

AREA

Revista
HISPANOAMERICANA
de Poesía

10

Número 10 | Año X | Segunda época | 2016 | Santiago de Chile | ISSN 0717-3504



Poesía **Digital** Latinoamericana

Poetas de Hispanoamérica

{ Argentina, Chile, Colombia, Cuba,
Ecuador, España, México, Uruguay }

TRADUCCIONES

{polaco, anglosajón,
inglés, italiano}

parece representativo de este 'interplay' entre lenguaje (artístico/literario/poético) y nuevas tecnologías. En lugar de proponer una presentación general sobre cada poeta, hemos pensado que sería mejor hacerlo a través de una de sus obras. Para eso diseñamos una especie de ficha que contiene: a) enlaces al autor, a la obra; b) una nota biobibliográfica; c) contexto + e-generación; d) e-poética de la obra; e) e-bibliografía mínima, y f) tomas de pantalla ilustrativas.

(E) BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA SUGERIDA

- Antonio, Jorge Luiz. *Poesía digital. Teoría, história, antologías*. São Paulo: FAPESP, 2010. Impreso (con DVD).
- Bachleitner, Norbert. «The Virtual Muse. Forms and Theory of the Digital Poetry.» E. Muller-Zetzelmann y Margarete Rubik, eds. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric* (pp. 303-344). Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, 2005. 303-344. Impreso.
- Bellón, Daniel. *Islas en la Red. Anotaciones sobre poesía en el mundo digital*. Tenerife, España: Ediciones Ideas, 2008. Impreso.
- Block, F. W., Christiane Heibach y Karin Wenz, eds. *pOesis. Ästhetik Digitaler Poesie / The Aesthetics of Digital Poetry*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2004. Impreso.
- Correa-Díaz, Luis y Scott Weintraub, eds. Dossier: «Literatura latinoamericana, española, portuguesa en la era digital: nuevas tecnologías y lo literario.» *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14. Impreso.
- . *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Bogotá, Colombia: Universidad Central Ediciones. En prensa y como e-book, 2015.
- Davinio, Caterina. *Tecno-Poesía e realtà virtuali. Storia, teoria, esperienze tra scrittura, virtualità e nuovi media*. Mantova, Italia: Editoriale Sometti, 1999. Impreso.
- Flores, Leonardo. «Digital Poetry.» *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Ryan, Marie-Laure, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. 155-161. Impreso.
- Funkhouser, Christopher Thompson. *New Directions in Digital Poetry*. New York, NY: Continuum, 2012. Impreso.
- . *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Alabama: University Alabama Press, 2007. Impreso.
- Glazier, Loss Pequeño. *Digital Poetics. The Making of e-Poetry*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2008. Impreso.
- Huizar, Angélica J. *Beyond the page. Latin American Poetry From the Calligramme to the Virtual*. Palo Alto, CA: Academica Press, 2008. Impreso.
- Kac, Eduardo, ed. *Media Poetry. An International Anthology*, 2nd ed. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2008. Impreso.
- Rosario, Giovanna di. «Digital Poetry: A Naissance of a New Genre?» *Carnets. Revista Electrónica de Estudios Franceses*, n.º especial (otoño-invierno, 2009): 183-205. Web. <http://carnets.web.ua.pt>
- Stein, Kevin. *Poetry's Afterlife. Verse in the Digital Age*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. Impreso.
- Stockman, Katia. *La poesía en la era de la difusión electrónica*. Valencia: Episteme, 1997. Impreso.

SITIOS SUGERIDOS:

- Electronic Literature & Its Emerging Forms (Library of Congress, US): <http://dct-wsuv.org/ELIT/ELIT-loc/denes-curatorial-statement>
- Electronic Literature Organization (ELO): <http://eliterature.org>
- I ♥ E-Poetry: <http://iloveepoetry.com>
- Palabras digitales: <http://www.palabrasdigitales.com>
- Red de Literatura Electrónica Latinoamericana (litElat): <http://litelat.net>
- <http://dct-wsuv.org/ELIT/ELIT-loc/denes-curatorial-statement>

- © Las imágenes de las obras se utilizan solo para ilustrar los artículos y son de exclusiva propiedad de sus respectivos autores.

ARNALDO ANTUNES · NOME

POR EDUARDO LEDESMA

University of Illinois at Urbana-Champaign (USA)

<http://www.spanport.illinois.edu/people/eledesl>



OBRA:

Nome [Nombre] VHS (1993); DVD (2006) de Arnaldo Antunes

ENLACE OBRA:

Obra en DVD. Información sobre la obra en la página web del autor.

ENLACE AUTOR:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/new/index.html>.

(São Paulo, Brasil, 1960) Poeta, ensayista, músico, compositor, artista visual y de performance, video jockey para MTV-Brasil, incluso actor, Antunes ejemplifica el concepto del artista interdisciplinario. Estudió lingüística en la Universidad de São Paulo, pero no terminó, dedicándose plenamente a la música con su primer grupo de rock, los *Titãs* [Titanes]. De su amplia producción poética cabe destacar los libros *Ou e* [O yo] (1983), *Psia* (1986), *Tudos* [Todos] (1990), *As coisas* [Las cosas] (1992), *Nome* (1993), *Outro* [Otro] (2001), *Palavra desordem* [Palabra desorden] (2002), *Como é que chama o nome disso* [Cómo se llama el nombre de eso] (2006). De su discografía podemos mencionar como los mejores discos *Nome* (1993), *O Corpo* [El cuerpo] (2000), *Iê Iê Iê* (2009). Obtuvo el Premio Jabuti de Poesía (Brasil, 1993), por su poemario *As coisas*.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Nome es una obra de videopoemas digitales creada en la era pre-internet. *Nome* fue concebida para un medio analógico y luego convertida al digital. Fue distribuida mediante varios formatos, primero en VHS (1993), y más adelante en DVD (2006). La obra no precisa de ordenador para ser vista, dado que tanto en su primera versión de VHS como en la más reciente en DVD, únicamente se precisan tecnologías televisivas; sin embargo, *Nome* se integra plenamente en una estética de poesía cinética digital.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

Nome es una obra multimedia que utiliza imagen, sonido y texto en la creación de 30 poemas cinéticos. Forma parte de una segunda generación de poesía digital, que incluye aquellas obras que fueron creadas antes del desarrollo de la Red, típicamente distribuidas mediante disk. *Nome* está inspirado en la poesía concreta brasileña de los años 50 y 60 (de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari), además de presentar una notable influencia del Tropicalismo musical de los años 60 y 70, y del rock brasileño de los 80, movimiento en el cual participó Antunes como vocalista del transgresor grupo *Titãs*. *Nome* integra tipografía, imágenes, diagramas, fotografías, video, voz y música con una cuidadosa atención al efecto de cada videopoema, creando una rica experiencia multisensorial.

E-POÉTICA DE LA OBRA

La poesía de Antunes refleja un nomadismo cibernético que se afianza tanto en lo local brasileño (el concretismo, el Tropicalismo) como en corrientes globales (la música pop y rock internacional, la poesía digital, el videoarte). Profundamente auto-reflexivo, *Nome* explora el quehacer poético, aunque su atención a juegos lingüísticos y estructuras rítmicas va unido a una preocupación ética por la justicia social, evidente en el contenido de los poemas. El epónimo «Nome», primer poema en la colección, desnaturaliza el lenguaje cotidiano para revelar su visceral materialidad y los significados ocultos de las palabras. El proceso cuestiona la conexión entre el «nombre» y la «cosa», demostrando el poder del lenguaje como herramienta de opresión en un capitalismo tardío que «cosifica» y engulle al ser humano. Mientras la voz recita rítmicamente el progresivo descenso de un ser humano hacia su propia «basurización», en las imágenes se superponen las

palabras del poema en diferentes colores y tamaños, sobre una montaña de desechos industriales.

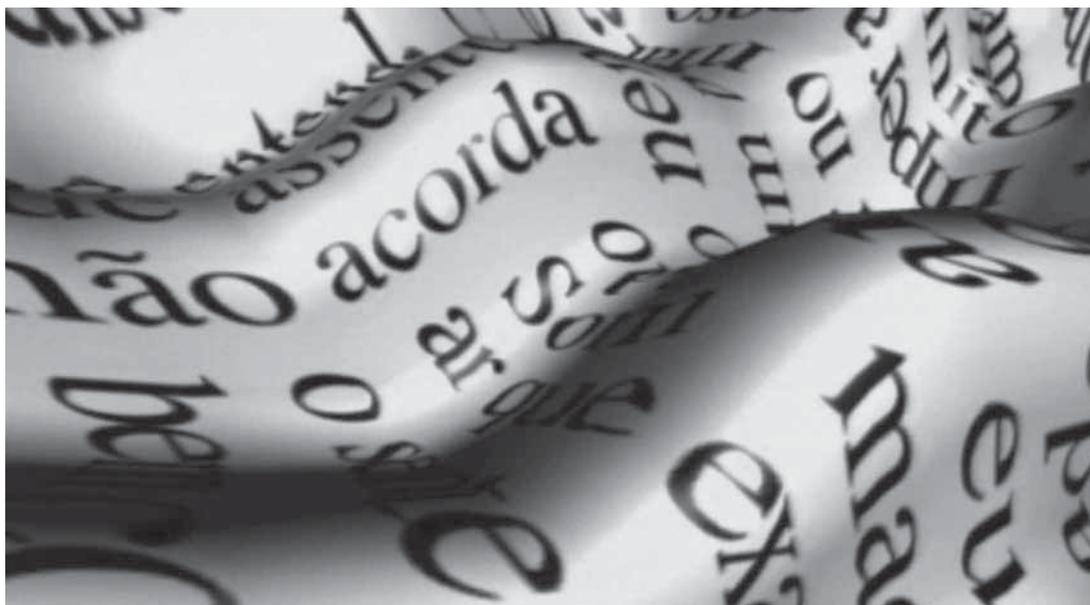
(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Antunes, Arnaldo. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Impreso.
- Beiguelman, Giselle. «The Reader, the Player, and the Executable Poetics.» Eds. Jürgen Schäfer, Peter Gendolla. *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*. Berlín: Verlag, 2010. 403-427. Impreso.
- Fernandes Júnior, Antônio. *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. Curitiba: Editora Prismas, 2012. Impreso.
- Funkhouser, Christopher T. *Prehistoric Digital Poetry: An Archeology of Forms, 1959–1995*. University of Alabama Press: Tuscaloosa, Alabama, 2007. Impreso.
- Kim Stefans, Brian. «Animation Kineticism.» Ed. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson y Benjamin J Robertson. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 13-16. Impreso.

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS:

1. *Nome* – «Nome» (poema 1)

2. *Nome* – «Soneto» (poema 11)



3. *Nome* – «abc» (poema 27)



CARLOS GERMÁN BELLI • ¡OH HADA CIBERNÉTICA!

POR LUIS CORREA-DÍAZ

University of Georgia (USA) / Academia Chilena de la Lengua

<http://www.rom.uga.edu/directory/luis-correa-diaz-o>



OBRA:

¡Oh Hada Cibernética! (1961, 1962) de Carlos Germán Belli

ENLACE OBRA:

http://issuu.com/csanchezlucero/docs/carlos_germ_n_belli_-_oh_hada_cibe

ENLACE AUTOR:

<http://www.britannica.com/biography/Carlos-German-Belli>

(Lima, Perú, 1927) Su figura se instaure como una de las más importantes de la poesía peruana. Doctor en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre sus principales libros se encuentran *Poemas* (1958), *Dentro & Fuera* (1960), *¡Oh Hada Cibernética!* (1962), *Por el monte abajo* (1967), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), *El buen muladar* (1986), *En el restante tiempo terrenal* (1987), *Trechos del itinerario* (1998), *¡Salve, spes!* (2000), *En las hospitalarias estrofas* (2001) y *El Imán* (2003). Entre los premios obtenidos se cuentan: Premio Nacional de Poesía (1962), Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2006), además de haber obtenido dos veces la Beca Guggenheim (1969, 1987).

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Todo parte, si se puede pensar así, con un poema titulado «¡Oh Hada Cibernética!...» que apareció en el libro *Dentro y Fuera* (1960), el

que luego se retoma y amplía hasta dar como resultado, en 1961, un poemario completo y que elige esa exclamación también como su título. Este se reeditó, corregido y aumentado en 1962. Dentro de estos dos libros, sólo son dos los poemas que corresponden al tema en cuestión —la temprana apelación a la cibernética—, el que pasa del poemario de 1960 al de 1961 (conocido por su primer verso: «Cuándo harás...?»), y uno que aparece en el de 1962 («Ya líbranos...»). Los demás poemas de ambos libros no se asocian directamente a esta temática, pero sí lo hacen a ciertos topos que los dos poemas cibernéticos desarrollan también, como el agobio/agotamiento/peso del humano trabajo, por ejemplo. No obstante lo anterior, bastan estos dos poemas para situar a Belli en el advenimiento de la poesía electrónica y/o digital, no tanto como género sino que más bien en su meta-poética, es decir en la reflexión sobre el medio.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA:

Ciertamente estos poemas de Belli no corresponden directamente a lo que se concibe como poesía digital, ya sea en su estricto sentido o en el amplio entendido del término (Correa-Díaz 2015; Flores); sin embargo, pueden ser considerados parte del proceso que conduce a la literatura a experimentar con las nuevas tecnologías electrónico-computacionales, incluidos los nuevos medios de comunicación

masiva. Así, se pueden ver los poemas de *¡Oh Hada Cibernética!* de dos maneras: a) como pertenecientes a la «prehistoria» de la poesía digital —si extendemos el concepto propuesto por Funkhouser, quien lo plantea arqueológicamente en relación a la poesía temprana en conexión con el mundo computarizado y pre WWW, and «to lesser degree [...] to link that history with precomputerized poetry» (5)—, es decir, si lo extendemos a lo que se describe aquí en b) como lo que he denominado en el artículo del 2013: poesía cibernética (todavía?!) *in print*, o sea aquellos poemas/poemarios que tematizaron (y aún tematizan) en el mundo impreso, hasta llegar a incluir a veces en la página de papel aspectos digitales, como el de la pixelación, cierto kinetismo, etc., o producir libros híbridos co-dependientes tanto de la ‘print culture’ y de la ‘digital/cyber culture’. El caso de Belli en este aspecto (en el sentido de tematización) sería, hasta donde tengo noticias, premonitorio, ya que los libros referidos se ubican, por sus fechas de publicación, en el advenimiento de la cibernética y de todos los cambios que esta ha producido a todo nivel, donde lo artístico y literario queda implicado, por supuesto.

