forma automática) y la holopoesía, o poesía en un entorno virtual, en el que el usuario debe moverse para “encontrar la poesía” son ejemplos de cómo el usuario de estos textos participa e interactúa con ellos.¹⁵⁹

La biopoesía establece una relación muy interesante con el sujeto que observa. Existen muy pocas realizaciones concretas de biopoesía debido a las dificultades que conlleva su elaboración, pero las obras que se han realizado ponen de manifiesto un nuevo tipo de interacción: la que se da entre el perceptor y una obra artística que no se puede percibir a simple vista, pues existe en una escala microscópica. Por otra parte, al existir en el entorno de un laboratorio, uno tiene que interactuar con las obras a través de una serie de dispositivos especializados como microscopios, lentes sofisticados y sustancias químicas, lo cual lleva la interacción a un terreno gestual y corporal totalmente distinto al que tenía lugar habitualmente en la literatura.

En la ciberpoesía el perceptor-reconfigurador tiene que operar el ciberpoema, debe oprimir ciertas teclas, tomar ciertas decisiones de lectura, incluir textos, seguir las instrucciones del programa; en suma, necesariamente tiene que *actuar*. El ciberpoema sólo adquiere realización concreta a partir de la interacción del perceptor, la cual es única e individual.

Por otra parte, gracias a la incorporación de la tecnología, el perceptor deja de ser simplemente un lector o un espectador y puede incluso convertirse en autor. Es el grado más alto de participación que puede conferir la ciberpoesía. En muchos casos, la ciberpoesía permite la creación colectiva. Alguien ha escrito un texto que otra persona puede modificar, cambiar, hacer suyo. El resultado es un texto híbrido, nuevo, fruto de varias sensibilidades, de varias mentes. Los autores no se conocen entre sí, no saben

¹⁵⁹ Mauricio Navia, *Loc. cit.*

nada unos de otros, viven en latitudes y contextos diferentes. Es el cadáver exquisito del siglo XXI, en una relación espacio-temporal distinta.

En relación con la literatura colaborativa en Internet, Mauricio Navia explica:

Internet ofrecía, desde sus comienzos, posibilidades novedosas de colaboración creativa. Inicialmente la mayoría de estos intentos daban como resultado obras lineales, o como mucho hipertextuales. En la mayoría de estos casos, a pesar de la interacción, sigue habiendo una voz autorial que domina el proceso, y que decide lo que puede entrar en el texto y lo que no. Recientemente, sin embargo, se han desarrollado proyectos que intentan superar esta limitación. Escribeme (<http://www.escribeme.org/>); Relátame (<http://www.relatame.com/>); El libro flotante (<http://www.libroflotante.net/>).¹⁶⁰

La ciberpoesía es incluyente y participativa. El audio, los colores, las formas y los textos, que se cristalizan y diluyen en la pantalla al ritmo que el lector impone, crean una experiencia estética multisensorial y totalmente interactiva, que resulta distinta para cada perceptor, quien puede elegir los caminos que toma su lectura gracias a la configuración propia del ciberespacio. Clemente Padín, en “Interacción y poesía virtual” afirma lo siguiente:

En tiempos por venir, las tecnologías digitales serán supuestamente las más usadas en casi todas las ramas de arte, incluyendo la poesía. Pero, al igual que cualquier otra tecnología, no asegura ni anticipa el nivel estético ni la funcionalidad de las creaciones. Sin embargo, el instrumento "interactividad" parece asegurar la comunicación genuina entre el "escritor" y el "lector": la funcionalidad del poema depende de la participación del "lector" quien, al manipular el poema, le da su sentido (es decir, el sentido que tenga para "él", de acuerdo a su repertorio de conocimientos y experiencias). De tal manera, también, se asegura la conjunción de la forma de expresión y el contenido ya que será imposible separarlos sin que haya pérdida de información (lo que generalmente observamos en un poema ilustrado o en el poema de figuras). [...] La participación ha sido el hilo inconsútil que unió cada propuesta de la poesía en todos los tiempos y, sin duda, los nuevos medios digitales, no harán otra cosa que incentivar a través de la interactividad.¹⁶¹

La videopoesía, por su parte, presenta un tipo de interacción más convencional. El perceptor se asemeja más a un espectador y su papel consiste en situarse frente al videopoema y observar. Sin embargo, puede modificar e influir en su experiencia de percepción. Puede detener el video, retrocederlo, adelantarlo, eliminar el audio, subir el volumen y repetir el video cuantas veces quiera para centrarse en detalles específicos.

¹⁶⁰ Mauricio Navia, “El fin de la literatura y la escritura post-estética” en Revista de arte y estética contemporánea, *Estética*, en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20526/2/articulo18.pdf>

¹⁶¹ Clemente Padín, “Interacción y poesía virtual”, en Revista Virtual Escáner Cultural, en <http://www.escaner.cl/escaner42/acorreo.html>, [última consulta 13 de mayo de 2010].

En este sentido, la experiencia de percepción del videopoema se asemeja a la lectura convencional, en la cual el lector puede pausar la lectura, retroceder o adelantarse y volver al texto cuantas veces quiera. Sin embargo, en la percepción de los videopoemas interactúan muchos elementos y el perceptor interactúa a su vez con cada uno de ellos, generando una serie de articulaciones individuales en la experiencia interactiva.

Por otra parte, cabe señalar que, como parte de las nuevas interacciones que hay en las propuestas de poesía perceptual, se encuentra la relación que se establece entre el arte y la ciencia o el arte y la tecnología. Al ser copartícipes en la obra de arte, estos elementos detonan múltiples reflexiones sobre lo que se entiende por una obra de arte, sobre los límites y fusiones posibles entre diversas áreas del conocimiento y sobre el papel del autor y del perceptor. Artistas y técnicos en programación interactúan para producir ciberpoemas. Artistas y científicos interactúan para producir holopoesía y biopoesía. Y los perceptores interactúan con las obras para que éstas puedan existir y ser reconfiguradas.

En el presente trabajo, me he referido a la configuración y a la percepción de experiencias poéticas interactivas. Me parece que hablar de “experiencias poéticas interactivas” resulta útil terminológicamente dado que al realizarse en soportes que en ocasiones dificultan su permanencia, más que ser cosas concretas y materiales, las obras se encuentran primordialmente en la interrelación, en la interconexión, en la interacción del iconotexto con el perceptor.

Aunque la interacción tenga lugar de distintas maneras, en distintos grados y a través de distintos mecanismos, la poesía perceptual es fundamentalmente una experiencia interactiva. Esto puede verse de manera concreta en el análisis de las obras que se encuentran en el capítulo 2. Destacar el elemento de la interacción resulta fundamental puesto que, precisamente a través de los múltiples y diversos tipos de interacción generados por la poesía perceptual, se ha configurado una nueva experiencia de lectura, es decir, una nueva manera de relacionarnos con lo que leemos.

3.4 La configuración de nuevas experiencias de lectura

Luego de los diversos cambios que han tenido los conceptos de obra, creación literaria, autor y lector, la literatura ha experimentado nuevas formas de relacionar al lector con la obra y se han creado nuevos esquemas de percepción de los objetos artísticos y nuevos tipos de interacción en la experiencia estética.

En la actualidad, los artistas de todas las disciplinas se plantean formar perceptores críticos, reflexivos y conscientes. De ahí que la relación simbólica que se establece con el objeto artístico ya no depende del artista, sino de la relación que establece el perceptor con la obra. Hoy en día, los artistas proponen retos a la interpretación. Cada vez es más común que, al relacionarnos con una obra de arte, ya sea un cuadro, una película, un performance o un poema, nos preguntemos por qué es estética y qué nos quiere o nos puede decir sobre nosotros mismos, sobre el artista y sobre el mundo en general.

Las obras, más que ser elementos bellos, se han convertido en dispositivos simbólicos. Las diversas manifestaciones artísticas actuales, al ser más multidimensionales y polisémicas que nunca, retan al espectador a que aprenda a crear sentido para las obras, con el fin de que pueda crear sentido para su propia vida. Ésta es una de las más importantes funciones que tiene el arte en la actualidad. A pesar de que los diversos sistemas buscan a toda costa que nos evadamos de la realidad y que nos mantengamos adormecidos a través de la desinformación, la incitación al consumo, la confusión que genera carecer de centros estables y de certezas, el arte actual nos confronta con el mundo, con nosotros mismos y con nuestra manera de crear sentido. A ese respecto, resulta sumamente didáctico y autorreflexivo.

