

ARTÍCULO

## LIRISMO Y CIBERPOESÍA

Rodolfo Mata



## LIRISMO Y CIBERPOESÍA

En el terreno de la poesía, una de las revoluciones más importantes, que tuvo lugar en el siglo XIX, fue la reconfiguración del yo lírico. Cuestionada la transparencia del lenguaje y puesto en jaque el posible control del hombre sobre ella, las palabras comenzaron a adquirir vida propia. El escritor pasó a tener un lugar secundario respecto a su propia obra, la cual empezó a apelar a un lector creativo, un lector al que se le requería interactuar con la obra. “Un golpe de dados” (1897), de Mallarmé, ha servido de ilustración de los inicios de este fenómeno, al que siguieron las palabras en libertad de los futuristas, los caligramas de Apollinaire y los de Tablada, los poemas nacidos de la escritura automática surrealista, el poema mandala *Blanco* de Octavio Paz, la poesía concreta brasileña y un largo etcétera que recorre toda la senda de esta historia.

He hablado de escritor, lector y obra. En todos los casos es posible hilar fino. Podemos hablar de las distancias entre escritor y autor; del llamado “autor implícito”; de las diferencias que existen entre el lector explícito, el implícito y el empírico; de las distintas actualizaciones de una obra en ediciones y traducciones o del carácter múltiple de la llamada “obra abierta”. Sin embargo, no hay tiempo que perder y debo entrar en materia; de lo contrario no llegaré a la ciberpoesía y al lirismo, temas centrales de este breve escrito. Mi itinerario será el siguiente: primero haré un recorrido por lo que podría llamar la “materialidad” de la poesía. Después entraré a lo que entiendo por “yo lírico” y a sus transformaciones, las cuales ya he venido comentando en mis palabras iniciales. Por último, intentaré conectar ambas cuestiones, es decir, cómo se reflejan los cambios del yo lírico en la “materialidad” de la poesía y viceversa.

Como decía, en un principio fue la dispersión de la palabra, con el golpe de dados mallarmeano. Este gesto, que dio cuerpo a los blancos de la página, se vio rápidamente complementado por las contorsiones y figuraciones plásticas de la palabra en el caligrama y por los ademanes de las palabras en libertad. El juego tipográfico y los cruces con las artes plásticas comenzaron a ser motivo de renovada atención. Los poemas salieron de las páginas de los libros a la calle en los pósters. La dimensión sonora de la poesía empezó a ceder espacio a la dimensión tipográfica y plástica y la poesía comenzó a ser más vista y leída que declamada. Podríamos decir que la presencia de la voz, del origen de un poema -su autor o el declamador que materializa sonoramente el poema ante un público- cedió ante la palabra vuelta objeto palpable en el papel, donde el lector la puede ver y rever, leer y releer, cortar la acción lectora, reiniciarla, o saltar de una línea a otra, a veces de manera no totalmente voluntaria, en esa jugada tan típica que nos hacen los ojos, montados en el carro inseguro de la atención.

Cuando todo esto estaba sucediendo, apareció el cine, en 1895, con los hermanos Lumière, el cual poco a poco fue perfeccionándose hasta incluir diálogos en *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927). Los poemas, que ya habían salido a la calle, entraron en el cine y aparecieron piezas surrealistas como [L'Etoile de Mer \(1928\)](#) de Man Ray, "un poema de Robert Desnos, tal como lo vio Man Ray", según el letrero de apertura de este cortometraje de 15 minutos, o el [Anémic Cinéma \(1926\)](#) de Marcel Duchamp, con calembours de Rose Sélavy montados en discos giratorios. Comenzó a haber una experimentación y educación de la imagen en movimiento en cruce con el sonido. Un ejemplo que deja una muy agradable impresión es la [Symphonie diagonale \(1924\)](#) de Viking Eggeling, un ejercicio de sincronía visual y auditiva. De la época también son las reflexiones de Eisenstein en torno al lenguaje cinematográfico y la publicación que hizo Ezra Pound, en 1920, del ensayo de Ernest Fenollosa sobre los caracteres chinos como un medio para la poesía. La importancia que Pound le daba a la imagen desde la literatura, en el imaginismo, se cruzaba con la entrada de la imagen plástica en la poesía a través, entre otras formas, de los caligramas. La entrada de la letra a las artes plásticas se manifestaba tanto en el cubismo como en el dadaísmo y en el futurismo, en los cuadros de pintores como Georges Braque, Francis Picabia y Carlo Carrá. Este desdibujamiento de fronteras se hacía palpable en cuestionamientos acerca de ese nuevo género que estaba alcanzando su mayoría de edad y que hoy llamamos, ya sin sorpresa, "poesía visual": ¿Eran los caligramas poemas o pinturas? Y, regresando sobre los cortometrajes de Man Ray y de Duchamp, podríamos preguntarnos de manera similar: ¿Se trataba de "poemas cinematográficos"?