E-POÉTICA DE LA OBRA

En un lenguaje arcaizante (Velázquez) de índole (neo)barroca, Belli, siempre atento a los oficios (casi todos «hórridos», en tanto traducen una visión cuasi esclavizante del trabajo humano) y, en particular, al oficio de escritor, ejecuta una invocación salutífera y salvífica a la vez en loor de la, para su época, recientemente estrenada herramienta cibernética, a la que el poeta antropomorfa, convirtiéndola en «Hada» y «señora», y, en definitiva, en una segunda madre, cuya magia y poder «eléctri-

co» liberaría al hombre de su [bíblico] castigo de trabajar, por decirlo de una manera reconocible. Sin embargo, el poema no para en eso; la segunda parte de «Oh Hada Cibernética (ya líbranos...)» se orienta al asunto ‘cyborg’ de lo posthumano de nuestra condición científica/filosófica/tecnocultural. Se le pide al «Hada Cibernética» amortiguar el paso del tiempo cosa de poder gozar «[d]el ocio del amor y la sapiencia», que en el esquema ideológico del texto no tiene que ser felicidad única del amo; el siervo también la reclama como un derecho (humano). Aparece aquí también, en cierto sentido, la que posteriormente sería la expectativa democratizadora que se ha tenido de la actividad cibernética (Martín-Barbero; Gubern). (Correa-Díaz, 2013, 63-64) El mismo Belli explica, en una entrevista que se puede ver en Youtube, ciertos factores que le impulsaron a escribir estos poemas y, particularmente, lo avizoradores de estos (<https://www.youtube.com/watch?v=-LoAArYajZI>).

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Belli, Carlos Germán. *¡Oh Hada Cibernética!* Lima, Perú: La Rama Florida, 1961. Segunda edición corregida y aumentada en 1962. Impreso.
- . *Los Talleres del tiempo: versos escogidos*. Ed. Paul W. Borgeson, Jr. Madrid: Visor, 1992. Impreso.
- Correa-Díaz, Luis. «Una introducción.» Correa-Díaz, Luis y Scott Weintraub, eds. *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Bogotá, Colombia: Universidad Central Ediciones. En prensa y como e-book, 2015.
- . «Poesía cibernética (todavía?) *in print* en América Latina (1950/60 hasta 2010).» *New Readings* [UK, 2013] 13: 57-73. Web. <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/issue/view/16>
- Funkhouser, Christopher. *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2007. Impreso.

2. «¡Oh Hada Cibernética! (cuándo harás...)» [1960, 1961]

Oh Hada Cibernética

cuándo harás que los huesos de mis manos

se muevan alegremente

para escribir al fin lo que yo desee

a la hora que me venga en gana

y los encajes de mis órganos secretos

tengan facciones sosegadas

en las últimas horas del día

mientras la sangre circule como un bálsamo a lo largo de mi cuerpo

3. «¡Oh Hada Cibernética! (ya líbranos...)» [1962]

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos

con tu eléctrico seso y casto antídoto,

de los oficios horribidos humanos,

que son como tizones infernales

encendidos de tiempo inmemorial

por el crudo secuaz de la hoguera;

amortigua, ¡oh señora!, la presteza

con que el cierzo sañudo y tan frío

bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,

de nuestro cuerpo ayer, ceniza hoy,

que ni siquiera pizca gozó alguna,

de los amos no ingas privativo

el ocio del amor y la sapiencia.

LUIS BRAVO + 20 ARTISTAS • ÁRBOL VELOZ

POR MARÍA ROSA OLIVERA-WILLIAMS

University of Notre Dame (USA)

<http://romancelanguages.nd.edu/people/maria-rosa-olivera-williams/>



OBRA:

Árbol veloZ CD-ROM multimedia en castellano, inglés y portugués y «libro en formato tradicional» (1998) de Luis Bravo + 20 artistas

ENLACE AUTOR:

<http://bravoinprogress.blogspot.com.uy/>

ENLACE OBRA:

<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/VPP/issue/view/99>

(Montevideo, Uruguay, 1957) Poeta, ensayista, crítico, profesor universitario y performer, ha publicado más de once obras de poesía en forma de libro y multimedia, destacándose entre ellas, *Puesto encima el corazón en llamas* (1984), *Lluvia* (1988), *Gabardina a la sombra del laúd* (1989), *Árbol veloZ* (CD-ROM y libro, 1998; 2007-09), *Liquen* (2003), *Tarja* (2004) y *Tamudando* (performance en DVD, 2010). Su libro de crítica de 2012, *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya* (1950-73), recibió numerosos premios. En 2012 participó en el prestigioso Programa Internacional de Escritura de la Universidad de Iowa, EEUU.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Árbol veloZ tiene como meta devolver a la poesía su carácter performático y comunitario, que caracterizó al género desde sus orígenes. Aprovechando el desarrollo de sofisticadas

herramientas de autoría multimedia, Bravo y veinte artistas uruguayos realizan un «espectáculo poético integral» (Bravo, «Introducción al formato del CD-ROM»), en el cual el antiguo concepto de poesía como Canto —palabra recitada con acompañamiento de instrumentos musicales, donde imagen y sonido se unen— resulta en un trabajo altamente visual y auditivo. *Árbol veloZ* usa los medios digitales en la creación, producción y recepción de los poemas.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

El CD-ROM multimedia en tres lenguas, *Árbol veloZ*, se presenta a los operadores como un bosque imaginario evocador de un «juego de video», que les ofrece leer de una manera no-secuencial poemas escritos, experimentar con el lenguaje en el espacio y disfrutar la performance digital de los e-poemas. El proceso de mutación de algunos poemas escritos a e-poemas resulta, como explica Bravo, de la «indisoluble» imbricación de la palabra y el sonido; el sonido nunca es «un mero telón de fondo» (Bravo, «Introducción al formato del CD-ROM»), y así los e-poemas se vuelven una nueva creación. Otros poemas solo pueden existir en «la imagorrealidad que ofrece el soporte cibernético» (Bravo p. 7); están concebidos y producidos por los medios digitales y no admiten ser textos escritos. *Árbol veloZ* pertenece al género de poesía multimedia, incluyendo imágenes, video y audio en

los poemas. Asimismo, tiene características de la poesía hipertextual con enlaces que, sin embargo, no le permiten a los operadores del CD-ROM la libertad de participar en la creación de un poema al ordenar versos o palabras de manera diferente a la que aparece en la pantalla del ordenador. Pueden, accediendo a un estante de biblioteca, pulsar enlaces y recibir información sobre los títulos de algunos poemas, o el lugar de composición de otros, o sus fuentes de inspiración poética. Asimismo, pueden decidir cómo experimentar el espectáculo poético digital de acuerdo a los senderos que tomen en el bosque imaginario, las puertas que abran en el gran tronco de un árbol, o los puentes que decidan cruzar. *Árbol veloZ* pertenece a la tercera generación de poesía digital, caracterizada por el uso de elementos de multimedia, animación y cierta interactividad, a pesar de que comparte con la segunda generación el ser un CD-ROM para ser usado en computadoras personales.

E-POÉTICA DE LA OBRA

Árbol veloZ da énfasis, ya desde la grafía de su título, a la evolución del género lírico. Recorre velozmente, de la «A» a la «Z», sus estadios: desde la poesía cantada, y luego recogida en textos, a la poesía digital. ¿Por qué este «espectáculo poético integral» está compuesto por un CD-ROM y un libro? En un artículo de 2010 contesto a esta pregunta enfocándome en la rápida evolución de la tecnología digital que hace obsoletas e inaccesibles algunas de sus creaciones. Si bien la publicación de un libro «en for-

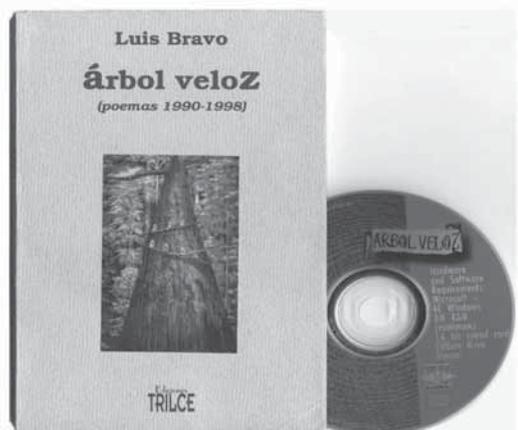
mato tradicional» responde a la incertidumbre de los poetas que se mueven de la poesía impresa a la poesía digital, también muestra cómo toda nueva tecnología obliga a leer de manera diferente la poesía. El libro, que no reproduce los e-poemas del CD, no puede leerse como un libro independiente del CD-ROM, poniendo en cuestionamiento conceptos de autoría (Bravo aparece como autor del libro, pero es parte del equipo que compone el CD-ROM), originalidad y el concepto de texto definitivo, por lo que Jill Kuhnheim se ha preguntado: «¿Hay una versión definitiva aquí?» (p. 162, mi traducción).

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Aguirre Molina, Roberto. «Entrevista a Luis Bravo. La música, las palabras: el espejismo y el silencio.» *El Litoral* [Santa Fe, Argentina] 5 mar. 1999: 4-5. Impreso.
- Bravo, Luis. *Árbol veloZ (poemas 1990-1998)* con CD-ROM. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998. Impreso.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2008. Impreso.
- Kuhnheim, Jill S. *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century. Textual Disruptions*. Austin: U of Texas P, 2004. Impreso.
- Olivera-Williams, María Rosa. «La nueva vanguardia, tecnología y *Árbol veloZ* de Luis Bravo». Correa-Díaz, Luis y Scott Weintraub, eds. Special dossier: «Latin American, Spanish & Portuguese Literatures in the Digital Age. New technologies and the Literary.» *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14: 349-360. Impreso.

TOMAS DE PANTALLA/PÁGINA ILUSTRATIVAS

1. Tapa del libro y CD ROM



2. Imagen del tronco de árbol y las puertas que abren a los e-poemas. Diseño: Luís Echeveste



3. Imagen del puente que se bifurca. Diseño: Luís Echeveste



AUGUSTO DE CAMPOS • CIDADECITYCITÉ

POR FELIPE CUSSEN

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile

<https://usach.academia.edu/FelipeCussen>



OBRA:

«cidadecitycité» (1999) de Augusto de Campos

ENLACE OBRA:

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/cidadecitycite.htm>

ENLACE AUTOR:

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>

(São Paulo, Brasil, 1931). Fue uno de los fundadores del grupo Noigandres, junto a su hermano Haroldo y Décio Pignatari, desde mediados de la década de los 50, impulsó el movimiento internacional de la poesía concreta. Su obra abarca no sólo la poesía en muy diversos formatos (poemas visuales, grabaciones de voz e instrumentos, libros de artista, hologramas, videos, animaciones computacionales), sino además una fecunda trayectoria como ensayista y traductor. En el año 2015 recibió el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Esta obra consiste en un «clip-poema» incluido en el libro *Não* (2003) de Augusto de Campos. La creación y producción, así como la voz, pertenecen al autor, y el tratamiento sonoro corresponde a su hijo Cid Campos. La supervisión técnica estuvo a cargo de André Vallias. El texto es una sola palabra muy larga que avanza mientras aparecen intermitente-

mente algunas sílabas, junto con una lectura a varias voces.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

De acuerdo a la clasificación de Leonardo Flores, esta pieza se sitúa en el límite entre la segunda y la tercera generación de poesía digital. Si bien su primera circulación fue en un CD-ROM adjunto al libro, hoy también está disponible en la página web del autor. Augusto de Campos comenzó a experimentar con gráficas digitales en la década de los '80, en colaboración con el grupo Olhar Eletrônico, y a partir de la adquisición de un computador personal comenzó a crear directamente allí muchos de sus nuevos poemas visuales. En los últimos años ha continuado sus experimentaciones con animaciones interactivas y videos en páginas web; varios de ellos se encuentran disponibles en <http://www.erratica.com.br>.

E-POÉTICA DE LA OBRA

Este «clip-poema» corresponde a una versión del poema «cidade», de 1963, que en su versión original fue impreso como una hoja plegada en la que se extendía la palabra completa, formada por la yuxtaposición de varias palabras. Este procedimiento («portmanteau words») era frecuente en los poetas concretos, bajo la inspiración de Lewis Carroll y James Joyce, entre otros. La versión animada retoma

también muchas operaciones que ya se vislumbraban en los inicios de este movimiento, como la inclusión de letras coloreadas y la mutua relación entre la materialidad visual y sonora. Es más: de algún modo esta obra también cumple con el deseo que Augusto de Campos expresaba en 1953: «mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!».