Las diversas formas que ha asumido la poesía perceptual nos dejan ver que actualmente existen nuevos mecanismos de configuración y nuevos esquemas de percepción en donde la interacción del perceptor-reconfigurador es esencial. Me parece irrefutable que la poesía en la piel la holopoesía, la biopoesía, la ciberpoesía y la videopoesía, así como otras manifestaciones de las que no me ocupé particularmente en este trabajo, como la fotopoesía, los poemurales o la poesía visual que se sigue realizando en papel, son capaces de producir experiencias estéticas complejas, multidireccionales y diversas.

Sin embargo, a mi juicio, gracias a la incorporación de nuevos materiales y soportes, a la inclusión de movimiento, a su configuración sinestésica, a la creación de una nueva relación espacio-temporal y a su alto grado de interactividad, la gran contribución de la poesía perceptual es que representa un giro epistemológico en nuestra manera de leer. Cada una de las formas de la poesía perceptual representa una nueva experiencia de lectura.¹⁶²

En la era posttipográfica en la que nos encontramos, “not only the publishing industry, but also the act of reading, unchanged for several centuries, is being altered.”¹⁶³ Cada una de las nuevas formas que ha asumido la poesía perceptual ha contribuido a modificar la noción de lectura, el concepto de lector (demasiado limitado para todas las acciones y procesos que se deben realizar al interactuar con estas obras) y la función del poema.

A medida que la literatura ha ido cambiando, también se ha ido transformando lo que se concibe como escritura y, por ende, su contraparte, la lectura. En este sentido, cabe señalar las palabras de Jacques Derrida: “Parce que nous commençons à écrire autrement, nous devons lire autrement”.¹⁶⁴

Resulta innegable que la escritura estructura la conciencia. A través de sus múltiples realizaciones, la escritura es una forma de tecnologizar la palabra. “La escritura es la más trascendental de todas las invenciones tecnológicas humanas, puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento.”¹⁶⁵

La lectura es un acto comunicativo que da sentido a la escritura; es un encuentro intersubjetivo entre el autor y el lector, a través del canal que es el texto. Sin embargo, a

¹⁶² A lo largo del presente trabajo, en diversas ocasiones, he expresado que el verbo ‘leer’ y la función de ‘lector’ resultan insuficientes para describir la relación que tiene lugar con las propuestas de la poesía perceptual. En el presente apartado, cuando digo que las formas de la poesía perceptual generan nuevas experiencias de lectura, nuevos *modus legendi*, me refiero específicamente al proceso mediante el cual el receptor-reconfigurador se aproxima al iconotexto, se relaciona con todos sus elementos y crea un sentido al resignificar la obra. En este tenor, comprendo la noción de lectura en su sentido más amplio y englobador, es decir, como un proceso semiótico en donde se interrelacionan signos (lingüísticos, acústicos, visuales, etc.) para la reconfiguración de sentido. Por otra parte, cuando digo que las formas de la poesía perceptual están creando una nueva conciencia lectora, pretendo aludir a la noción más cerrada de lectura, es decir, la que se relaciona más inmediatamente con el ámbito de la textualidad, es decir, el acto de leer en general, fuera del contexto de la poesía perceptual.

¹⁶³ Fabio Doctorovich, “The Posttypographic Era”, en “A Mini-Anthology on Contemporary Poetry”, en *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*, p. 218.

¹⁶⁴ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p. 67.

Traducción: Dado que comenzamos a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera.

¹⁶⁵ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 87.

lo largo de la historia, no siempre hemos leído de la misma manera, es decir, los tipos de interacción con los textos han ido variando con el tiempo.

En sus inicios, la lectura era un acto socializador y primordialmente colectivo. En épocas en las que los índices de analfabetismo eran muy altos y los costos y esfuerzos por reproducir un libro eran cuantiosos, la gente se reunía en espacios públicos, como plazas y mercados, para escuchar a alguien más narrar historias o declamar poemas. Más que la vista, el oído dominó de manera significativa el mundo de la Antigüedad, incluso mucho después de que la escritura fuera profundamente interiorizada.

Durante varios siglos, leer en voz alta fue el canon de lectura. Como recuerda Alberto Manguel en su libro *Una historia de la lectura*, en la Edad Media, los juglares recitaban o cantaban sus versos. En tiempos de san Benito se consideraba que escuchar la lectura era un ejercicio espiritual. Siglos más tarde, los padres leían a sus hijos, los criados a sus señores... El posadero de Don Quijote cuenta cómo, en época de siega, algún labrador que sabía leer lo hacía en voz alta para los segadores. Galdós describe en sus *Episodios Nacionales* la experiencia catártica de leer en voz alta.

Más adelante, Manguel comenta que a mediados del siglo XV se produce un descubrimiento tan importante para la lectura como el de América para la historia universal. En 1455, el joven grabador Johan Gutenberg comprendió que podía ganarse mucha velocidad y eficacia si las letras del alfabeto se tallaban en forma de tipos reutilizables en lugar de los bloques de madera que se usaban para imprimir ilustraciones. Gutenberg inventó la imprenta y produjo una Biblia con 42 líneas por página, el primer libro impreso con tipos. Por primera vez desde la invención de la escritura se podían producir libros de forma rápida y en grandes cantidades. Ésta fue la primera democratización de la lectura: cientos de lectores podrían tener ejemplares idénticos del mismo libro.¹⁶⁶ Al sacar las palabras del mundo del sonido y colocarlas en la superficie visual y al explotar de otros modos el espacio visual para el manejo del conocimiento, la impresión alentó a los seres humanos a pensar cada vez más en sus propios recursos internos. “La impresión ayudó a la mente a sentir que sus posesiones se guardaban en alguna especie de espacio mental inerte.”¹⁶⁷

La imprenta ayudó a fijar más fácilmente la escritura y a ponerla al alcance de más personas. En éste y en otros sentidos, fue una de las primeras revoluciones que

¹⁶⁶ Cfr. Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, p. 56-79.

¹⁶⁷ Walter Ong, *Ibid.* p. 130.

tuvieron lugar en la historia de la lectura, la cual va de la mano con la segunda revolución, la de la lectura silente. Leer en voz baja, para sí, transformó el acto de lectura y lo convirtió en algo íntimo, privado. La posibilidad de leer en silencio y procesar en soledad lo leído para crear sentido es un acto de gran libertad individual que influyó incluso en factores como dónde leemos y en qué posiciones y actitudes corporales lo hacemos. En este sentido, en el propio acto de leer tuvo lugar un cambio de actitud en el cual la finalidad misma de la lectura se vio modificada. “En la Antigüedad se insistía en la expresión oral del texto –lectura en voz alta articulando correctamente el sentido y los ritmos–, lo cual reflejaba el ideal del orador predominante en la cultura antigua. La lectura en silencio tenía por objeto estudiar el texto de antemano a fin de comprenderlo adecuadamente.”¹⁶⁸

La conciencia lectora se ha ido modificando en el devenir histórico. En “La crisis de las humanidades y la lectura”, refiriéndose al papel de la lectura en el pasado, Jorge Larrosa dice lo siguiente: “En la lectura, el lector establecía una relación con el tiempo de la tradición y de la cultura. [...] Y, en esa relación con la palabra memorable depositada en el libro, el lector se formaba a sí mismo. Por eso la experiencia de la lectura estaba también ligada a la constitución de la memoria del lector.”¹⁶⁹ Durante varios siglos, el papel de la escritura consistió básicamente en registrar y el acto de lectura, en recuperar los elementos registrados. De esta forma, la escritura y la lectura siempre han estado relacionadas con la memoria, tanto a nivel colectivo como a nivel individual. Por otra parte, la palabra escrita nos muestra nuestras diversas relaciones con el tiempo y nos permite establecer un vínculo con la historia y con la tradición.