A nivel de la tipografía, la aventura expansiva de las posibilidades de significación se desarrolló no sólo a nivel de los tamaños y las formas en que se presentaba la palabra escrita, sino que se adentró en la estructura misma de la palabra. En 1923, el poeta norteamericano e. e. cummings disgregó la palabra en las grafías de sus fonemas y dispersó los símbolos de puntuación o los clavó en distintos sitios rompiendo las convenciones sintácticas. De esta manera, llevó a cabo una acción similar a la de Mallarmé sobre su "texto estrellado". El poema "[Grasshopper](#)" se convertiría en el emblema de esta operación. Ahora, las trayectorias de lectura en la página tenían que trazar rutas al interior de las palabras. Las "palabras en libertad" futuristas se habían transformado en "signos en libertad".

Este mínimo itinerario toca puntos muy similares a los planteados por Haroldo y Augusto de Campos, junto con Décio Pignatari, en la poesía concreta brasileña. No es una coincidencia. Entre 1950 y 1960, los concretistas realizaron una larga, acuciosa y sesuda reflexión en torno a lo que llamaron la verbivocovisualidad de la poesía. Es decir, el aprovechamiento de las dimensiones gráfico-espacial, acústico-oral y de contenido, en la poesía, para alcanzar la "metacomunicación", esto es, la simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal.<sup>1</sup> En su momento más radical,

---

<sup>1</sup> Cf Haroldo de Campos, "olho por olho a olho nu" en *Teoria da poesia concreta*, p. 46.

el de la “matemática de la composición”, los concretistas vieron al poema como una “tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo”, identificaron el contenido del poema con su estructura y pusieron una gran atención en la materialidad del lenguaje. Así, el poema se convirtió en un orbe autónomo y autorreflexivo, en una “metáfora epistemológica” que sustituía a la naturaleza y su estado naïve, los cuales ya habían sucumbido en la poesía urbana de Baudelaire.

Como Haroldo de Campos lo indica, la poesía concreta era una respuesta a la fisonomía de una época. La revolución industrial alcanzaba uno de sus momentos de mayor brillo, las técnicas de periodismo y de propaganda florecían y los avances en el pensamiento científico dominaban el ambiente. Basta con recordar la conquista del espacio, el nacimiento de las computadoras y el auge de disciplinas relativamente nuevas, como la teoría de la comunicación y de la información, la cibernética, la lingüística y la semiótica, para tener una idea de este clima filosófico neopositivista e hiperracionalista.<sup>2</sup>

Los concretistas incluyeron en sus reflexiones a los poetas que he mencionado anteriormente, a músicos como Schönberg, Webern y Stockhausen, que trabajaron con la “materialidad del sonido” y con innovaciones tecnológicas como las cintas magnetofónicas, y a narradores revolucionarios como Joyce y Guimarães Rosa, con sus palabras *portmanteau* y sus alteraciones morfológicas y sintácticas. La década de 1960 también vio surgir el videoarte que involucraba al medio masivo más satanizado de la historia tecnológica: la televisión. Se reforzó la presencia de los libros-objeto y de los poemas-esculturas, y aparecieron otros medios de creación novedosos como los hologramas (1963).

A esas alturas, la plataforma tecnológica que soportaba la expansión del lenguaje poético y establecía la interconexión sensorial era suficiente. Lo que vendría sería su refinamiento. Ya no habría aquella sorpresa del salón donde los hermanos Lumière proyectaron una locomotora avanzando hacia el público. Sin embargo, el refinamiento de los medios permitiría la incorporación de algunos conceptos que ya habían sido propuestos. El principal apoyo estaría en las computadoras, los “cerebros electrónicos” que potenciaban las capacidades de cálculo del hombre y permitían ejecutar tareas con precisión y velocidad. La fascinación en torno a ellas entró de lleno en el imaginario popular y suscitó fantasías como HAL 9000, la computadora que enloquece en *2001: Odisea del espacio* (1968), y las animaciones gráficas de computadora que acompañan las alucinaciones del astronauta Bowman, en el espacio estelar cercano a Júpiter. La máquina irradiaba sus efluvios seductores y señalaba paradigmas estéticos que estaban enriqueciéndose con las utopías y distopías de la técnica. Así, los poemas concretos podían ser pensados como máquinas de poesía, justo como la casa había sido para Le Corbusier una máquina para habitar. Raymond Queneau publicaba su libro combinatorio *Cien mil millones de poemas* (1961) y Gabriel Zaid su ensayo *La máquina de cantar* (1967). La domesticación del azar,