(E-) BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Impreso.

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS:

1. Cuadro de la animación en flash «cidadecityité»



Araújo, Ricardo. *Poesia Visual. Vídeo Poesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. Impreso.

Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. Impreso.

Sterzi, Eduardo (org.). *Do céu do futuro. Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco Editora, 2006. Impreso.

Süssekind, Flora e Júlio Castañon Guimarães (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. Impreso.

2. Cuadro de la animación en flash «cidadecitycité»



3. Cuadro de la animación en flash «cidadecitycité»



CARLOS COCIÑA • PLAGIO DEL AFECTO

POR MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

Escuela de Literatura, Facultad de Comunicaciones y Humanidades, Universidad Finis Terrae (Chile)

<http://independent.academia.edu/MegumiAndradeKobayashi>



OBRA:

Plagio del afecto (2003-2005 / 2010) de Carlos Cociña

ENLACE OBRA:

<http://www.poesiacero.cl/plagiodelafecto.html>

ENLACE AUTOR:

<http://www.poesiacero.cl>

(Concepción, Chile, 1950). Poeta y editor. Su primer libro, *Aguas Servidas* (1981), es considerado uno de los libros clave en la poesía chilena de la década de los 80. En sus años de estudiante dirigió la revista de literatura *Fuego Negro*, y posteriormente *Envés*. Durante los años 90 dirigió la editorial *Intemperie* en conjunto con Andrés Ajens, y ha participado en diversos proyectos independientes, como el *Foro de Escritores de Chile* (FDE) con trabajos de poesía visual y escrita. En 2014, obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago, género Poesía, por su libro *Al margen de la propia vida*

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Poemario escrito paulatinamente entre el 2003 y el 2005. En este último año se completaron las cincuenta y dos entradas que tiene en su versión definitiva. *Plagio del afecto* está compuesto a partir de material apropiado (textos teóricos, entrevistas, frases coloquiales), el cual es recombinado e intervenido con nuevas

frases o palabras. Su aspecto visual es simple, casi minimalista. Está alojado en un sitio web diseñado y programado por Boris Mejías C, Tchorix. El diseño web estuvo a cargo de Ediciones del Temple. La página principal entrega información respecto del proceso de construcción y edición del libro. A partir de un vínculo que indica «comenzar», se accede a otra página desde la cual se puede leer, en el orden deseado, cualquiera de los «afectos».

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

Plagio del afecto fue editado de manera paulatina en la página web del autor, <http://www.poesiacero.cl>, entre el año 2003 al 2005. Se trató de un libro en proceso: una vez que Cociña terminaba un nuevo poema y decidía que debía formar parte del conjunto, éste era subido a la plataforma. Así, a lo largo de tres años, el sentido del libro se encontró en permanente modificación. Cinco años después de que el último poema fuera añadido al sitio, *Plagio del afecto* fue publicado en formato impreso por Ediciones Tácitas (Chile, 2010). Tanto en su versión web como en papel, el libro está compuesto por un total de 52 poemas o unidades, de los cuales 27 están escritos, y 26 permanecen vacíos. La condición digital de este poemario se puede apreciar tanto en su proceso compositivo como en su circulación y recepción. Debido a

su diseño y programación, *Plagio del afecto* puede ser comprendido como «*interactive poetry*» (Flores). Para acceder al contenido del libro, es necesario apretar el botón «comenzar» en la página de inicio. Luego, se accede a una página en la que aparece, verticalmente y al costado derecho, el listado de todos los «afectos» o poemas. En la medida en que el lector/receptor activa los diferentes links, estos van apareciendo al costado izquierdo en la misma pantalla. Uno puede leer los poemas cuantas veces quiera y en el orden que desee. A diferencia de su versión impresa, no se pueden ‘leer’ los poemas vacíos; estos son reemplazados por tres puntos seguidos. En la parte inferior, con el mismo diseño simple y minimalista de todo el sitio, se encuentran los enlaces «portada» y «home».

E-POÉTICA DE LA OBRA DIGITAL

Como lo sugiere el título del libro, estos poemas fueron compuestos a partir de material ajeno, es decir, frases o versos que no fueron escritos «originalmente» por el autor. En su mayoría, se trata de textos científicos o de carácter teórico, entrevistas e incluso de lo que parecieran ser frases escuchadas al pasar. En este sentido, el autor cuestiona la demanda por la originalidad que tanto pesa en el mundo de la poesía (Perloff, 2010). Uno de los aspectos

más llamativos de la escritura de Carlos Cociña es, precisamente, el desconcierto que produce su carácter frío, de un tono contenido y distanciado. Si bien los materiales «plagiados» en este libro pertenecen a un ámbito aparentemente lejano a la literatura, en ocasiones los poemas llegan a producir un efecto —por extraño que parezca— tremendamente atractivo e incluso conmovedor. En *Plagio del afecto* es fundamental el extrañamiento que se genera en la lectura cuando se perciben contradicciones en un tipo de lenguaje que se supone *a priori* taxativo, vez e incluso pedagógico.

(E-) BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Ayala, Matías. «Reseña: Carlos Cociña. Lo impersonal». *60 Watts*. Abr. 2014. Web. <http://60watts.cl/2014/07/resena-carlos-cocina>
- Cussen, Felipe. «‘Desde el tímpano hacia adentro’, entrevista a Carlos Cociña». *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea. Nov. 2010. Web. <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/9050/9009>
- . «Presentación aleatoria de *El margen de la propia vida* de Carlos Cociña». *Paniko*. Dic. 2013. Web. <http://www.paniko.cl/2013/12/presentacion-aleatoria-de-el-margen-de-la-propia-vida-de-carlos-cocina>
- Folch Maass, Nicolás. «Dos poetas penquistas: Carlos Cociña y Tomás Harris». *Atenea* 506. 2012: 187-203. Impreso.

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS

1. Página de inicio del sitio web Poesía cero, de Carlos Cociña



2. Página de Inicio de *Plagio del afecto*, de Carlos Cociña

Carlos Cociña

PLAGIO DEL AFECTO (libro en proceso)

2003-2005(?)

Edición internet.

EN PROCESO DE ESCRITURA Y EDICIÓN 2003-2005

Diseño web: Ediciones del Temple

COMENZAR

Nota 1: los textos disponibles en internet están en su versión final.

Nota 2: algunos de los textos disponibles en internet (afectos 01 a 06) han sido publicados en el libro DOS, editado por Foro de Escritores Chile (FdeE), en el invierno de 2004, junto con textos de Felipe Cussen, Kurt Folch y Enrique Morales. (Documento PDF y registro video disponibles [aquí](#))

Editorial poesiacero www.poesiacero.cl

Santiago de Chile

Registro de Propiedad Intelectual EN TRÁMITE.

contacto@poesiacero.cl

[Inicio](#)

3. Poema «Afecto 15» de *Plagio del afecto*. Abajo: referencia del texto apropiado.

Empezamos a hablar cuando las neuronas están preparadas para decir algo. Están antes y cualquier movimiento es pasado recién percibido. Ambas partes no se conocen. Cada una hace lo suyo. Se mienten a sí mismas y mutuamente. Y así, en verdad, están de la manera en que se puede amar en fragilidad.

afecto 15

Ref. Michael S. Gazzaniga. El pasado de la mente

escrita ha ido perdiendo su lugar dominante, así como las formas asociadas a ella –el poema *iDA* –en un *i-mode slightly tántrico* ejemplifica esto incluso a nivel metaliterario/cultural/tecnológico. Cada vez más la oralidad, lo visual y lo sonoro cuestionan ese lugar dominante a través de su fuerte presencia en la cultura digital. La escritura y lectura digital son prácticas hipertextuales, discontinuas, segmentadas, se lee a saltos, se pasa de un enlace a otro, ¿no es eso lo que hacemos cuando navegamos por internet?

E-POÉTICA DE LA OBRA

Los h-poemas que componen los *clickable poem@s* se refieren, de distintas maneras, a las posibilidades que nos abre el mundo digital. El concepto de «clickable» señala efectivamente a la interacción necesaria en un poema digital para que éste adquiera sentido. El lector de textos electrónicos debe saber jugar con ellos, debe ejecutar sus códigos. Los poemas referidos generan una experiencia estética centrada en la interacción del lector. En el caso de los *clickable poem@s*, la experiencia estética está relacionada con un acto performativo en donde el lector «juega» a ser autor, al participar en el ejercicio de completar un puzzle. Por otra parte, en estos poemas el poeta es un hacker, que con sus hipervínculos transforma el quehacer literario. Se apropia del material disponible en internet y cuelga en internet su obra para que pueda ser leída, intervenida, comentada, extendida por los lectores-jugadores. Es el caso, por ejemplo, de *the link*, un poema que reflexiona sobre los enlaces que nos conectan. El predominio de la escritura alfabética es interrumpido por la presentación al lector de dos enlaces que lo llevan a explorar la noticia del descubrimiento de un fó-

sil y su recreación virtual, como virtual ha sido su recreación diacrónica en el texto. El lector es invitado a salir del poema y establecer conexiones fuera de él para que esa virtualidad quede completada con lo visual en 3D, de manera que este poema aspira, aunque no lo sea en rigor, una especie de texto-realidad-virtual. Por último, el «autor-hacker» se apropia de los elementos disponibles en internet, produciendo poéticas que experimentan con distintos lenguajes y que transgreden tanto el predominio del texto escrito como la posibilidad de existencia de derechos de propiedad intelectual asociados al uso de los videos e imágenes disponibles en internet.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Correa Díaz, Luis. «La poesía cibernética latinoamericana (todavía) in print: un recorrido desde la década de los años 50 y 60 hasta finales de la primera década del 2000». *New Readings* 13 (2013): 57–73. Web, julio 2015. <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/article/view/93>
- Correa Díaz, Luis y Scott Weintraub. «Literatura latinoamericana, española y portuguesa en la era digital». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14 (2010-2011): 147-365. Impreso.
- Cussen, Felipe. «Poesía experimental: algunas propuestas críticas». *Experimental Poetics and Aesthetics* n° 0, Dic. 2010. Web, Julio 2015. <http://www.letras.s5.com/fc201210.html>
- Flores, Leonardo. «Digital Poetry.» Ryan, Marie-Laure, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson, eds. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. 155-161. Impreso.
- Gainza, Carolina. «Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina». *Revista de Estudios Avanzados IDEA-USACH* N°22 (diciembre 2014): 29-43. Web, julio 2015. <http://www.revistaidea.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/viewFile/1871/1741>

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS

1. *clickable poem@s*: «Clea 's tattoos -a poem shared t/facebook»

CLEA'S TATTOOS -A POEM SHARED T/FACEBOOK

los 7 confesados tatuajes que luce
 Clea, algunos a la vista, otros
 ocultos como besos de la noche
 sobre su piel dulcemente ocre
 (de la que no sé más que eso
 y por virtualidad fotográfica),
 me pregunto sin esperar respuesta:
 serán los de los 7 deadly sins
 o los de las 7 heavenly virtues...,
 el caso es que no importa mucho
 porque los lleva como se llevan
 las ganas de vivir after loving
 con ese ciego y temerario exceso,
 el cual pocos llegan a balbucear
 -y sí no que lo diga Jordin Sparks:
http://www.youtube.com/watch?v=7_dXu0-zM3g&feature=fvw

2. *clickable poem@s*: «iDA –en un i-mode slightly tántrico»

iDA –en un i-mode slightly tántrico

si no por edad –debido a esa naciencia
 anticipada a la que hice fugaz alusión
 en uno de los poemas cosmo-me- igual
 pertenezco, por el *prana*(li[m]ento)
 que he encontrado en su breve pero
 significativo nombre- a la *i-generation*:
 tengo todos los 'i's que ustedes tienen
 y gozan y por los cuales nos sentimos
 más personas (*individuated by digital
 means*) en este bravo y muy novísimo
 mundo de los mil y uno *e-gadgets*
 ...