Hoy en día, debido a la importancia que han cobrado los diversos medios tecnológicos en donde confluyen la textualidad y la visualidad, como el Internet, el cine, los teléfonos celulares, la publicidad, el video, muchos hablan del inicio de una nueva era para la palabra escrita y, por ende, de una nueva conciencia lectora, hasta el punto de que algunos profetizan una distopía que nos convertirá en *Homos Videns*, hombres subyugados por las imágenes.

“La transformación electrónica de la expresión verbal ha profundizado el sometimiento, iniciado por la escritura e intensificado por lo impreso, de la palabra al

¹⁶⁸ Malcolm Parkes, “La Alta Edad Media”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 11.

¹⁶⁹ Jorge Larrosa, “La crisis de las humanidades y la lectura”, en *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, p. 567.

espacio, y ha conducido a la conciencia hasta una nueva oralidad secundaria.”¹⁷⁰ Y más adelante, en cuanto al concepto de oralidad secundaria, Ong dice lo siguiente: “Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua [la oralidad primaria] en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas.”¹⁷¹ Todos estos elementos se encuentran, en mayor o menor medida, en las propuestas de la poesía perceptual. Me parece fundamental resaltar aquí que, a pesar del alto grado de tecnología y ciencia que se emplea en la configuración de la poesía perceptual, en rigor, al tiempo que se configura una nueva experiencia de lectura, en cierta forma se retoman los paradigmas de la oralidad primaria.

Por su parte, Jorge Larrosa habla de la existencia de una nueva manera de leer y “de una nueva experiencia del libro que implicará, no podía ser de otro modo, una nueva experiencia del tiempo”.¹⁷² Y también señala lo siguiente:

Acaso la lectura esté empezando a ser una experiencia de no-iniciados, de no-cerrados. Una experiencia en la que el límite entre el interior y el exterior queda borrado, y en la que el tiempo acumulable (el tiempo cronológico del Trabajo, de la Cultura y de la Historia) queda suspendido. Una experiencia, en suma, en la que algo se llena y algo se vacía indefinidamente.¹⁷³

Reflexionando sobre la literatura contemporánea, Fabio Doctorovich plantea algo fundamental:

Not only the publishing industry, but also the act of reading, unchanged for several centuries, is being altered. In the case of computer CD-ROMs, Reading has become an active, participant-directed process rather than a passive, author-directed: turning pages in a book has been transformed into following hypertext links. The rational-visual act of reading has become an experience of sight, sounds, and colors. In the case of performance poetry, reading (a lonely act with a slow asynchronous response by the readers) mutates into a collective experience (a social action in which the answer of the public is received in an immediate and synchronized manner). As would seem obvious, writing techniques are also being profoundly altered. The writer of the not-so distant future will have to be a more complete and unspecialized artist who will need to blend his writing skills with oral and visual artistic abilities and even technological knowledge. This, together with a literature that allows an active participatory reading and even the introduction of modifications made by the reader in the work of art, will perhaps help to rehumanize literature and achieve the avant-garde's unfulfilled dream of merging art and life. Literature and literacy as we know

¹⁷⁰ Walter Ong, *Ibid.*, p. 134.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² Jorge Larrosa, *op.cit.*, p.581.

¹⁷³ *Ibid.*, p.594.

them today are not going to perish; they will simply acquire new meanings and dimensions: those of the Posttypographic Era.¹⁷⁴

Como puede verse a partir de las dos citas anteriores, en el acto de leer están ocurriendo modificaciones muy importantes. En la Antigüedad, imperaba el oído al escuchar lo que alguien leía en voz alta para toda una comunidad. En la poesía y en el teatro clásicos, “escuchar” era vital, de ahí la musicalidad y el énfasis en el ritmo y en los recursos sonoros de los textos. Más adelante, con la imprenta, se volvió cada vez más importante la noción de que la palabra ocupa un lugar en el espacio y es un elemento visible. La importancia de la palabra como material visual estético se ve claramente en los diferentes alfabetos que se diseñaron en distintas épocas y que reflejan la estética imperante (podemos pensar en las letras capitulares medievales o en los alfabetos góticos, por ejemplo). La poesía visual ha explorado ampliamente las posibilidades figurativas de la palabra en el terreno de la fusión de los códigos lingüísticos y visuales. El diseño gráfico también se ha ocupado de subrayar el carácter visible de la palabra. No obstante, en la actualidad, en la era post-tipográfica, como señala Doctorovich, la lectura se ha convertido en un proceso activo dirigido al participante y en el que pueden intervenir varios sentidos al mismo tiempo.

Armando Petrucci plantea que “contrariamente a lo que sucedía en el pasado, hoy en día la lectura ya no es el principal instrumento de culturización que posee el hombre contemporáneo; ésta ha sido desbancada en la cultura de masas por la televisión, cuya difusión se ha realizado de un modo rápido y generalizado, en los últimos treinta años.”¹⁷⁵ Y a la televisión se ha sumado Internet. En la actualidad, el público lector se ha visto modificado por el entorno mismo de la lectura.

Por primera vez, pues, el libro y la restante producción editorial encuentran que tienen una función con un público, real y potencial, que se alimenta de otras experiencias informativas y que ha adquirido otros medios de culturización, como los audiovisuales; que está habituado a leer mensajes en movimiento; que en muchos casos escribe y lee mensajes realizados con procedimientos electrónicos (computadora, máquina de video o fax); que además, está acostumbrado a culturizarse a través de procesos e instrumentos costosos y muy sofisticados; y a dominarlos, o a usarlos, de formas completamente diferentes a los que se utilizan para llevar a cabo un proceso normal de lectura. Las nuevas prácticas de lectura de los nuevos lectores deben convivir con esta auténtica revolución de los

¹⁷⁴ Fabio Doctorovich, “The Posttypographic Era”, en “A Mini-Anthology on Contemporary Poetry”, en *Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*, p. 218.

¹⁷⁵ Armando Petrucci, “Leer por leer: un porvenir para la lectura”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 156.

comportamientos culturales de las masas y no pueden dejar de estar influenciados.¹⁷⁶

Los nuevos *modus legendi*, las nuevas experiencias de lectura, están íntimamente relacionadas con los avances en las tecnologías de la información. Nuestras actitudes gestuales en torno a la lectura y los lugares donde leemos también se han visto modificados. Todo el tiempo nos encontramos realizando procesos de lectura paralelos, estemos donde estemos. La tecnología ha permitido que coexistan diversos planos de temporalidad y espacialidad. Podemos estar en un sitio y, al mismo tiempo, tener noticias de cualquier persona que se encuentra en cualquier lugar del mundo. Nuestra concentración se divide constantemente en múltiples planos de lectura. En ese sentido, nuestra conciencia lectora se ha modificado y se ha vuelto cada vez más *multitasking*.

Igual que como sucede con otras modalidades artísticas, en el caso de la literatura la obra existe en tanto hay alguien que la percibe, es decir, el texto literario se realiza a través de la lectura. Cada lector, con su repertorio y sus procesos de lectura, da sentido al texto a través de la interpretación que realiza de los signos en correlación. Un mismo lector, en distintos momentos de su vida, a partir de sus experiencias personales y de su conocimiento del mundo, puede ir modificando su interpretación de un texto; el texto literario le puede abrir nuevas puertas, le puede ofrecer nuevos elementos. De ahí que ninguna obra literaria sea un objeto terminado ni fijo. Un autor dice algo para alguien, pero es ese alguien quien da sentido a la obra y le da cabida en el mundo. Así pues, de entrada, podemos afirmar que el texto literario existe en función de su interacción con el lector. La teoría de la recepción y la fenomenología afirman precisamente esto, al ser posturas teóricas para las cuales el lector tiene un lugar central y desempeña un papel activo en la decodificación y resignificación de un texto.