2 Cf. Haroldo de Campos, “Poesia concreta-linguagem-comunicação” en *Teoria da poesia concreta*, p. 73.

o su producción controlada como si fuera un caleidoscopio que imitaba el acontecer natural, eran ideas que permeaban la producción artística. En esos años, recordemos, se desarrolló el estudio de sistemas complejos como el clima y surgieron los fractales y otros entes que, reunidos hoy por el capricho de la difusión científica, llevan el verbete equívoco de "Teoría del Caos".

Además de la aleatoriedad, la combinatoria y la probabilidad, las computadoras facilitaron la "interactividad". Se les alimentaba con algo que pasaba por un proceso (generalmente complejo) y devolvían un resultado. A pesar de su glamour, ninguno de estos conceptos es exclusivo de las computadoras y de la era que inauguraban. Los poemas aleatorios existen desde la receta dadaísta de las palabras recortadas y tomadas al azar y los procesos combinatorios están ya presentes en el *I-Ching*. Sin duda hay interactividad en ellos, e incluso puede considerarse que todo proceso de lectura compleja implica interactividad. Por ejemplo, es posible proponer que, en la lectura de los caligramas o de poemas como *Blanco*, a partir de la información ofrecida en la página se buscan rutas de significación en la ejecución de la lectura. Recordemos que, para las ciencias computacionales, interactividad es "diálogo entre computadora y usuario". ¿En la lectura compleja acaso no hay un diálogo entre lector y poema? ¿Hablamos entonces de poesía aleatoria y/o de poesía interactiva?

Sin duda, todas estas intersecciones despiertan un afán clasificatorio. ¿Por qué? Porque lo que se busca es una especificidad, dentro de un campo que se ve y se señala como desgastado.<sup>3</sup> Es un genuino gesto de vanguardia, un grito de "esto es lo último" o "esto es nuevo". A veces se trata de algo real, cuya singularidad necesita ser subrayada; a veces es algo fabricado que, embellecido, tiene un gran éxito o deviene un rotundo fracaso. Sin embargo, el afán clasificatorio también es la búsqueda de una comprensión, que es lo que pretendo llevar a cabo aquí: ¿Qué es la ciberpoesía? ¿Tendría un atributo llamado ciberlirismo?

Si el ciberespacio es la realidad producida por la red mundial de computadoras, la ciberpoesía es la poesía que se encuentra en ella. Su especificidad formal primaria sería que sólo se accede a ella a través de una computadora y su especificidad secundaria, la conexión en la red. Es decir, a su "lector" le interesa lo que recibe, no la conexión, aunque ésta puede formar parte del imaginario en que esté concebida. ¿Qué diferencias hay entre un poema cinematográfico, un videopoema y un ciberpoema? A nivel de lo que los concretos llamaron la verbivocovisualidad, las diferencias quizás son sólo de grado. Tal vez el refinamiento de los medios no haya traído una novedad conceptual, pero ha permitido la aceleración de la producción del objeto poético. Y aunque la interactividad no es exclusiva de la ciberpoesía, es pobrísima o simplemente mental en los poemas cinematográficos y en los videopoemas. La interactividad es algo realmente nuevo y

---

<sup>3</sup> Remito al lector a la excelente serie de artículos titulada "Poéticas visuales", de María Andrea Giovine, publicada en la revista *Periódico de poesía* (<http://www.periodicodepoesia.unam.mx>), en los números 35 (febrero 2011) al 44 (octubre 2011).

característico de la ciberpoesía. Y esta interactividad se da en *tiempo real*. Es decir, el resultado del diálogo con el sistema (el poema) incide sobre el funcionamiento del sistema durante su propia evolución. Y esto se da a través de hiperligas insertadas en textos o imágenes, o mediante el uso de sistemas de manipulación que utilizan ratón, lápiz electrónico u otro tipo de interfase como los cascos de realidad virtual. A veces se incorporan sistemas de intervención bajo la idea de estructuras abiertas en las que el lector o “usuario” agrega información como palabras, imágenes y vínculos, o imprime movimientos, transforma imágenes, produce sonidos, etc. Como consecuencia de esta interacción y dependiendo de su grado de complejidad o de su sustento retórico (la habilidad para crear un efecto en el lector, por ejemplo, usando un timing apropiado en el uso de silencios), se crea la ilusión de una presencia a la que a veces nos referimos como “inteligencia artificial”, o la sensación de que se está manipulando algo que tiene voluntad o vida propia. Es como hablar con la computadora HAL 9000.