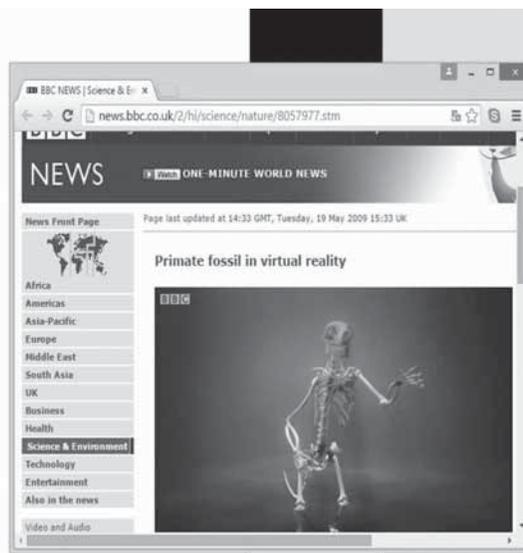
aunque de todos modos me rebelo –no
 contra ella, se entiende (si en el fondo
 soy de los de la banda de Martín
 Codax), que en este caso la *i* suya
 la tomo como pretexto para declararme
 nuevamente, jugando con este diminuto
 prefijo indivisible que nos concierne-,
 porque ahora que lo digito en mi pecho
 cada vez que se me viene a la cabeza
 su gracia y hermosura de Shakti
 báltica, me queda claro que *i'm out
 of that super highway traffic*, que *we
 won't be just a loving demographic*
 sentados junto al laptop a morir
 de ausencias, como células huérfanas,
 entretenidos hasta el aburrimiento,
the world out there & in here is ours,
 lo que tenemos en verdad que decir(nos)



3. *clickable poem@s*: «the link»

the link

tal cual la humanidad ha descubierto en el llamado "Ida-fossil" *-exquisitely preserved*, incluso hasta poder saber que el *make-up of her final meal* fue un *vegetarian snack*- su *missing link* entre nuestro *evolutionary branch and the rest of the animal kingdom...* ...yo he encontrado en ti -en la alegría de tu nombre, en la vida de tus ojos, en el suavcito y arrosariado vestigio que es tu cóccix de lo que alguna vez recordaremos (*far into the future*), en el amanecer de nuestras noches & en el anochecer de nuestros días-, el mío, mi perdido eslabón consentido el que me conecta con mis *earliest ancestors*, tan lejos atrás que llego a sentir que ya no tengo más pasado y así, viéndote enamorada, me veo como nunca creí que me vería, feliz, aunque bien te demoraras la friolera de 47 millones de años en aparecer... ...mientras me entretengo haciendo este link entre nosotros y ese *global event* y te lo adjunto, con un párrafo explicativo -en el que no faltan otras galanterías que dicen lo que aquí no sería de la incumbencia de lectores presuntos- a un e-mail , esa *wonderful*



BELÉN GACHE • GÓNGORA WORDTOYS

POR CLAIRE TAYLOR

University of Liverpool, UK

<http://www.liv.ac.uk/modern-languages-and-cultures/staff/claire-taylor/research/>



OBRA:

Góngora Wordtoys (2011) de Belén Gache

ENLACE OBRA:

<http://belengache.net/gongorawordtoys/>

ENLACE AUTORA:

<http://belengache.net/>

(Buenos Aires, Argentina, 1960). Belén Gache es pionera en la literatura experimental en la Argentina, y ha publicado hasta la fecha una gran variedad de obras, tanto impresas como electrónicas, de géneros tan variados como la poesía electrónica, el blog literario, la videopoesía, y la ficción-hipertexto, entre otros. Entre sus obras de poesía electrónica destacan sus *Manifestos Robot* (2009), en que poemas auditivos se generan mediante un sistema que busca palabras-claves por internet, y luego las verbaliza usando fonemas pregrabados; y *Radikal Karaoke* (2010), descrito por Gache como un «conjunto de poesías que se apropian de la retórica de la propaganda política», y que combina textos, imágenes, videos, sonidos, y efectos generados por el usuario.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Gache califica su obra, *Góngora Wordtoys* (2011), como «poesía digital interactiva». No estamos frente a un simple e-book, en el que

un texto estático se representa en la pantalla, sino frente a un libro interactivo, en el que, en formato Flash, cada poema es dinámico. Son cinco los poemas incluidos, cada uno de los cuales dialoga con un elemento o extracto de las *Soledades* del poeta barroco español Luis de Góngora. Los poemas de Gache re-mezclan los textos de Góngora mediante visualizaciones, animaciones, sonidos, e interacciones con el lector-usuario.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

La obra de Gache se caracteriza por el juego intertextual que establece con géneros, autores y textos preexistentes, todo lo cual se pone en relación dinámica con las tecnologías digitales. Uno de los elementos más innovadores de su práctica poética es la negociación sutil que traza entre las potencialidades de las tecnologías digitales por un lado, y los formatos experimentales ofrecidos por los movimientos literarios predigitales, por otro. Esta negociación se ve claramente en *Góngora Wordtoys*, que juega con las palabras de Góngora y con las potencialidades (y limitaciones) de la tecnología digital. Los cinco poemas que constituyen *Góngora Wordtoys* son: «Dedicatoria espiral», en el que el texto de la dedicatoria de las *Soledades* de Góngora se presenta en formato espiral y animado; «En breve espacio mucha primave-

ra», toma su título de la línea 339 de la *Soledad segunda* y presenta el texto mediante ventanas pop-up; «Delicias del Parnaso», nos invita a recrear los versos de las *Soledades* en un juego interactivo; «El llanto del peregrino», en el que podemos mover un avatar que camina por un texto compuesto de las palabras del peregrino de la *Soledad Segunda*; y «El arte de la cetrería», que utiliza varias líneas de la *Soledad Segunda* (758- en adelante), y las pone en boca de pájaros variopintos y animados.

E-POÉTICA DE LA OBRA

En estos poemas, Gache establece algunas relaciones claras, pero también complejas, entre las tecnologías digitales modernas y la poética barroca. Por ejemplo, en «En breve espacio mucha primavera», el uso de los hotlinks y las ventanas pop-up para establecer relaciones chocantes o incomprensibles entre las palabras se asemeja a la técnica gongorina de catacrexis. Así, las técnicas gongorinas que Gache menciona y admira en el prefacio de cada poema encuentran su paralelo en la experimentación tecno-literaria contemporánea: las complejas imágenes barrocas se convierten en el mash-up de hoy; el hipérbaton se convierte en espirales animados por Flash; la catacrexis se encuentra en el hotlinking; el significado elusivo se representa ahora mediante las cadenas de lexias. Pese a lo anterior, Gache, sin embargo, no nos presenta las tec-

nologías digitales como una versión mejorada de lo que hizo el poeta barroco; más bien, nos invita a pensar no solo las posibilidades sino también las limitaciones de las tecnologías. La poética de Gache —o tal vez sería mejor decir el *juego poético* de Gache— nos demuestra que las supuestas ‘novedades’ de la época digital —como el hiperlink, la visualización, el mash-up— tienen sus raíces en una tradición larga y predigital de experimentación literaria.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Borràs Castanyer, Laura. «From ‘Words, Words, Words’ to ‘Birds, Birds, Birds: Literature Between the Representation and the Presentation». *Journal of Writing in Creative Practice* 4:1 (2011): 107-120. Impreso.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades: del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea, 2006. Impreso.
- Pérez López, María Ángeles. «Literatura en la edad tecnológica: Belén Gache y la «utopía digital»». *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías*. Francisca Noguero, María Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio, eds. Kassel: Reichenberger, 2015. Impreso.
- Taylor, Claire. «Re-Mixing the Baroque: Belén Gache’s *Góngora Wordtoys*». *Bulletin of Hispanic Studies* (forthcoming 2016). Impreso.
- . «From Macondo to Macon.doc: Contemporary Latin American Hypertext Fiction». Taylor, Claire y Thea Pitman. *Latin American Identity in Online Cultural Production*. London: Routledge, 2013. 84-114. Impreso.

OMAR GANCEDO • IBM

POR CLAUDIA KOZAK

Universidad de Buenos Aires-CONICET / UNTREF (Argentina)

www.ludion.com.ar



OBRA:

IBM (1966) de Omar Gancedo

ENLACE A LA OBRA:

<http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>

(La Pampa, Argentina, 1937). Pintor, grabador en madera, poeta y antropólogo cuya carrera se desarrolló en la ciudad de La Plata. Fue integrante a comienzos de la década de 1960 del Grupo de los Elefantes (grupo de jóvenes poetas asociados a las artes plásticas, primeros en desarrollar acciones poéticas callejeras en la ciudad de La Plata) y del Grupo Sí (artistas plásticos informalistas). Asimismo, formó parte del grupo editor inicial de la revista *Diagonal Cero*, dirigida por Edgardo Antonio Vigo.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Serie de tres tarjetas perforadas IBM de 80 columnas. Hardware y software utilizados: Perforadora modelo 534 y Card Intérprete. Cada tarjeta incluye un poema codificado en las perforaciones más su transcripción impresa por la Card Intérprete en el espacio horizontal medio. Serie publicada en *Revista Diagonal Cero* 20 (La Plata, diciembre 1966): 15-18.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

IBM de Omar Gancedo integra la que se considera primera generación de poesía digital. Para ese momento, el género mayoritario de poesía digital lo constituían poemas generados a través de algoritmos e impresos en papel. Esta serie participa del género de modo algo marginal, ya que si bien los poemas surgen de la perforación de las tarjetas y su posterior decodificación realizada por la Card Intérprete, no es seguro que la perforación manual de las tarjetas haya sido producto de un algoritmo previo que hubiera arrojado las coordenadas. Aún así, su contexto de surgimiento se vincula con el incipiente ingreso de computadoras de gran y mediano porte en empresas e instituciones estatales. En 1961, por ejemplo, comenzó a funcionar la primera computadora en la Argentina, Clementina, una computadora modelo Mercury de la compañía británica Ferranti que tenía sólo 5KB de memoria RAM y ocupaba 18 metros de largo en el pabellón I de la Ciudad Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, donde en 1963 se iniciaría la primera carrera de Computador Científico creada en América del Sur. Asimismo, el desarrollo de las Card Intérpretes de IBM con posibilidad de imprimir sobre la misma tarjeta la decodificación de

las perforaciones es de 1966, el mismo año de producción de esta breve serie de poemas.

E-POÉTICA DE LA OBRA

La serie *IBM* se inscribe en el campo de las tecnopoéticas experimentales que colisionan los mundos del cálculo, la programación y el azar. Utiliza lo que para la época era una «tecnología de punta» vinculada a la gestión de la información en función de instalar una cierta política poética del desvío. El breve texto introductorio que antecede a los poemas/tarjetas sostiene que para la perforación se usaron «combinaciones automáticas de acto 'reflejo' traduciendo estados emotivos y ubicación visual», y que para la decodificación se utilizaron «paneles de controles con programación al azar». La perforación de las tarjetas asume así el tono de una escritura automática por parte de un sujeto/poeta quien opera aleatoria e «irracionalmente» sobre una materia propia del mundo de la computación racional de información. Realizada la comprobación de la traducción que aparece impresa en la tarjeta, encontramos que si se aplica el código usado para el modelo de perforadora IBM 534 (EBCDIC), el texto impreso se corresponde con las perforaciones, por lo cual no queda del todo claro

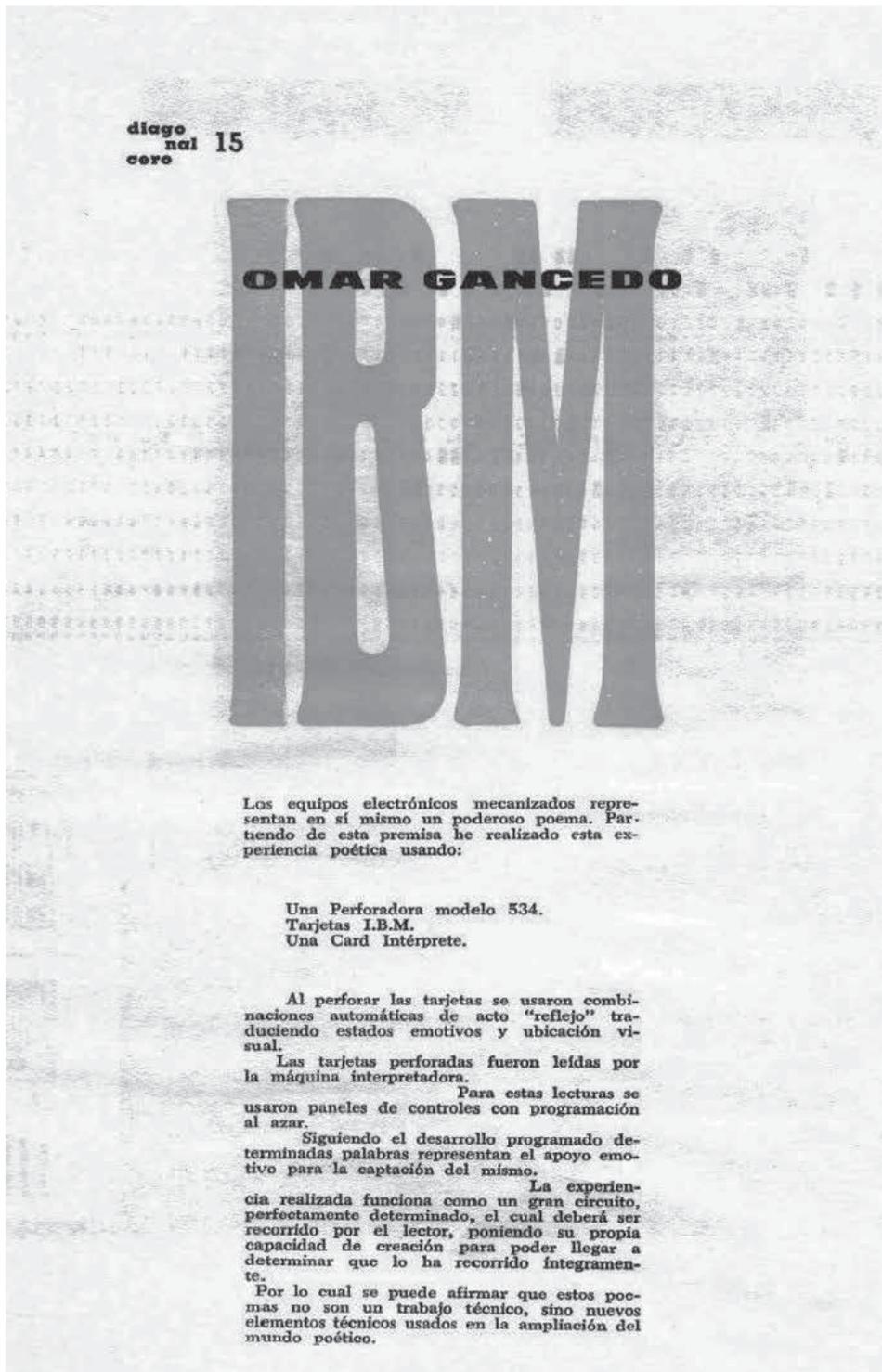
en qué sentido hubo (o no) «programación al azar» de los paneles de control de la Card Intérprete. Como sea, el choque entre cálculo y azar que alienta a la obra puede leerse en relación con otro choque: entre el mundo de la informática, que estaba comenzando a redefinir la vida cotidiana de las personas en el marco del capitalismo transnacional, y el mundo tribal en extinción al que refieren los textos de los tres poemas. Así, en el texto que cierra la serie se lee: BARTUK TARATUM DE TAMBOR DE INDIOS WUE MUEREN BARATUM TUM T.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Bugnone, Ana. «Poesía descentrada en los sesenta: 'El Grupo de los Elefantes'». *Boletín de Arte* 13.13 (2013): 77-81. 12 de septiembre de 2015. Web. <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34575>>
- Delgado, Lucas. «Clementina, la primera computadora en la Argentina». *Portal Educar*, Ministerio de Educación, Presidencia de la Nación. Web. <<https://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=118069>>
- Funkhouser, Christopher T. *Prehistoric Digital Poetry: An Archeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2007. Impreso.
- Vigo, Edgardo Antonio. «Omar Gancedo». *Revista Diagonal Cero* (1964): 9-10. Impreso.