A partir de los diversos cuestionamientos que los artistas han hecho al canon literario y al lenguaje mismo, el papel del lector se ha ido modificando. Muchos autores exploraron la posibilidad de que la intervención del lector y su participación en la reconfiguración del texto fuera cada vez mayor. Al punto de que, en ciertas obras literarias, el lector es, casi al mismo tiempo, una especie de autor.¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ Por ejemplo, en 1963, Julio Cortázar publicó la novela *Rayuela*, cuya configuración es un reflejo de los cambios de paradigma en relación con la concepción de lectura lineal de un texto. La novela tiene en total 155 capítulos, que pueden ser leídos en siguiendo distintas secuencias. El lector puede decidir llevar a cabo una lectura tradicional, es decir, empezar por la primera página y seguir el texto hasta llegar al último capítulo, o bien puede seguir el orden indicado en el “Tablero de dirección” que se encuentra al

En muchos casos, la poesía perceptual cuestiona el hecho de que la finalidad principal de la escritura consista en fijar la palabra. Esto es especialmente claro en la holopoesía, que se realiza en el espacio vacío y en la cual las palabras se mueven, giran y se transforman todo el tiempo. La inestabilidad de todos los elementos que la conforman es su rasgo primordial. En el caso de la ciberpoesía, por mencionar otro ejemplo, muchas obras están configuradas desde el paradigma de que el lector se convierta en autor (como sucede de la manera más radical en la ciberpoesía aleatoria) y desde la búsqueda de una escritura colaborativa, es decir, que varios lectores puedan agregar o quitar elementos del ciberpoema para modificarlo e incidir directamente en la obra.

Muchas de las propuestas de la poesía perceptual no están pensadas para trascender épocas, ni para que los lectores del futuro encuentren en ellas un eco del pasado. Están pensadas para el ahora, para decirnos a los lectores del presente algo sobre nuestro momento actual. En esto vemos un paradigma de la escritura y de la lectura sumamente distinto al que ha tenido lugar durante siglos. A diferencia de otras obras literarias que pretenden perdurar, en la poesía perceptual podemos encontrar otra actitud que apunta hacia una escritura y una lectura transitorias.

Sin embargo, en otras propuestas, también podemos ver la actitud opuesta, es decir, el empleo de la escritura como proceso de fijación de la palabra. Esto es muy evidente en los postulados de la poesía en la piel, por ejemplo. Sin embargo, no debemos olvidar que aunque la poesía en la piel permanente tiene como principio fijar la palabra, en realidad se trata, inevitablemente, de una fijación temporal, puesto que algún día la persona que lleva tatuado un poema desaparecerá y, con ella, desaparecerá también el poema. Por otra parte, tampoco se puede dejar de lado un elemento que resulta interesante en el caso de la poesía en la piel: alguien tatuó un mensaje en su propio cuerpo o ideó el poema para la piel de alguien más, sin embargo, el poema es

inicio del libro, en donde el autor propone un orden completamente distinto, saltando y alternando capítulos. Por otro lado, el lector también puede optar por leer los capítulos en el orden que quiera. Es evidente que Cortázar eligió el orden de los capítulos en el “Tablero de dirección” con base en una lectura posible de la novela. Sin embargo, es el lector quien tiene en sus manos la decisión de leer el libro siguiendo la secuencia que desee, creando así múltiples lecturas posibles con significados diversos.

La novela *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño, nos ofrece otro ejemplo de un texto que exige un nuevo tipo de lector. Con sus más de 80 narradores distintos, un interminable desfile de personajes y su estilo fragmentado, literalmente convierte al lector en “detective”. El lector de este texto tiene que estar muy atento para no perderse y lograr configurar un sentido volátil. Cada vez que el lector cree entender la estrategia narrativa del autor, éste la modifica. Cada vez que el lector logra aprehender un tema, el autor se mueve a otro territorio.

accesible para muy pocos. Aquí, como en el caso de las otras dos modalidades del poema perceptual que operan a través de procesos de reauratización, la literatura no es un gran acto comunicativo que espera llegar a la mayor cantidad posible de lectores.

El hecho de que el holopoema deba existir en un tiempo y espacio específicos (nótese que hay un espacio y un tiempo únicos de configuración, que no corresponde con los espacios y tiempos diversos de la recepción) tiene el inconveniente de dificultar la difusión y exhibición de la holopoesía. Debido a que no pueden ser reproducidas con facilidad, esto sucede también con la poesía en la piel y la biopoesía:

El hecho de que el cauce de difusión de la holopoesía, al igual que el de la poesía visual, sea el de las exposiciones en galerías de arte y en otras instituciones públicas (museos, universidades, ateneos, o asociaciones culturales) la determina como obra de arte efímera con ciertas limitaciones temporales que favorecen su inserción marginal dentro del sistema literario. Del mismo modo, su escasa y deficiente divulgación impresa agrava todavía más esta ubicación tan particular que hace de la poesía visual, y de la holopoesía, un arte dirigido, a pesar de sus intentos de expansión, a un público minoritario.¹⁷⁸

En “Key Concepts of Holopoetry”, Kac elabora un glosario y explica cuáles son las características principales de la holopoesía. Un elemento interesante que enfatiza es el tipo de lectura que exige un holopoema y que él denomina “lectura binocular”. A este respecto menciona lo siguiente:

I call binocular reading the process according to which some holopoems present different letters and words to each eye simultaneously. This feature is unique to holopoetry, and transforms the reading process in an intense experience. Normally, when looking at objects around us, we perceive two different points of view of the very same object. Binocular reading takes place when we read one word or letter with the left eye and at the same time a completely different word or letter with the right eye. Many holopoems rely on this principle for their syntactic and semantic efficiency.¹⁷⁹

La lectura binocular enfatiza el carácter múltiple y cambiante del holopoema. Proporciona una experiencia de percepción nueva y desde ella se interroga sobre la observación del mundo que nos rodea y sobre la noción de maleabilidad.

María Teresa Vilariño considera que la holopoesía nos invita a replantearnos el acto de escritura y el acto de lectura:

El holopoema desarrolla un juego estético interactivo, móvil, no lineal, discontinuo y dinámico que exige necesariamente que nos replanteemos

¹⁷⁸ *Loc. cit.*

¹⁷⁹ Eduardo Kac, “Key Concepts of Holopoetry”, en *Experimental–Visua Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960’s*. p. 249.

cuestiones como la del acto de escritura y de lectura habituales. El primer problema que surge es el de discutir, como ya lo había hecho Arlindo Machado, hasta qué punto una producción que se nos abre a los ojos como epifanía es arte o simplemente un puro despliegue tecnológico. Ante este dilema, Machado reconocía la ceguera en la que nos encontramos la mayor parte de los teóricos y críticos literarios en la actualidad, amenazados por el inconveniente de caer en la condescendencia y de perder el rigor que cualquier tipo de juicio crítico requiere, al no contar con pautas lo suficientemente maduras para interpretar, de manera efectiva, la aportación de estos artistas de “ultravanguardia”.¹⁸⁰

La holopoesía y la biopoesía trabajan a partir de complejizar los elementos necesarios para llevar a cabo el acto de lectura. Al necesitar la presencia de rayos láser, electricidad, lupas y microscopios de alto alcance, el acto de lectura se convierte en una ceremonia, en una experiencia única y literalmente imposible si no se cuenta con todos esos elementos.

Por otra parte, la ciberpoesía y la videopoesía, al emplear pantallas de computadora, de televisión y de cine, al hacer uso de las tecnologías informáticas con las que mucha gente cuenta y al estar basadas en procesos de reproductibilidad, proponen una experiencia de lectura democrática. Prácticamente cualquiera puede acceder a ellas y puede hacerlo en cualquier momento y en cualquier lugar. Sin embargo, el acto de leer está condicionado a tener una cierta posición en relación con la pantalla y a contar con condiciones mínimas como electricidad, conexión a Internet, entre otras.

La difusión y la recepción de las obras de poesía perceptual depende mucho del tipo de proceso que presentan, ya sea que apunten a un proceso de reauratización, en cuyo caso la difusión y recepción se ven muy limitadas y condicionadas por el aquí y ahora de las obras, o a un proceso de reproductibilidad, caso en el cual las obras, al estar pensadas para poder ser reproducidas, cuentan con la posibilidad de llegar a más lectores.

La actitud gestual tradicional de la lectura, incluso planteándola en términos un tanto estereotipados, de tomar un libro, sentarnos en nuestro sillón favorito o acostarnos cómodamente en la cama y leer, o bien, llevar un libro como compañero en el metro o en el tren, es absolutamente impensable en el caso de la poesía perceptual; el lugar y el momento en que se lee requieren de ciertas condiciones que nos hacen concebir nuestra

¹⁸⁰ María Teresa Vilariño Picos, “Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac”, en <http://www.ekac.org/holofilol.html>, [última consulta 6 de marzo de 2011].

relación con estas obras de una manera distinta a lo que nos sucede con el resto de la literatura.

Algunas formas de la poesía perceptual, como la ciberpoesía y la videopoesía, capitalizan la velocidad como un recurso destinado a tener un efecto en el ritmo de lectura. Los textos aparecen y desaparecen a toda velocidad por la pantalla y esto sucede, aparentemente, en el tiempo real de la lectura.

Me parece fundamental destacar que en la mayoría de las propuestas de la poesía perceptual, con excepción quizá de la poesía en la piel y la biopoesía, los artistas buscan de manera deliberada que los procesos de lectura del lector se lleven a cabo de una forma mucho más rápida de lo normal. En el caso de la literatura convencional, el lector impone el ritmo de lectura, es él quien decide si lee más rápido o más lento. Sin embargo, en muchas obras de poesía perceptual, el lector tiene que leer al ritmo que le impone el artista y, en la gran mayoría de los casos, se trata de un ritmo veloz. El lector no siempre logra ver todas las letras del holopoema, no siempre es capaz de leer todas las palabras que conforman un ciberpoema y, en ocasiones, por centrarse en las imágenes, pierde algunos elementos lingüísticos del videopoema que está viendo. De este modo, la lectura fragmentaria es también una característica de muchas propuestas de poesía perceptual. No obstante, el lector se acostumbra a configurar sentido a partir de los fragmentos, sin necesidad de leer absolutamente todas las palabras.

Me parece que la inclusión de movimiento en las propuestas de poesía perceptual es uno de los elementos que más ha revolucionado el acto de leer, dado que los textos y las imágenes ya no se encuentran fijos, sino en una nueva interacción móvil. La poesía visual en papel revolucionó nuestra noción de lectura al espacializarla, es decir, al permitirnos aprehender un sentido global a partir de lo visual, que se puede percibir en una sola mirada, y luego al sumar los sentidos obtenidos de la lectura de las palabras que conforman el poema. Sin embargo, con los diversos recursos de la poesía perceptual realmente la lectura se ha convertido en una experiencia muy distinta a lo que habíamos concebido hasta ahora como leer. La intervención del oído y la yuxtaposición del audio en muchas de las propuestas generan un nuevo plano de articulación significativa que se suma a la articulación de las palabras más la articulación de las imágenes. De tal suerte que, en el proceso de configuración de sentido, intervienen cada vez más elementos.

Para la percepción de muchas de estas propuestas es necesario moverse, oprimir botones, ponerse de pie, caminar alrededor de la obra. Al relacionarnos con estas obras

artísticas no sólo las vemos o las leemos, en ocasiones, las olemos y las tocamos. Por eso, más que lectores somos perceptores y más que leer, interactuamos con ellas.

En relación con esto, me parece oportuno citar las palabras con las que Jill J. Kuhnheim concluye su ensayo “Poetry and Technology”:

These forms [las formas de la poesía en soportes alternativos] may not replace written texts, poetry readings, and the lyric tradition, but they will add to these and, perhaps, make us see what has come before in new ways. Their differences alter our reading practices and amplify our vision of what poetry is, for we must include more than the text in our analysis and, in the process, rediscover the complex interplay between sound, visibility, language, convention, and presentation that constitutes the cultural category of “poetry” nowadays.¹⁸¹

No todas las propuestas de la poesía perceptual nos hacen leer de la misma manera. De hecho, cada una de ellas representa una experiencia de lectura diferente. Así como en cada una de ellas hay elementos y procesos de configuración diferentes, en cada una la percepción implica factores distintos. La poesía perceptual apunta a una experiencia de lectura multidireccional, multiseccional y *multitasking*. En muchos casos, el proceso de lectura es veloz, cambiante y fragmentario. La lectura se lleva a cabo en varios planos paralelos y es el resultado de la combinación de diversos elementos yuxtapuestos, correspondientes incluso a distintos ámbitos sensoriales. De esta manera, en el proceso de lectura, el perceptor-reconfigurador pasa por constantes descimentaciones y plantea y replantea numerosas hipótesis de lectura.

Debido a las características que se encuentran en el proceso de lectura de las obras de poesía perceptual, el proceso de configuración de sentido es complejo y consta de muchas aristas. Si en todo proceso de configuración de sentido intervienen factores de subjetividad y repertorio, en el caso de las propuestas de poesía perceptual, debido a los rasgos señalados en el párrafo anterior, el sentido configurado es abierto, múltiple, plural y cambiante.

Interactuar con las propuestas de la poesía perceptual produce experiencias estéticas. De lo contrario, no podríamos considerarlas obras literarias ni obras artísticas. A través de la interacción con la palabra poética, empleada en soportes innovadores y a menudo dotada de nuevos elementos el perceptor-reconfigurador se relaciona con las obras, lleva a cabo una serie de procesos de resignificación, aprehensión y goce y luego de esta relación, vuelve a sí mismo modificado. Su noción de lectura, su idea de la palabra poética, su relación con el lenguaje, su conocimiento del mundo y de las formas,

¹⁸¹ Jill J. Kuhnheim, “Poetry and Technology”, en *Textual Disruptions*, p. 169.

seguramente se han visto también modificados. De este modo, la percepción estética es una experiencia de formación y de *transformación*.

Numerosos artistas de distintas épocas han deseado y han trabajado para que el arte y la vida estén estrechamente vinculados. Lo que sucede en el mundo tiene un impacto directo en el arte y lo que sucede en el arte, a su vez, retroalimenta y modifica el mundo. La importancia de las diversas propuestas de poesía perceptual es que las nuevas experiencias de lectura que vemos en ellas permean cada vez más nuestra realidad más cotidiana.

A partir de estos nuevos caminos de la lectura, se están generando nuevos caminos para nuestra forma de pensar. La lectura configura la conciencia e incide en el pensamiento, lo afecta profundamente, lo modela, lo condiciona. “La lectura, la competencia lectora, no es una manera más entre todas las posibles de leer algo, sino la manera en que el ser humano se hace humano, transmitiendo sus ideas, creencias, valores, usos y conocimientos, y construyendo y refinando su racionalidad.”¹⁸² Al transformar nuestra manera de leer, se está transformando también nuestra manera de pensar y de ser en el mundo.

¹⁸² Joaquín Rodríguez, “El futuro de la lectura”, en *Los futuros del libro. Libros, editores y lectores en el siglo XXI*, en <http://www.madrimasd.org/blogs/futurosdelibro/2008/01/21/82908>, [última consulta 9 de mayo de 2011].

Conclusiones

Desde que Apollinaire revivió la poesía caligramática en los primeros años del siglo XX hasta la llegada de las más sofisticadas propuestas actuales de la poesía perceptual ya bien entrado el siglo XXI, la literatura se ha visto enriquecida por diversos planteamientos artísticos cuyo punto de unión es la hibridación de lenguajes y la búsqueda de nuevas formas de comunicar.

El surgimiento de la poesía perceptual no habría sido posible si antes los poetas visuales no hubieran explorado las diversas posibilidades de la poesía visual, el poema-objeto, la poesía concreta, la poesía tipográfica, la poesía semiótica, es decir, de todas aquellas realizaciones del poema en las que la configuración visual es imprescindible para la creación de sentido.

Como se pudo ver en el presente trabajo, los poemas perceptuales ya no nada más incorporan lo visible a lo legible. En numerosas ocasiones, en el proceso de resignificación, de manera simultánea, intervienen otros sentidos (como el oído y el tacto) que hasta este momento no habían estado presentes en la literatura de este modo. Los poemas perceptuales comparten el hecho de no realizarse en papel y precisamente la flexibilidad de sus soportes y materiales es lo que permite la creación de nuevas experiencias poéticas que se caracterizan por altos niveles de interacción entre la obra y el receptor-resignificador. Así pues, relacionarse con un poema perceptual es muy diferente a leer un poema de discursividad tradicional o, incluso, es muy distinto a ver/leer un poema visual.

Me parece imprescindible destacar que, al haber dejado de lado la bidimensionalidad del papel y al haber decidido explorar el uso de nuevos soportes, los poetas perceptuales han encontrado nuevos medios de expresión a través de los cuales han generado nuevos tipos de interacciones con los receptores.