TOMAS DE PANTALLA (PÁGINA) ILUSTRATIVAS:

1. Texto de presentación de la serie IBM



la «raza oscura» latinoamericana en el contexto de las redes tecnológicas digitales. Tiene una longitud de unas 6 páginas, distribuidas en 6 secciones (I: Decompress «Mexi-cyborg» file; II: Issue who is command <Lupita.xml>; III: Decompress gastronomy file on «Tecno-carnibalismo»; IV: Decompress history file on «Mexican Science»; V: QuetZalcua82L*1 (from «Memory bank #36582»); VI: Excepts from the cyber-testament). El verso libre se emplea más en la sección final.

CONTEXTO Y E-GENERACIÓN DE LA OBRA

Aunque Gómez-Peña es, predominantemente, un artista de performance, también se lo reconoce ampliamente como autor de «poesía experimental», y a menudo define sus propios textos como «poemas de performance». En términos de su carácter experimental, el rasgo lingüístico que más sobresale en su trabajo es su permanente determinación de hacer borrosas las fronteras entre el castellano y el inglés, además de otras lenguas, a la vez que explora simultáneamente la supresión de toda otra frontera en la temática y composición de sus textos. El trabajo de Gómez-Peña, por ello, no cabe estrictamente dentro de cualquier genealogía de poesía digital como tal —en el caso de *Tech-illa Sunrise*—, el texto puede imprimirse haciendo clic en un botón, y su presencia en el sitio web de la Pocha Nostra es sencillamente como archivo. Los encabezamientos resaltados de cada sección no son más que eso, no ofrecen enlaces integrados a otra lexía ni rutas alternativas que pueda escoger el lector. No obstante, la obra de Gómez-Peña, incluidos sus «poemas de performance», es inmensamente importante como contraparte de la poesía digital *per se* en su determinación por articular una postura contestataria latinoamericana con respecto a

todo tipo de tecnología digital, principalmente internet. *Tech-illa Sunrise*, por ejemplo, ha tenido reimpresiones en varias otras publicaciones y antologías impresas en años recientes como testimonio de la importancia temática del texto. A pesar de que *Tech-illa Sunrise* no se puede considerar como poesía digital en sí misma, el artista Salvador Barajas la ha vuelto a mezclar en un «remix» que está disponible en línea como *Tech-illa Sunrise: Un/a Remix* (2009). Se puede argumentar que este nuevo trabajo va más allá de la simple remediación del texto original y lo impulsa hasta alcanzar la dimensión tecnológica de la poesía digital propiamente dicha. Barajas explica que se dispuso a reformular el texto original «in the style of a first generation hypertext» (es decir, poesía digital de tercera generación temprana), «with a de-colonial lime twist».

E-POÉTICA DE LA OBRA

En términos de su poética, *Tech-illa Sunrise*, compagina con el deseo de Gómez-Peña de hacer borrosas las fronteras entre el inglés y el castellano, jugando también esta vez con el léxico de interfaces informáticas fáciles de utilizar y los gráficos de códigos informáticos. Temáticamente, el texto de performance cubre muchos de los mismos temas que aparecen en el tantas veces reeditado ensayo/manifiesto de Gómez-Peña «The Virtual Barrio @ The Other Frontier; or, The Chicano Interneta» (1995-97). Reinventa a los mexicanos como los tecnófilos originales, mezcla el discurso latinoamericano del/sobre el *mestizaje* con aquel del ciborgismo por medio de referencias al «Latino Frankenstein» y otras figuras híbridas, y desafía la conceptualización utopista generalizada de «ciberespacio» que es presentada como desprovista de conceptos como raza/etnia, pero que es tá-

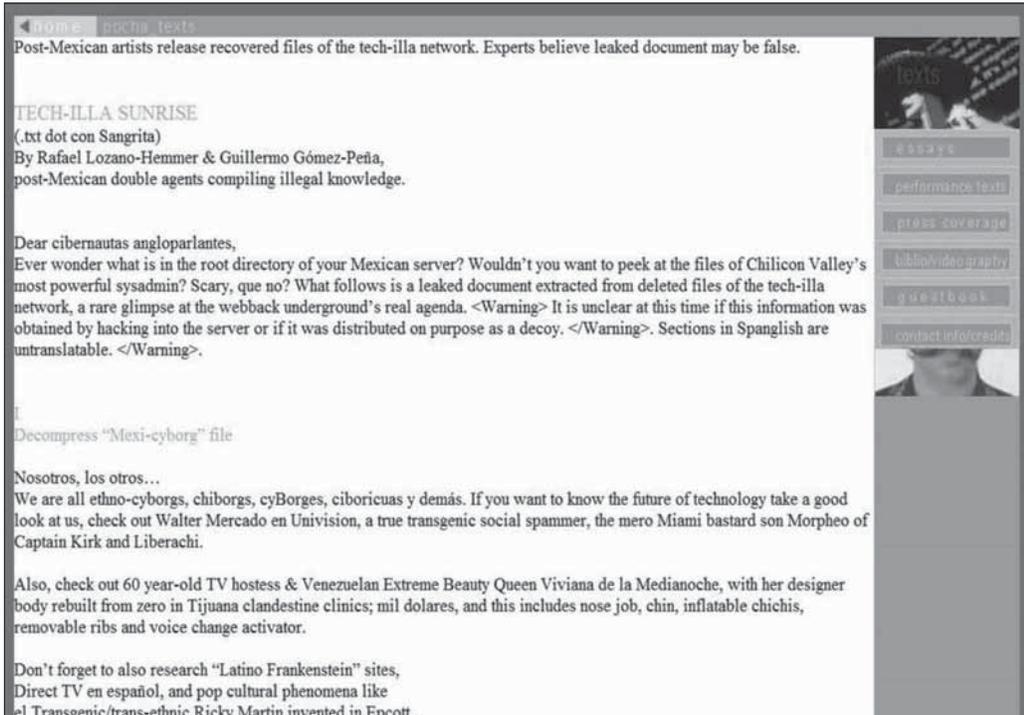
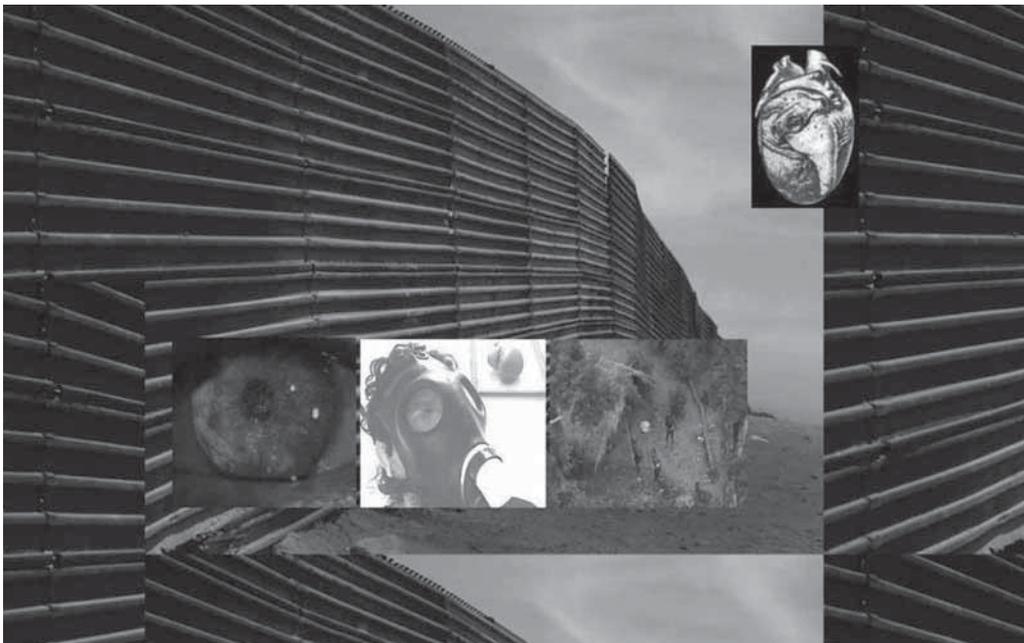
citamente blanca y anglófona, argumentando que «El ciberespacio es café, ni blanco ni negro, remember.» En *Tech-illa Sunrise* Gómez-Peña y Lozano-Hemmer articulan la amenaza de la «oscurización racial» («brownification») del ciberespacio por medio de la performance simulada de infecciones virales («Quetzalcua82L*1» o «the Mexican Bug» en la Sección V) y la descripción en la sección II de un antipático proveedor de servicio de internet llamado Lupita («the real motherboard, la Gran Coatlicue Digital, la Matrix Chola») que desea sorprender a desprevenidos internautas anglófonos (representados como rechazados amantes en potencia) y a «reverse engineer [their] ass[es].» De este modo la presencia de mexicanos y latinos/latinoamericanos en el ciberespacio se puede concebir como peligrosa, infecciosa y contaminante, y es este tipo de viralidad deliberadamente desafiante que se debe apreciar en la obra. Es una viralidad creada explícitamente como un reto a los estereotipos *mainstream* norteamericanos sobre la latinidad y su diseminación global viral contemporánea, y se puede plantear como la mejor expresión de una forma desordenada, perturbadora y

crítica de lo que el crítico Jon Beasley-Murray denomina «viral *latinidad*» (Beasley-Murray, 2000).

(E-) BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Barajas, Salvador. «Tech-illa Sunrise: Un/a Remix.» *The New River: A Journal of Digital Writing and Art* (Fall 2009) Web: <http://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/barajas/alerta/Index.htm#sthash.p3RhbxUD.dpuf>.
- Beasley-Murray, Jon. «Latin American Studies and the Global System.» *The Companion to Latin American Studies*. Ed. Philip Swanson. London: Arnold, 2003. 222-38. Impreso.
- Foster, Thomas. «Cyber-Aztecs and Cholo-Punks: Guillermo Gómez-Peña's Five-Worlds Theory.» *PMLA* 117:1 (2002): 43-67. Impreso.
- McGahan, Christopher L. Capítulo 2: «Re-Playing 'Racial Knowledge' and Cybercultural Subjectivity: Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes's *Temple of Confessions*, Public Opinion Polling, and the Cultural Politics of Internet Identity Play.» *Racing Cyberculture: Minoritarian Art and Cultural Politics on the Internet*. New York: Routledge, 2008. 47-84. Impreso.
- Taylor, Claire y Thea Pitman. *Latin American Identity in Online Cultural Production*. New York: Routledge, 2013. Impreso.

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS

1. *Tech-illa Sunrise* en La Pocha Nostra website2. *Tech-illa Sunrise: un/a remix* de Salvador Baraja

EDUARDO KAC • NAO

POR LEONARDO FLORES

Catedrático de Inglés, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

<http://leonardoflores.net>



OBRA:

Ñao [¡No!] (1982) de Eduardo Kac

ENLACES OBRA:

<http://www.ekac.org/nao.html> (obra)

<http://www.ekac.org/no.html>
(documentación)

ENLACE AUTOR:

<http://www.ekac.org>

(Río de Janeiro, Brasil, 1962) Es un pionero de las artes y su intersección con los nuevos medios de comunicación y la literatura electrónica, con una trayectoria artística de más de 30 años. Sus exploraciones poéticas y artísticas ponen el lenguaje en conversación con diversas tecnologías electrónicas, digitales, holográficas y biológicas. Su obra ha sido expuesta en galerías y museos alrededor del mundo, reseñada ampliamente y aclamada por la crítica. Su libro *Media Poetry: An International Anthology* se encuentra en su segunda edición. Su obra es muy extensa, pero son quizás sus holopoemas los que le dieron desde un inicio el prestigio creador de que goza. Es asimismo profesor de arte y tecnologías en la School of the Art Institute of Chicago.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Este poema cinético, compuesto por un pionero de la literatura digital, fue escrito para ser

mostrado en letreros electrónicos y monitores de video en 1982. La versión en Flash para la red imita aquellos aparatos tecnológicos haciendo que cada palabra llene la pantalla según se mueve de derecha a izquierda: el método convencional por el cual estos letreros muestran textos de forma legible.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

Esta obra es uno de los primeros ejemplos de poesía electrónica cinética, una tradición textual que ve sus raíces artísticas en la poesía concreta, la videopoesía y el cine, y de manera más práctica en la televisión y los rótulos electrónicos. Kac no solo utiliza, sino que piensa a través de estas tecnologías electrónicas en la creación, producción y presentación de su poema, haciéndolo propiamente un poema electrónico. La versión Flash publicada en la red es una remediación digital del rótulo electrónico que no captura el efecto de la animación en pantallas de video. Fiel a las limitaciones técnicas de las tecnologías originales, la versión en Flash no utiliza la capacidad de producir textos generativos, interactivos, o multimedios, sino que enfoca nuestra atención en la textualidad que se despliega en el tiempo y el espacio. Esta obra cinética posiciona a Kac dentro de la segunda generación de poesía electrónica, compuesta de escritores que desarrollaron su obra en el con-

texto de computadoras personales y circulaban su obra a través de medios físicos: en discos e instalaciones. El período anterior se caracteriza por obras generativas, frecuentemente producidas en el contexto de computadoras grandes en centros de investigación, que se imprimían y circulaban en libros y revistas. La tercera generación surge con la Red y se caracteriza por obras multimediales e interactivas, mientras que la cuarta generación (la actual) responde a medios sociales, variada fuentes de datos, plataformas móviles y espacios virtuales. Kac ha continuado desarrollando su obra poética y artística durante estas generaciones, y ha ido más allá, llegando hasta lo que se conoce como bioarte.

E-POÉTICA DE LA OBRA

Los letreros electrónicos tradicionalmente presentan letras y palabras moviéndose de derecha a izquierda para que los lectores puedan leer el texto sin tener que mover mucho sus ojos ya que las secuencias se revelan ante su mirada con el pasar del tiempo. Tanto en su instalación original como en la versión en Flash para la red, Kac nos presenta cinco secuencias de nueve letras, pero que no representan palabras conocidas, aun para quien conozca el portugués. Aquí tenemos el texto completo del poema.

Para una traducción y decodificación completa del poema, recomiendo el análisis de Bohn en *Reading Visual Poetry* (143) —muy completo y hábilmente revela todos los secretos del texto— para que se comprenda exactamente lo que Kac está diciendo. Pero ¿dónde está el placer en esto? Sería más divertido decifrar el enigma que nos presenta el poema mismo. Si se está en la disposición de aceptar tal reto, recomiendo que manipule el texto de maneras diversas: leyéndolo en voz alta, escribiéndolo a mano y añadiendo espacios entre letras, por

ejemplo. Según se juega con el poema, téngase en mente que ha sido diseñado para letreros electrónicos y pantallas de video. El texto se mueve de derecha a izquierda al pasar el tiempo y el espacio entre palabras es tal que solo se puede leer una agrupación de 9 letras, todas en mayúsculas a la vez. ¿Y por qué en mayúsculas? ¿Era esta una limitación tecnológica de los carteles electrónicos? ¿O es que una combinación de letras mayúsculas y minúsculas ofrecerían más información de la que Kac deseaba revelar? Una pista es que en la instalación original había dos pantallas de video, donde uno solamente puede ver 2-3 letras, lo cual nos invita a leer palabras más cortas dentro de la secuencias de 9 letras (ver figura 3). Recuerde además que la obra se presenta como un texto cinético que se lee y retiene en la memoria y debe de ser decodificado en la mente. Al entenderlo se apreciará cómo este poema cinético subvierte el esquema publicitario del medio electrónico utilizado, un medio diseñado para presentar textos con claridad a audiencias en contextos noticiosos, financieros y utilitarios. Kac utiliza este espacio de textualidad electrónica para ofrecer un poema difícil, coloquial, desafiante ante el conformismo y pragmatismo político, económico y comunicativo asociado con este medio electrónico.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Bohn, Willard. *Reading visual poetry*. Fairleigh Dickinson, 2010. Impreso.
- Flores, Leonardo. «Digital Poetry» *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press. Spring 2014. Impreso.
- — —. «Ñao! [No!] by Eduardo Kac» *I ♥ E-Poetry*. 1 de abril de 2013. Web. <http://iloveepoetry.com/?p=21>
- Funkhouser, Christopher Thompson. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Alabama: The University Alabama Press, 2007. Impreso.

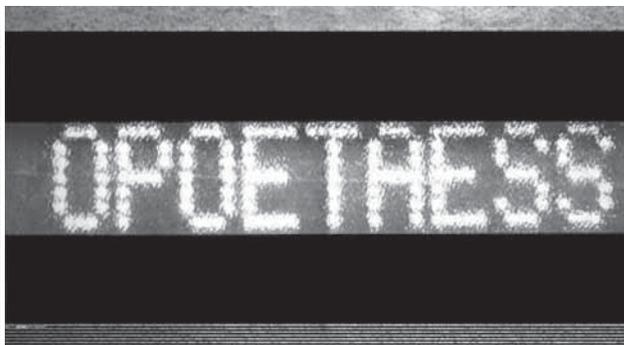
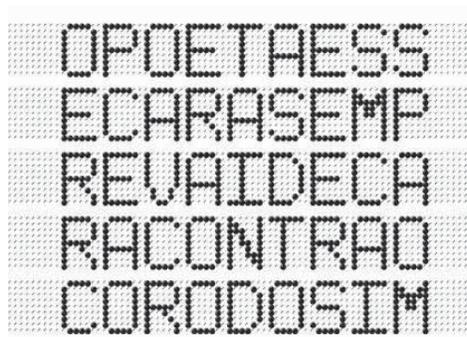
Grigar, Dene y Berens, Kathi Inman. «Eduardo Kac.» «Electronic Literature and Its Emerging Forms.» Web. <http://dte-wsu.org/elit/elit-loc/eduardo-kac>

Kac, Eduardo. «Ñao!» KAC. Web. <http://www.ekac.org/nao.html>

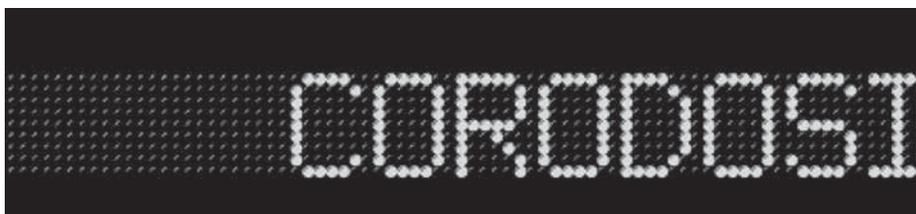
———. «No!» KAC. Web. <http://www.ekac.org/no.html>

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS:

1. Detalle de la instalación en letrero electrónico



2. Captura de pantalla de texto en movimiento (versión Flash)



3. Eduardo Kac con la instalación del poema en 1982



MORENO ORTIZ • CONCRETOONS

POR ANGÉLICA J. HUÍZAR

Old Dominion University

<https://www.odu.edu/directory/people/a/ahuizar>



OBRA:

Croncretoons: Poesía Digital (2010) de Benjamín R. Moreno Ortiz

ENLACE OBRA:

<http://www.concretoons.net84.net/ctoons-pd.html>

ENLACE AUTOR:

<http://concretoons.com>

(Querétaro, México 1980) Autor de *Tú haz de cuenta que me importa* (cuentos, 2005) y *Signos de la amnesia voluntaria* (novela, 2009). Ganador de la beca FONCA Jóvenes Creadores por su multiplataforma de ficción en la obra *La novela cristera* (2010). Su proyecto de poesía digital, *Concretoons*, fue exhibido en el Centro Nacional de las Artes en 2010.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Once poemas digitales que rinden tributo a poetas más representativos de la poesía experimental iberoamericana cuyos poemas tratan asuntos de lenguaje, composición y forma; plantean un cuestionamiento del papel de la tradición poética, la definición de la poesía, y el acto de escribir. Su forma se encausa en la técnica del videojuego como medio de creación poética.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

En cuanto al género de *Concretoons*, basándonos en la categorización de Leonardo Flores, esta obra se asimila más a la poesía interactiva (y en correspondencia con la tercera e-generación), en la que el *user* o lector toma una parte activa, en algún grado, en la creación. El conjunto de poemas se presenta en la plataforma de un website, siendo cada uno un enlace que lleva al concretoon respectivo y a una propuesta viso-textual particular en la línea de literatura/poesía como juego —si invertimos la teorización de Ciccoricco—.

E-POÉTICA DE LA OBRA

Lo interactivo del poema empieza con la interacción de Moreno Ortiz con los grades de la literatura: Eduardo Feliz Milán, Jorge Luis Borges, Stéphane Mallarmé, Ulises Carrión, Joan Brossa, junto a Augusto y Haroldo de Campos, Nicanor Parra, Octavio Paz, y termina con el joven mexicano Sergio Ernesto Ríos. Como poemas interactivos, el *user* interactúa con la formación del poema al trazar el ratoncillo en varios espacios creando diversas interpretaciones. No obstante, el diálogo ya manifiesto en la creación de las obras pre-determina ciertas interpretaciones del poema, dando a conocer y/o pensar mejor sobre los poemas canónicos que

2. «Laberinto borgiano»



EDUARDO NAVAS • POEMITA

POR CLAIRE TAYLOR

University of Liverpool, UK

<http://www.liv.ac.uk/modern-languages-and-cultures/staff/claire-taylor/research>



OBRA:

Poemita (2010) de Eduardo Navas

ENLACE OBRA:

<http://navasse.net/poemita/>

ENLACE AUTOR:

<http://navasse.net/>

(El Salvador, 1969) Autor de *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*, y co-editor de *The Routledge Companion to Remix Studies*, libros en los que se implementa análisis culturales con metodologías provenientes de las humanidades digitales con el fin de investigar el papel creativo y político de la ‘reciclabilidad’ y el ‘remezclar’ en el arte, los medios de comunicación y la cultura. Su producción incluye arte y los medios de comunicación, proyectos de textos críticos y proyectos curatoriales. Ha presentado y dado conferencias sobre su trabajo e investigación a nivel internacional. En la actualidad investiga y enseña en The School of Visual Arts at The Pennsylvania State University, PA.

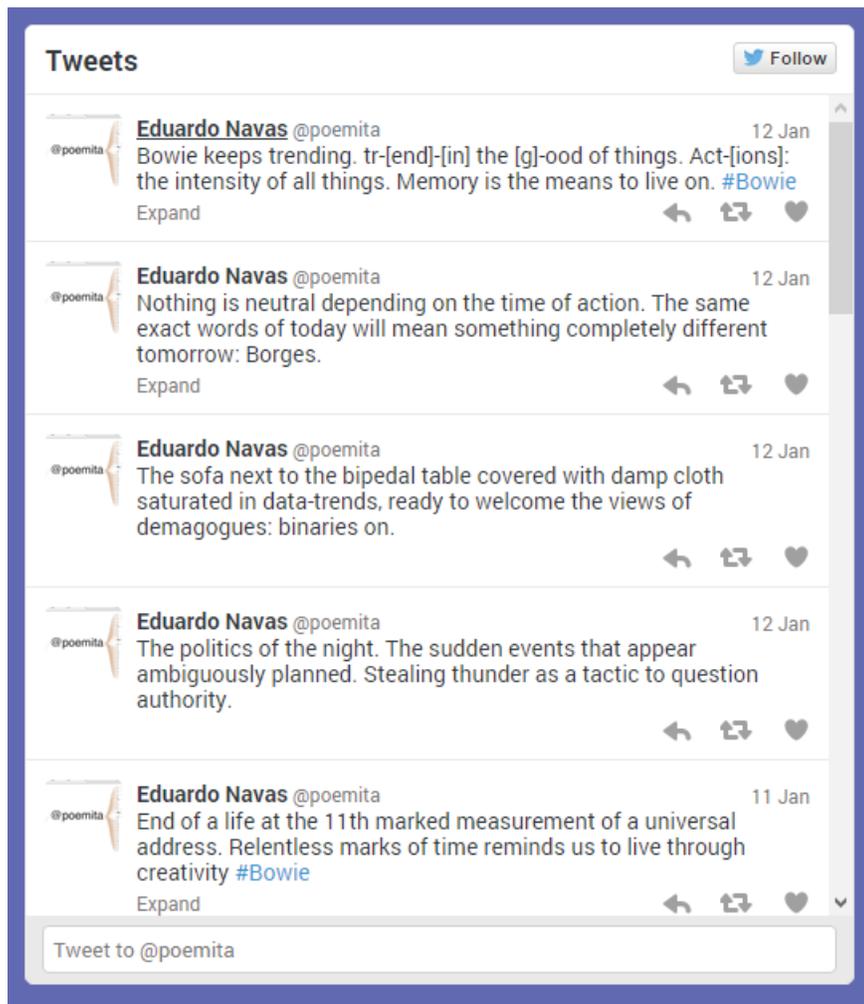
DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA:

Poemita (2010-) es una colección de poemas cortos publicados en la plataforma Twitter por el artista y escritor, Eduardo Navas. *Poemita* es una forma de escritura experimental en la que

las potencialidades de Twitter se utilizan para generar micropoemas al estilo de los haikus. Navas empezó su *Poemita* en enero del 2010, y ha seguido publicando tuits para esta obra hasta la fecha.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

De origen salvadoreño pero actualmente residente en Estados Unidos, Navas ha creado una variedad de proyectos artístico-literarios desde mediados de los noventa, que exploran los vínculos entre arte, cultura y nuevas tecnologías, y su obra se enfoca particularmente en las posibilidades de re-mezclar textos e imágenes ofrecidas por los medios digitales. *Poemita* se sitúa dentro del género creciente de la Twitter-poesía, del cual ya existen cientos de ejemplos a nivel mundial. Se podrían citar las obras del autor canadiense Jason Camlot, *tickertext1* y *tickertext2* (2010), el proyecto de poesía colaborativa usando Twitter del poeta australiano, Gavin Heaton, *TwitterPoetry* (2007-), y el concurso de Twitter-Poesía organizado por Marsha Berry y Omega Goodwin en 2009, entre otros ejemplos. Estos y otros proyectos que utilizan Twitter para fines poéticos aprovechan los aspectos formales de Twitter —en particular, el límite máximo de 140 caracteres— como una auto-restricción creativa y artística.