A muchos les sigue sorprendiendo y les sigue resultando difícil concebir una literatura que no se realiza en el papel, que no está hecha para fijar la palabra y hacerla trascender, perdurar en términos tradicionales. A este respecto, considero que Aguirre Romero tiene razón en señalar lo siguiente:

La literatura es el *arte de la palabra*, no el del papel. Tanto si resuena en nuestros oídos por boca de un juglar, como si aparece en un códice iluminado a mano o sobre un papel que ha pasado por prensas, la literatura es palabra. Cada medio y soporte posee sus propias características, pero *no*

son la palabra. Sólo favorecen su difusión. Los nuevos soportes también acogen la palabra y, por muy técnicos que nos puedan parecer, siempre hay detrás, en esas palabras, un ser humano queriéndose comunicar o expresar, haciéndonos llegar sus ideas y sentimientos, *su palabra*.¹⁸³

¿Qué sentido tiene seguimos preguntando si la poesía perceptual es o no es literatura? Si atendemos al hecho de que la literatura es el arte de la palabra, claro que lo es. Demos por hecho que lo es. Sólo así podremos avanzar en nuestros análisis y concepciones al respecto.

La poesía perceptual produce experiencias poéticas interactivas de muy diversa índole a partir de capitalizar múltiples elementos, como pudo verse en este trabajo. No me cabe duda de que la poesía perceptual es poesía, es arte, en el más puro sentido. En ella, hay una nueva noción de “poeticidad”, es decir, una nueva construcción del sentido poético y una profunda indagación sobre las palabras y las cosas, el significado y el significante.

En diversos momentos del presente trabajo, hice manifiesta la vinculación que existe entre la poesía perceptual y las obras de arte contemporáneo (pintura, escultura, performance, arte corporal, arte holográfico, bioarte, net art, videoarte). Considero que la poesía perceptual se comporta a tono con las inquietudes y propuestas del arte contemporáneo e incluso podría afirmarse que los poemas perceptuales en ocasiones se asemejan más a obras pertenecientes a la plástica del arte contemporáneo que a las preocupaciones de la literatura actual en general.

Hoy más que nunca, el arte busca generar perceptores críticos, que participen activamente en la construcción de sentido. La poesía siempre ha sido un género exigente con sus lectores, los cuales deben estar familiarizados con una serie de procedimientos discursivos que garantizan que el acto de lectura pueda tener lugar. La poesía perceptual también es exigente con sus perceptores. Los lleva al límite, los confronta, los descimenta; les plantea interrogantes sobre el arte, la literatura, la palabra poética, la significación.

A través de la desmaterialización de la página y de la inclusión de procedimientos, técnicas y materiales de la ciencia y de la tecnología, la poesía perceptual representa una revolución de las formas de la literatura. Esta revolución no se está llevando a cabo únicamente a través de las formas de la poesía perceptual de las

¹⁸³ Joaquín María Aguirre Romero, “El futuro del libro”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero5/futlibro.htm>, [última consulta 4 de mayo de 2011].

que se ocupó el presente trabajo. Los trabajos de los poetas sonoros, la poesía vinculada con movimientos como el rap y el hip hop, la fotopoesía, los poemurales y las obras de arte basado en el lenguaje de los artistas conceptuales contribuyen a que el panorama de la iconotextualidad se siga complejizando. Todas estas manifestaciones poéticas nos hablan de la necesidad de seguir construyendo día con día un concepto de poesía y de abrir paso a nuevas experiencias poéticas interactivas en un marco perceptual más amplio.

La mayoría de los poemas perceptuales se centran en nociones como la fugacidad, la transitoriedad, la velocidad, el cambio, lo efímero. De ahí que nos muestren una noción de tiempo y de espacio donde estos elementos se conciben como múltiples, paralelos, descentrados, transitorios.

La incorporación de movimiento es una de las aportaciones más revolucionarias de la poesía perceptual al ámbito de la literatura. Hasta este momento, en la literatura, la palabra siempre se había concebido como un elemento estático y los textos literarios eran discurso fijado, estabilizado por el proceso de escritura. La inclusión de movimiento en la literatura me parece tan propositiva y fértil como en algún momento lo fue la incorporación de la visualidad. Seguramente, en el futuro, seguiremos viendo cómo el aprovechamiento del movimiento genera una nueva noción de literatura y una nueva interacción con las obras literarias.

En la poesía perceptual, las categorías autor-obra-lector establecen nuevas relaciones e interacciones. El autor cede un poco de su potestad en aras de una creación más “colectiva” y “plural”. La participación del lector (perceptor-reconfigurador) es esencial para la existencia y concreción de la obra y el poema perceptual, es decir la obra, no es un ente estable y terminado, sino algo que cambia, se modifica y termina por resultar un espejo en donde confluyen la imagen del autor y del lector para crear un retrato único e irreplicable de múltiples planos y aristas, semejante a las pinturas cubistas.

Ante un panorama de las artes visuales en el que muchos artistas se inclinan por dejar de lado la técnica en aras de la idea, como en el arte povera y el arte conceptual, los poemas perceptuales son un claro regreso a la *tecné*, es decir, a la búsqueda de una gran sofisticación y maestría técnica. Esto hace que no cualquiera pueda crear poemas perceptuales y que se vuelva únicamente facultad de quienes cuentan con presupuesto, equipos, herramientas y materiales especializados. En ocasiones, la calidad de las obras se juzga precisamente en función de su realización

técnica, más que en función de su contenido. En este sentido, los poemas perceptuales están hechos para sorprender, buscan dotar al perceptor de una experiencia única e inolvidable. De ahí que para muchos las formas de la poesía perceptual sean meras “curiosidades”, juguetes iconotextuales elitistas.

La poesía visual en papel nunca contó con amplios mecanismos de difusión. La poesía perceptual, por lo menos en países como México, cuenta con menos difusión aún. De ahí que sea muy difícil estudiar lo que sucede en términos de recepción de las obras. La producción artística que se lleva a cabo en nuestro país es sumamente reducida y es muy pobre técnicamente. Y no es de sorprender que la crítica y la investigación sean prácticamente inexistentes. Por otra parte, a este panorama se suma la angustia que producen estas obras, pues desestabilizan nuestras concepciones, categorías y etiquetas del mundo. Sin embargo, obras como éstas existen para recordarnos que el arte no está ahí para ser cómodo, sino para incomodar, para cimbrar. Ése es el gran giro epistemológico que tuvo lugar en el arte contemporáneo, sobre todo en lo que se refiere a las artes visuales, y que ha llegado también a la literatura. El arte actual busca generar interrogantes, descimentar al perceptor, generar una incomodidad que lo haga pensar, sentir, reaccionar ante la obra, y eso se logra mediante la ruptura de paradigmas. Aún nos queda mucho por aprender en este sentido, pues todavía no ha pasado suficiente tiempo como para poder ver todas las implicaciones, herencias y consecuencias de esto. Lo que sí es claro es que, a la luz de estas propuestas artísticas, la experiencia estética se transforma en otra cosa, en algo del todo nuevo. Quizá el reto consista en renunciar a entenderlo todo y en valorar el desafío de la experiencia en sí misma, como fin en sí mismo.

En este momento, no creo que exista aún la suficiente distancia histórica como para plantear qué pasará con cada una de las formas de la poesía perceptual. Tal vez la biopoesía se esfume y no queden rastros de ella, quizá en algún momento se dejen de producir holopoemas. Sin embargo, otras propuestas como la ciberpoesía y la videopoesía pisan cada vez más fuerte en el panorama literario internacional y, sin duda, seguirán adelante y derivarán en nuevas e interesantes propuestas artísticas. Lo que puede verse es que las formas de la poesía perceptual que operan mediante procesos de reauratización, por esta misma característica, tienen un espectro de difusión menor y las obras se encuentran mucho más limitadas tanto en términos de configuración como en términos de percepción. En general, como puede suponerse, la más limitada de todas las formas de la poesía perceptual es la biopoesía. No obstante, consideré imprescindible

incluirla en esta investigación porque su mera existencia nos habla de una colaboración interdisciplinaria entre la ciencia y la tecnología que, estoy segura, será cada vez más común en el futuro.