2. Algunos micropoemas de *Poemita* (2010-)

SANTIAGO ORTIZ • THE ILIAD

POR ANAHÍ ALEJANDRA RÉ

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET), Universidad Nacional de Córdoba y Universidad Nacional de San Luis, Argentina

http://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?id=32240&keywords=anah%ED&datos_academicos=yes



OBRA:

The Iliad (2012) de Santiago Ortiz

ENLACE OBRA:

<http://moebio.com/iliad>

ENLACE AUTOR:

www.moebio.com

(Bogotá, Colombia, 1975). Estudió matemática, música y literatura en la Universidad de Los Andes en Bogotá. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Oporto, en los Departamentos de Artes y Matemáticas de la Universidad de Los Andes, en el Máster en Arte y Tecnología en la Universidad Europea de Madrid, y también dio clases de Diseño Digital en el Instituto Europeo de Diseño de Madrid, entre otros. Es cofundador de la revista de arte y cultura digital *Blank*, colaborador del Medialab Madrid, cofundador de Bestiario.com y director en moebio.com. Participó en diversas instalaciones y muestras de arte interactivo. El procesamiento y visualización de datos es una constante en sus últimos proyectos. Una de sus obras más conocidas es «Bacterias Argentinas, de las redes tróficas a las redes del lenguaje» (2004). Trabaja como consultor internacional, asistiendo a organizaciones en el análisis de información y creando estrategias de comunicación basadas en datos.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Visualización de datos basada en la transposición del texto homérico hecha por A.S. Kline (2009). Este traduce la epopeya en una obra de hipertexto digital, en la cual sus hipervínculos permiten acceder a distintas maneras de organizar los datos de la diégesis (stream y network). La obra de Ortiz transpone, a su vez, el trabajo de A.S. Kline, en una interfaz gráfica donde colores, formas y movimientos configuran su lenguaje. Puede accederse a ella a través de una PC, tablet(a) o móvil.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

Ubicamos esta obra cómodamente en el marco de la tercera generación descrita por Flores (159), dado que consiste en una creación gráfica y multimedia para la web que, sin embargo, no llega a crear un entorno virtual ni de realidad aumentada con protagonismo de los inputs del lector (como sugiere ya la cuarta generación). La obra utiliza algoritmos para trazar una imagen que podría, con una mayor inversión de tiempo, trazarse manualmente (tradicción de la primera generación). *The Iliad* comparte con esa generación la particularidad de que alguna de sus visualizaciones podría imprimirse (la de

stream); sin embargo, la visualización como network requeriría una complejidad mucho mayor para transformarse en artefacto de papel. Por otra parte, y como muchas de su tipo, *The Iliad* comparte con las de la segunda generación (1980-1995) su diseño de carácter hipertextual.

E-POÉTICA DE LA OBRA

Esta pieza ofrece dos maneras de acceder a la epopeya homérica: 1. como flujo, donde se visualiza de manera gráfica la participación de los personajes en cada canto y su recurrencia; y 2. como diagrama de red, que agrupa información sobre las relaciones entre los personajes. Cada color representa un pueblo griego, y la asiduidad de sus relaciones se traducen en los tamaños de los nodos y las líneas que se trazan entre ellos. La acción del lector no interviene la pieza, apenas es un inicial puntapié para su exhibición. El lector puede deambular por la obra empezando en cualquier lugar, lo cual exacerbaba el comienzo *in medias res* de toda epopeya, sustituyendo, además, o haciendo desaparecer, la invocación a las musas y la presentación del asunto marco. Este gesto descompone la estructura de las obras de su género, en las que en los primeros versos se establecen los pactos de lectura. En cambio, el punto elegido para iniciar cada nuevo recorrido reubica la pieza en un nuevo contrato por celebrar y explorar. Al dismantelar la linealidad del texto, agrupando y organizando la información de la diégesis en función de los criterios establecidos por Kline

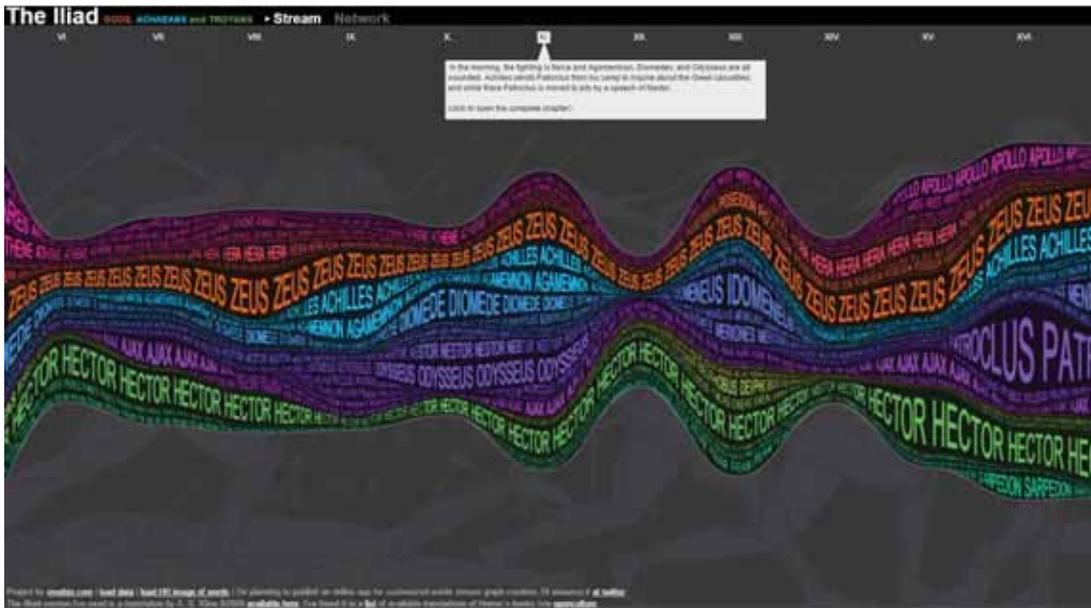
en su diseño hipertextual, se visibilizan además otras características de la epopeya que en la lectura tradicional podrían escaparse: leemos allí otro tipo de relato, cuyo desarrollo no se asienta en unidades temáticas o témporo-espaciales, sino en los personajes y las relaciones que se traman entre ellos.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Flores, Leonardo. «Digital Poetry.» *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Ryan, Marie-Laure, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. 155-161. Impreso.
- Kline, A. S. «The Iliad. A complete English translation with hyper-linked index.» Web. 28 Ago. 2009. <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Greek/Illhome.htm>
- Olguín Sánchez, Daisy. «Santiago Ortiz, artista digital.» *Revista Digital Universitaria*. Web. 10 Mar. 2006. <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num3/art20/int20.htm>
- Ortiz, Santiago. «Bacterias Argentinas, de las redes tróficas a las redes del lenguaje.» Web. 2004. <http://moebio.com/santiago/bacterias>
- . «45 Ways to Communicate Two Quantities.» *Visually*. Web. 27 Jul. 2012. <http://blog.visual.ly/45-ways-to-communicate-two-quantities>.
- . «Living Networks.» *New Challenges for Data Design*. Ed. Bihanic, David. Springer. 2014. 159-174.
- Peralta Mariñelarena, Demián. «Entrevista a Santiago Ortiz: arte que se escribe.» Web. 20 Nov. 2012. <http://www.damianperalta.net/es/teoria/15-entrevista-a-santiago-ortiz-arte-que-se-escribe>

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS

1. Visualización de flujo en función de la recurrencia de los personajes en cada canto homérico



2. Visualización de las redes que se traman a partir de la concurrencia de dos o más personajes en la misma escena



GUSTAVO ROMANO • IP POETRY PROJECT

POR SCOTT WEINTRAUB

The University of New Hampshire (USA)

<http://www.scottweintraub.com>



OBRA:

IP Poetry Project (2004) de Gustavo Romano

ENLACE OBRA:

<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar>

ENLACE AUTOR:

<http://www.gustavoromano.org>

(Buenos Aires, Argentina, 1958) Artista visual nacido en Buenos Aires y que actualmente reside en Madrid. Como indica en su sitio web: «A partir de la creación de dispositivos performativos, Romano realiza acciones y situaciones participativas, experimentando asimismo con sus modos de documentación —video, fotografía, publicaciones gráficas, net art—. Desviando de su función habitual objetos de uso diario o mecanismos tecnológicos, reflexiona sobre la rutina y el rol del sujeto en la sociedad de control fortalecida por las nuevas tecnologías de la información». Durante su trayectoria artística ha montado exposiciones en numerosos países. En 1995 fundó el grupo artístico interdisciplinario Fin del Mundo (<http://findemundo.com.ar>), actualmente dirige el proyecto NETescopio del MEIAC de Badajoz, España (<http://netescopio.meiac.es/>), y ha recibido varios premios internacionales, entre los que destaca la Beca Guggenheim.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

El *IP Poetry Project* del artista visual argentino Gustavo Romano tiene como objetivo explorar la relación entre el poeta, la poesía y la tecnología. Es un aparato robopoético que, en palabras de su creador, consta de un «sistema de *software* y *hardware* que utiliza material textual de internet para la generación de poesía que luego será recitada en tiempo real por autómatas conectados a la red» (p. 5). Los fragmentos textuales son una combinación de frasecitas ingresadas por usuarios e información que resulta de búsquedas en internet.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

El *IP Poetry Project*, en su módulo en la internet titulado el «IP Poetry Creator», es una obra generativa en la que el usuario primero crea una cuenta para componer su propio poema IP. Segundo, ingresa el título del mismo, además de dos frases (cortas) de búsqueda (que el bot-administrador, o «maestro de ceremonias» —MC-bot— busca en internet y transmite a los cuatro *bots* «subordinados») y dos sentencias (opcionales) que sirven como refranes, recitadas por todos los *bots* en coro en la *performance* del poema. Mientras el MC-bot guarda las secuencias encontradas en la red, es-

tas quedan iguales en el poema como «comodín o estribillo» (p. 9). Luego, el usuario define la estructura del poema, tras cuatro menús desplegables. Uno de estos sirve para especificar cuál(es) robot(s) recitará(n) cuál «verso», resultado de una búsqueda o el *input* de una sentencia fija, y cuál(es) permanece(n) en silencio. Antes de disfrutar del recital, el usuario tiene la opción de revisar y modificar su poema, antes de guardarlo en la base datos del sitio de web (para ser recitado en línea por usuarios remotos o quizá en una exposición futura). El *IP Poetry Project* se ubica en la frontera entre la poesía interactivo-generativa y el espacio robo-corporal de la cuarta generación de la poesía digital, tal como se manifiesta en las muchas instalaciones *real-time* del IPP en performances en Portugal, España, EE. UU., Argentina, Francia, Uruguay y China.