Lo que sí puedo afirmar es que no importa que no se conserven todas las formas de la poesía perceptual, aunque sólo algunas sobrevivan y otras se pierdan, lo que ya está ahí y nadie podrá detener es su valiente y enorme contribución a romper nuestros paradigmas, a transformar y enriquecer nuestra forma de leer y nuestra concepción de lo que es y puede llegar a ser la literatura.

La presencia de una nueva relación espacio-temporal, la inclusión de movimiento, la configuración y percepción sinestésica de las obras, la importancia de la interacción en la resignificación y el carácter performativo de muchas de ellas hacen que la poesía perceptual, además de revelarnos el mundo a partir de una nueva estética, genere nuevas experiencias de lectura, en donde el concepto mismo de “lectura” se ha visto modificado. Ya no se trata aquí de procesos de lectura convencionales, sino de procesos de percepción complejos, en los que el sentido se construye a través de la yuxtaposición de múltiples actividades cognitivas, sensoriales y estéticas. En este sentido, como se explicó en el presente trabajo, la poesía perceptual representa un giro epistemológico para las letras, totalmente a tono con las inquietudes más arraigadas del arte contemporáneo.

En un mundo donde reinan la alienación y la cosificación, es necesario un arte perturbador, reacio a convertirse en mera distracción. El arte contemporáneo reta al espectador para que aprenda a crear sentido en las obras para que sea capaz de crear sentido para su propia vida. De ahí que las obras sean dispositivos simbólicos cada vez más abiertos. El arte es cada vez un reto interpretativo mayor y la poesía perceptual es un ejemplo de ello. Son imposibles las exégesis únicas y las interpretaciones canónicas. Las obras nacen de una interacción individual y única con cada receptor.

Esta investigación es apenas un minúsculo grano de arena en el inmenso terreno virgen e inexplorado de la literatura contemporánea. Evidentemente, quedan pendientes innumerables líneas de investigación que aporten elementos para comprender mejor las manifestaciones artísticas que aquí se describieron. Indiscutiblemente el arte no deja de cambiar y la investigación tendrá que irse ajustando a esos cambios. El arte no es algo transhistórico. Los nuevos objetos artísticos exigen nuevas posturas y nuevas maneras de aproximarse a ellos. Ojalá que este trabajo, más que ofrecer respuestas, sirva para que se generen nuevas preguntas.

Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean (2005) *El complot del arte*. Argentina: Amorrortu editores.

BAUMAN, Zygmunt (2005) *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, Walter (1989) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Publicado en Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

BRETON, André (1970) "Entrevistas", en *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Madrid: Barral Editores.

BRITTON, Sheilah, COLLINS, Dan (ed.) (2003) *The Eight Day*. Arizona: Institute for Studies in the Arts, Arizona State University.

BOBILLOT, Jean-Pierre (2004) *Rimbaud, le meurtre d'Orphée: crise de verbe et chimie des vers ou la commune dans le poème*, París: Éditions Honoré Champion.

BONFIL, Robert, *et. al.* (1997) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

BONNET, Marguerite (1975) *André Breton, naissance du surréalisme*, París: Librairie José Corti.

BORRÀS, Laura (ed.) (2005) *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: Editorial OUC.

CALVINO, Italo (1989) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio (Gonzalo Aguilar, editor) (1999) *Galaxia concreta*, México: Universidad Iberoamericana/Artes de México.

CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger (1998) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus.

CUMMINGS, E.E. (1991) *Complete Poems: 1904-1962*. Nueva York: Liveright Publishing Corporation.

DEBRAY, Régis (1995) *El Estado seductor*. Madrid: Manantial.

DERRIDA, Jacques (1967) *De la grammatologie*. París : Minuit.

ESPINOSA, César (ed.) (1990) *Corrosive Signs. Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*. Traducción de Harry Polkinhorn. Washington: Maisonneuve Press.

FOSTER, Hal (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York: Port Townsend.

GADAMER, Hans-Georg (1996) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

GABRIELLINI, Simone (2002) *La pragmatica della comunicazione umana*. Milan: Guerra.

GIOVINE, María Andrea (2007) *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*. Tesis de maestría. México: UNAM.

GODFREY, Tony (1998) *Conceptual Art*. Nueva York: Phaidon Press.

GUASCH, Anna María y SUREDA, Joan (1987) *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.

HEIDEGGER, Martín (2009) *El arte y el espacio*. Colección Vanguardia clásica. Barcelona: Herder Editorial.

HOFMANN, Werner (1992) *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Península.

JACKSON, K. D. (et. al.) (1996) *Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B. V.

KUHNHEIM, Jill (2004) *Textual Disruptions*. Texas: The University of Texas Press.

LARROSA, Jorge (2003) *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.

LAPLATINE, François (1977) *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía*. Barcelona: Granica.

MANGUEL, Alberto *Una historia de la lectura*, Buenos Aires: Alianza Editorial.

MITCHELL, W.J.T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

KAC, Eduardo (2005) *Telepresence and Bio art: Networking Humans, Rabbits, and Robots*. Michigan: The University of Michigan Press.

NASH, J. M. (1983) *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona: Editorial Labor.

ONG, Walter, (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México. Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1993) *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal. Poemas mudos y objetos parlantes*. México: FCE.

_____ (1956) *El arco y la lira*. México: FCE.

PIGNOTTI, Lamberto y STEFANELLI, Stefania (1980) *La Scrittura Verbo-Visiva*, Roma: Espresso Strumenti.

POPPER, Frank (1983) *Arte acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Nueva York: Akal.

Poesía Visual Argentina (2006) Buenos Aires: Ediciones Vórtice.

POPPER, Frank (1989) *Arte, acción y participación: El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992) *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición, Madrid: Real Academia Española.

RECLAM, Philipp (1996) *Visuelle poesie*. Alemania: Universal Bibliothek.

ROSEMBLUM, Robert y JANSON, W. H. (1992) *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

SCHWARZ, Arturo (1977) *André Breton, Trotsky et l'anarchie*, París: Union Générale d'Éditions.

VILARIÑO, María Teresa (2000) "Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac", texto originalmente leído en el *IX Congreso Internacional de la*

Asociación Española de Semiótica, el cual tuvo lugar en Valencia, España, en noviembre de 2000. Publicado en 2001 en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de Santiago de Compostela.

ZURITA, Raúl (1991) *Anteparaíso*. Madrid: Colección Visor de Poesía.

Publicaciones periódicas

Victoria Combalía: “Joan Brossa o las palabras y las cosas”, publicado en la revista *Vuelta*, No. 260. México, julio de 1998.

Adolfo Vázquez Rocca, “Zigmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana” publicado en *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, No. 19, Madrid: Universidad Complutense, 2008.

Ottmar Ette, “Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista”, en *Revista de Indias*, vol. LXII, núm. 226, 2002.

Bibliografía consultada en línea

AGUIRRE ROMERO, Joaquín María (1997) “El futuro del libro”, en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero5/futlibro.htm>, publicación del Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

ALONSO, Rodrigo, “El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje”. Séptimo Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, del 23 de septiembre al 17 de octubre de 2004 que tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta, Argentina, en http://www.poesiavisual.com.ar/2004/ensayos/el_poema_visual_entre_la_simultaneidad_y_el_montaje.htm

ÁLVAREZ, José O. (2009) *Del monolog(u)ismo del texto al polilog(u)ismo del hipertexto* en <http://come.to/alvarez>, ponencia presentada en la *Segunda Conferencia de Literatura Iberoamericana Florida*, International University, del 28 al 30 de octubre de 1999.

ASCOTT, Roy “El web Chamántico. Arte y conciencia emergente”, en <http://aleph-arts.org/pens/ascott.html>

BÁEZ, Lucas Martín, “La noción del espacio-tiempo desde la modernidad. De lo eterno e inmutable a lo fugaz y transitorio” en http://sociologia.suite101.net/article.cfm/la_nocion_del_espaciotiempo_desde_la_modernidad

BERTI, Agustín, “La crisis del soporte: la falsificación en la en la época de la reproductibilidad técnica”, en http://www.expoesia.com/ponencias_07.html

BILL, L. (1992) “Poetry in motion in the space-time continuum”, en *Computer GraphicsWorld*, vol. 15, nº 5 (mayo de 2000), consultado en <http://www.ekac.org/louis.html>

BORRAS, *Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual*, Universitat Oberta de Catalunya, HERMENEIA / Internet Interdisciplinary Institute (IN3), en <http://www.uoc.ed/in3/hermeneia>

BRAVO, Luis, “Navegación simultánea: escritura/lectura”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/navegsim.html>

BURGOS, Fabián, en <http://www.taringa.net/posts/arte/1647527/Velocidad,-arte-urbano-en-Bs-As.html>

CAMPOS, Haroldo, en http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ronaldo_azeredo.html

Catálogo de obras de Andy Goldsworthy. Proyecto de la Universidad de Glasgow, en <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>

Catálogo de obras de Golan Levin, en <http://www.flong.com/>

DOMÍNGUEZ, Diana, “Ciberarte: algunos contenidos estéticos, tecnológicos y poéticos” en Revista de Cultura y Arte *Heterogénesis*. N° 40. Asociación de Arte Mulato Gil. Lund, Suecia, julio de 2002, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/108/10804009.pdf>

“e-motive: Visual Poetry in the Digital Age”, en <http://www.e-motive.org.uk/>

Entrevista a Raúl Zurita. “Un poeta vale por cien novelistas”. Publicada en *Punto Final* N° 555 (octubre 24/ 2003) <http://lavquen.tripod.com/entrevistaaraulzurita.htm>

ESPINOZA, César Horacio, “Hipertexto, el prestidigitador electrónico”, en *Poesíarte/poéticas experimentales*, blog de César Horacio Espinoza en <http://postart1.blogspot.com/2007/08/poexperimental-hipertexto-1.html>

_____, “Literatura y nuevas tecnologías. Psibernética: el nuevo libro (o hacia una lingüística cuántica)”, en *Poesíarte/poéticas experimentales*, blog de César Horacio Espinoza en <http://postart1.blogspot.com/2007/08/poexperimental-psiberntica.html>

FOUCAULT, Michel (1998) “¿Qué es un autor?”, en Revista de la sociedad lacaniana argentina *Litoral*, N°25/26, en <http://www.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-%C2%BFQue-es-un-autor-Version-completa>

GACHE, Belén “Videopoesía o cómo escapar de la página blanca”, en <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/videopoesia.htm>

_____, “Acerca de los Wordtoys y del Diario del niño Burbuja”, conferencia dictada el 24 de abril de 2006, en <http://www.findelmundo.com.ar/bgache/>

GARONA, Angye, “Galaxias: exploración de la poesía experimental. Aproximación a la ética de la acción poética”, en <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/XIII/gaona.html>

GOERITZ, Mathias. “Pocos cocodrilos locos” en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html>

GROYS, Boris (2008) “La topología del arte contemporáneo”, en <http://lapizynube.blogspot.com/>

GYÖRY, Ladislao Pablo, “Virtual Poetry”, en <http://lpgyori.50g.com/intro.html>

JACKSON, Romero H., fundador del Museo de la Holografía en 1976, en <http://www.holophile.com/history.htm>

KAC, Eduardo, “Holopoesía”, publicado originalmente en *Letra Internacional*, N. 53, Madrid, 1997, en la sección "Cultura y Nuevos Medios", editado por Claudia Giannetti. Traducción de María Corniero. <http://www.ekac.org/holosp.html>

_____ (1993), “Holopoetry, Hypertext, Hyperpoetry”, publicado originalmente en *Holographic Imaging and Materials*, editado por Tung Jeong, Bellingham: SPIE, consultado en <http://www.ekac.org/holopoetry.hypertext.html>

_____, “Key Concepts of Holopoetry”, en <http://www.ekac.org/holopoetry.hypertext.html>

_____, “Biopoetry”, en <http://www.ekac.org/biopoetry.html>

KOZAZK, Claudia, “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas, críticas”, versión revisada de la conferencia leída en las I Jornadas Internacionales: —Poesía y experimentación, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Córdoba, 29, 30 de junio y 1º de julio de 2006, en http://ludion.com.ar/archivos/articulo/200810_kozak_t%C3%A9cnica-y-po%C3%A9tica.pdf

LAMARCA LAPUENTE, María Jesús. *Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, en http://www.hipertexto.info/documentos/f_imagen.htm

Literary Tattooes, en <http://community.livejournal.com/literarytattoos/861470.html>

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura (2004) “J. M. Calleja y la poesía experimental”, en Revista Virtual *Escáner Cultural*, N° 62, en <http://www.escaner.cl/escaner62/articulo.html>

MARTÍN Báez, Lucas, “La noción del espacio-tiempo desde la modernidad. De lo eterno e inmutable a lo fugaz y transitorio” en http://sociologia.suite101.net/article.cfm/la_nocion_del_espaciotiempo_desde_la_modernidad

MATHEWS, Ryan y WACKER, Watts (2002) “Burning Men and Glow-in-the-Dark Bunnies”, publicado originalmente en *The Deviant's Advantage: How Fringe Ideas Create Mass Markets*, Nueva York: Crown, consultado en <http://www.ekac.org/deviantsadvantage.html>

MOD, Craig, “The digital death of the author”, en <http://www.newscientist.com/blogs/culturelab/storytelling-20/>

NAVIA, Mauricio, (2007) “El fin de la literatura y la escritura post-estética” en Revista de arte y estética contemporánea, *Estética*, Mérida, julio / diciembre 2007 <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20526/2/articulo18.pdf>

PADÍN, Clemente, “La poesía experimental al filo del 2000”, texto escrito con motivo del 1er Congreso Internacional de Polipoesía, julio de 1999, Montevideo, Uruguay. http://www.cyberpoem.com/text/padin_es.html

_____, “Interacción y poesía virtual”, en *Revista Virtual Escáner Cultural*, N° 42, Año 4, Santiago de Chile, 2002. <http://www.escaner.cl/escaner42/acorreo.html>

_____, “Videopoesía: Una aproximación teórica”, en <http://revista.escaner.cl/node/705>,

PAPAS, Francisco, (2008) “Vitrina: Arte de fenomenología y contra ética”, en <http://www.indie.cl/2008/03/en-vitrina-arte-de-fenomenologia-y-contra-etica/>

PÉREZ Parejo, Ramón (2004) “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet”, en Revista de estudios literarios *Espéculo*, N° 26, Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

Primer Manifiesto del futurismo, 1909 en <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html>

SODOMA, Arturo (2010) “Poetas del atari”, en <http://arturosodoma.blogspot.com/2010/04/poetas-del-atari.html>

SORIA, Martín (2010) *Teoría del arte*, en <http://www.martinsoria.cl>

TISELLI, Eugenio (2006), “PAC: Poesía asistida por computadora” en <http://www.motorhueso.net/pac/>

TZARA, Tristan, “Sept manifestes Dada”, en *Pour faire un poème dadaïste*, en <http://lemiroir.centerblog.net/391508-POUR-FAIRE-UN-POEME-DADAISTE>

VAN DALEN, Patricia, “Arte efímero”, Dossier de Analítica.com, viernes 18 de julio de 2003, en <http://www.analitica.com/va/arte/dossier/2450810.asp> [última consulta el 18 de agosto de 2009].

VÁSQUEZ Rocca, Adolfo, (2009) “La posmodernidad: A 30 años de la condición posmoderna de Lyotard”, en Revista *Observaciones Filosóficas*, N° 9, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/laposmodernidad30anos.htm>

_____, (2009) “Fluxus y Beuys: De la acción de arte a la práctica social”, en *Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*, en <http://revista.escaner.cl/node/1378>

_____, “La deconstrucción de la noción de autor”, en Revista de creación *Adamar*, N° 37, en <http://www.adamar.org/ivepoca/node/373>

VEGA, María José (2002) “Holopoemas: La palabra ilusoria”, publicado en *Quimera* Núm. 220, Barcelona, en <http://www.ekac.org/quimera.holopoema.html>

VEGA, Gustavo, “Poesía visual” en *Boek visual. Poesía visual, mail art y arte experimental* en <http://boek861.blog.com.es/2010/01/07/gustavo-vega-poeta-visual-7708748/>

NAMEKAWA, Misa “Fragil Art”, en <http://www.freewords.org/biennial/artist/fragileart.html>