E-POÉTICA DE LA OBRA

En su ensayo «De poemas no humanos y cabezas parlantes», la artista visual Belén Gache se interesa por el estatus ontológico de los IP bots y su subjetividad ciborgue: «¿Son máquinas con bocas humanas o es el hombre en cambio una máquina parlante?» (p. 33). Está claro que el aspecto ciborgue presente en la obra de Romano busca retratar la borrosidad entre lo humano (la boca hiper-desarrollada, la voz cuasi-humana, la supuesta subjetividad poética, etc.) y lo maquínico, como Heather Fletcher (2010) ha señalado: «estos sistemas robóticos son una especie de *reverse cyborgs*, ya

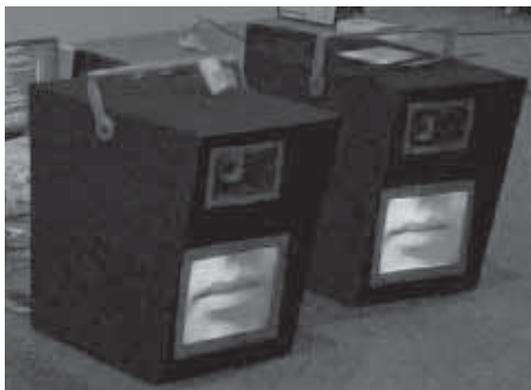
que son máquinas que adquieren las características humanas, en vez de seres humanos que se vuelven más mecánicos» (p. 341). Los robots de Romano, además de ser prótesis, ciborgues, *surrogates*, etc., también nos muestran cómo la lengua misma es, en su *materia prima*, un código artificial, técnico y no-humano —el cual circula fuera de nuestro control— hasta más allá de los sueños poéticos de estos *language machines* supuestamente sentimentales.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

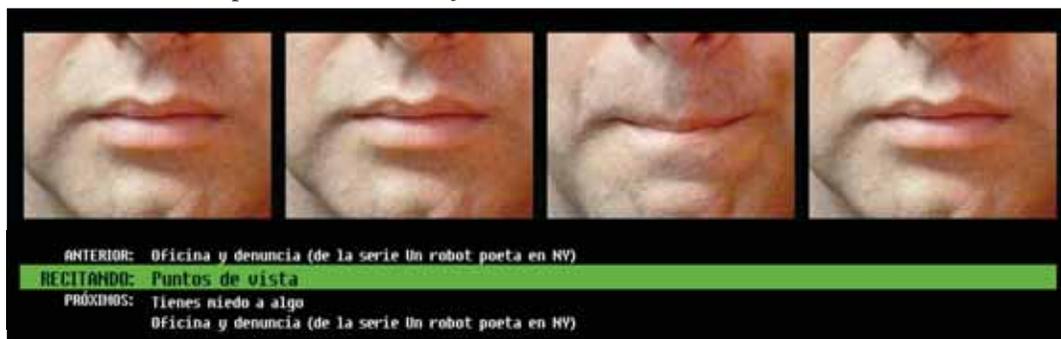
- Fletcher, Heather. Literatura cibercreativa: ¿qué lugar tendrán los tecnotextos en el futuro de las Humanidades? (El caso de Gustavo Romano y su proyecto de poesía IP). *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14 (2010): 335-348. Impreso.
- . El potencial literario: una perspectiva sobre dos proyectos digitales de *Findelmundo.com.ar*. Tesis de maestría. The University of Georgia, 2011. Impreso.
- Gache, Belén. «IP POETRY Y LOS ROBOTS PARLANTES: El hombre como máquina parlante y la sociedad como máquina». En *IP Poetry*. Badajoz, Extremadura: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), 2008. Web. <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar>
- Romano, Gustavo. *IP Poetry*. Badajoz, Extremadura: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). *The IP Poetry Project*, 2008. Web. <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar>
- Weintraub, Scott. «Autopoiesis y robopoeía en el *IP Poetry Project* de Gustavo Romano». *Poéticas y poesías digitales/electrónicas/tecno/New-Media en América Latina: Definiciones y exploraciones*. Eds. Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub. Bogotá: Ediciones Universidad Central, 2015. Impreso y como e-book.

TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS:

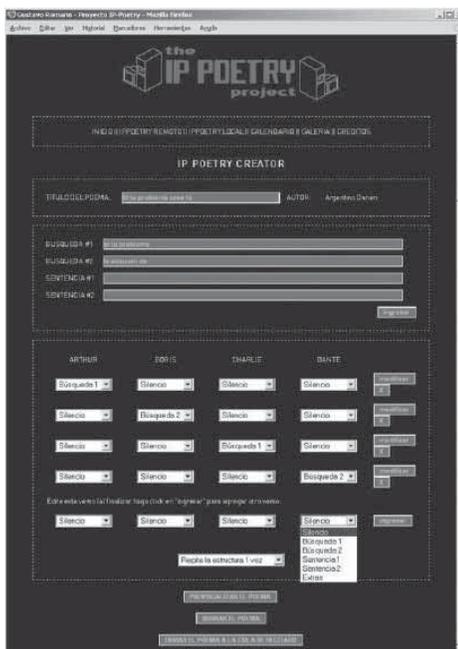
1. Imagen de robots (*IP Poetry 6*)



2. Recitación de poemas IP (*IP Poetry 11*)



3. Interfaz del *IP Poetry Creator* (*IP Poetry 8*)



EUGENIO TISSELLI • TRUE LOVE, FOUND...

POR NOHELIA MEZA MEZA

Estudiante de doctorado Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona; Grupo de Investigación Hermeneia: Estudios Literarios y Tecnologías Digitales
http://www.hermeneia.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3569&Itemid=302



OBRA:

Experimentos de texto y no-texto con MIDI-Poet: *true love, found, cielotierra, naufrago* (2002-2005) de Eugenio Tisselli

ENLACE OBRA:

<http://www.motorhueso.net/poesia.htm>

ENLACE AUTOR:

<http://www.motorhueso.net/>

(México DF, 1972) Artista e ingeniero en sistemas computacionales. Actualmente está adscrito al Doctorado Z-Node en la Universidad de Artes Aplicadas en Zurich. Entre sus obras destacan los libros de poemas *Cuna bajo tierra / Rompedemonio* (Ediciones el Ermitaño, 2004), *El Drama del lavaplatos* (Delirio, 2010); y el ensayo crítico «Narrative Motors» (2010, WVU Press). En el ámbito digital destacan, *PAC = Poesía asistida por computadora* (2006); *Synonymovie* (2004), incluida en *Electronic Literature Collection Volume 2; Wen* (2009), exhibido en *E-poetry 2009*, y *The 27th. El 27.* (2014), por mencionar algunas. Tradujo al español el libro *La sublevación* (Surplus, 2014), de Franco Berardi. Actualmente dirige el proyecto ojoVoz, una caja de herramientas de código abierto para la creación de memorias comunitarias. Como parte de ojoVoz, ha realizado talleres extendidos con campesinos en Tanzania y Oaxa-

ca, en los que los participantes se involucran en diferentes dinámicas de escritura colaborativa.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

«Experimentos de texto y no-texto con MIDI-Poet» presenta varios ejemplos de poesía digital generativa, los cuales pueden experimentarse utilizando MIDI-Poet player. MIDI-Poet (1999-2005) es una herramienta de software que se compone de dos partes: compositor e intérprete. Esta breve reseña se centra en las piezas: *true love, found, cielotierra* y *naufrago*, las cuales han sido previamente compuestas por Tisselli y, por tanto, pueden ser interpretadas y generadas por cualquier lector curioso que se aventure a la provocación del montaje que la obra propone.

CONTEXTO + E-GENERACIÓN DE LA OBRA

La obra de Tisselli se ciñe al marco de la poesía digital generativa: «Generative works assemble texts using an algorithm and a data set» (Flores 157). Al resaltar la importancia del proceso de creación que hay bajo aquella alfombra algorítmica que es la pantalla del ordenador, es preciso subrayar que el enfoque de este análisis se centra únicamente en el efecto estético y retórico que nace al interpretar estas piezas. Dichas piezas son únicamente de lectu-

ra, es decir, el lector ejecuta las piezas al presionar la tecla (F5) y de ahí observa, investiga e interpreta, pero no puede interactuar con ellas ni manipularlas durante la visualización. Las únicas acciones que puede realizar son pausar o continuar la pieza en cuestión [F5], y navegar entre la pieza anterior [F2] o la posterior [F1].

E-POÉTICA DE LA OBRA

True love puede leerse con ambas partes del MIDI Poet (compositor e intérprete), pues allí yace la simetría de su creación y la narrativa que esconde la programación de sus algoritmos. Así, al leerse con compositor el diagrama exhibe la representación gráfica de un corazón y al leerse con intérprete la pantalla muestra la palabra «love» flotante y dispersa en el fondo negro. Por su parte, *found* y *cielotierra* son ejemplos de aquello que Alexandra Saemmer llama «animated sporulation» (175). En el caso particular de *cielotierra* el efecto es muy sugerente, ya que al crearse la repetición visual de las palabras cielo: cielo: cielo: tierra: tierra: tierra; se evoca directamente la idea de fertilización que sugiere Saemmer: «In digital poetry, a sporulation sometimes suggests an act of fertilization. The movement insists on the substance of the text in a rather obsessive way» (175). De igual manera, podríamos aventurarnos a interpretar la fertilización de la tierra en el sentido de semillas y frutos, lo cual, en este caso, sería la

visualización/nacimiento paulatino de la pieza en la pantalla misma. En *found* encontramos un juego de inversión de letras (nfnud, nufod, fudon, unfod, ofnud, odufn, oufn, fudno, fnuod, y otras variables) que al combinarse con la «animated sporulation» de Saemmer dan vida a una versión finamente pixelada de la pieza, la cual acentúa la continua búsqueda de *les possibles interprétatifs* de la poesía digital generativa. Finalmente, la belleza de *náufrago* se halla en el movimiento, la cadencia y la expectativa que baten en cada una de las letras de su poesía. Tisselli nos muestra que ese «remar hacia el espacio en blanco» no es más que el volver al punto de partida de cualquier creación.

(E-)BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

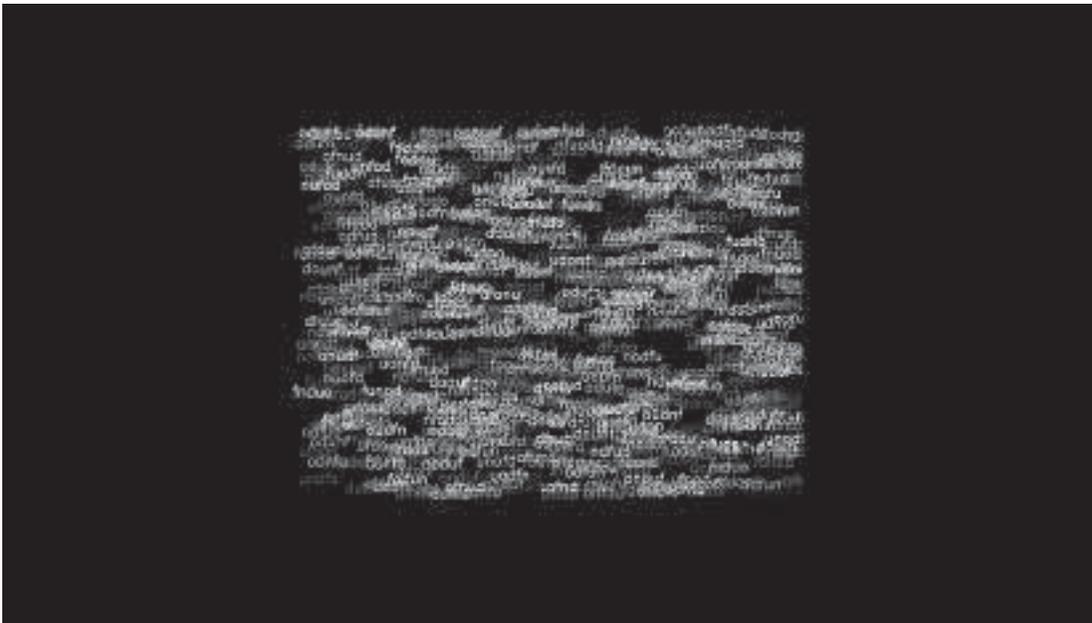
- Flores, Leonardo. «Digital Poetry.» Ryan, Marie-Laure, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson, eds. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. 155-161. Impreso.
- Saemmer, Alexandra. «Digital Literature. A Question of Style.» Simanowski, Roberto, Jürgen Schäfer, and Peter Gendolla, eds. *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching: a Handbook*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. 163-182. Impreso.
- Tisselli, Eugenio. «Narrative Motors.» Bootz, Philippe, and Sandy Baldwin, eds. *Regards Croisés: Alternate Perspectives on Digital Literature*. Morgantown: West Virginia University Press, 2010. 1-10. Impreso.

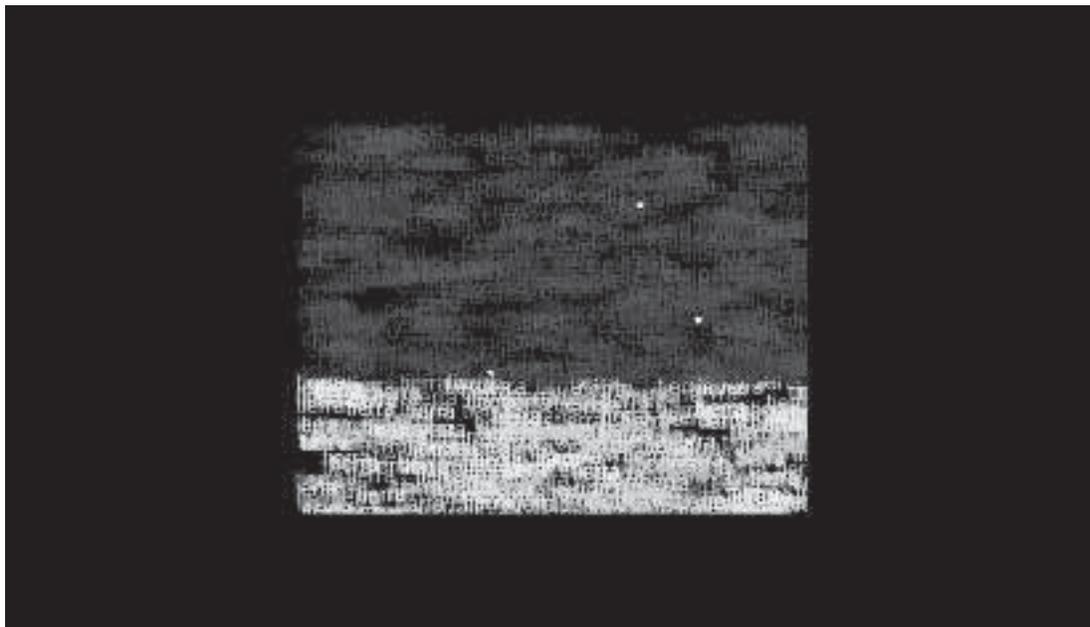
TOMAS DE PANTALLA ILUSTRATIVAS

1. *true love*



2. *found*



3. cielotierra*4. náufrago*