## La lírica

Una vez que hemos llegado a lo que parecen algunas especificidades materiales de la ciberpoesía, pasemos a la cuestión de la lírica. Vayamos a una visión clásica sobre el tema: “Lo que constituye el contenido de la poesía lírica –dice Hegel- no es el desarrollo de una acción objetiva prolongado hasta los límites del mundo, en toda su riqueza, sino el sujeto individual, y, por consiguiente, las situaciones y los objetos particulares, así como la manera en que el alma, con sus juicios subjetivos, sus alegrías, sus admiraciones, sus dolores y sus sensaciones, cobra conciencia de sí misma en el seno de este contenido”.<sup>4</sup> Aguiar e Silva completa la idea de Hegel de la siguiente manera: “La lírica arraiga en la revelación y en la profundización del propio yo, y los acontecimientos, cuando están presentes, permanecen como pretextos de la subjetividad del poeta”.<sup>5</sup> Sin duda esta subjetividad, este lirismo se manifiesta en la ciberpoesía, pero no es lo característico de ella en ese nivel. Si, como dijo McLuhan, “el medio es el mensaje”, no cabe duda de que los nuevos medios han afectado el funcionamiento de lo lírico en la poesía. No ha cambiado sólo el medio, sino lo que éste dice, porque aquél que dice ha cambiado también. En otras palabras, la subjetividad, el yo, han sido afectados profundamente por la tecnología.

Es posible abordar este problema complejo señalando la existencia de dos figuras del yo, una de corte romántico y otra de corte moderno. Para ello, me baso en la propuesta de Keneth J. Gergen, presentada en *El yo saturado* (1991), y agrego algunos comentarios siguiendo lo expuesto hasta aquí, para conformar el siguiente cuadro:

---

4 Citado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, p. 180.

5 *Ibid.*, p. 181.

<b>Yo Moderno</b>	<b>Yo Romántico</b>
Linaje Mallarmeano (según Haroldo de Campos) <sup>6</sup>	Linaje Rimbaudiano (según Haroldo de Campos)
Razón, observación, mundo sensorial, postura neopositivista	Pasión, interioridad oculta, imaginación, postura irracionalista.
Experimentación formal	Experimentación espiritual
Permutaciones, aletoriedad	Sueño, misticismo, otra realidad
Física de la poesía	Metafísica de la poesía
Pluralidad del yo se da en contacto con la obra: alteridad escritural, voz-presencia, autor, etc.	Pluralidad del yo se da a nivel del individuo: sus muchas almas, personalidades, etc.
Se ha potenciado (en contacto con la obra) porque el soporte material y el desarrollo tecnológico en general lo han estimulado	Se ha potenciado (a nivel conciencia) porque el soporte material lo ha estimulado (contaminado)
Desdoblamiento del yo más autorales que personales.	Desdoblamiento del yo más personales que autorales.
El medio es el mensaje Marshall McLuhan	
Ley de Malthus de la sensibilidad Alvaro de Campos	
Los estímulos de la sensibilidad aumentan en progresión geométrica, mientras que la sensibilidad misma lo hace apenas en progresión aritmética <sup>7</sup>	

Gergen plantea una historia del yo que oscila entre dos polos. Así, el yo romántico surge como reacción ante el pensamiento de la Ilustración (Descartes, Spinoza, Hobbes, Newton, etc.) y revalúa las pasiones, la imaginación, el genio, etc. Más adelante, las energías románticas comienzan a disiparse cuando sus arrebatos y embelesos chocan de frente con la expansión comercial, la masificación, las innovaciones tecnológicas y los avances de la ciencia. Nace entonces el yo moderno, que vuelve la mirada a sus ancestros iluministas y revitaliza los poderes de la razón y la observación. La ética, la teología y la metafísica pasan de nuevo a un segundo plano. Desde luego, estoy simplificando con fines expositivos, pues los cambios son complejos y

6 Cf. "Hispanoamérica desde Brasil. Entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos" en Haroldo de Campos, De la razón antropofágica y otros ensayos, p. 211. El pasaje de interés dice así: "Considero que la poesía francesa podría resumirse, aunque de manera brutal, en dos grandes líneas, desde el punto de vista de la "tradición de lo nuevo", sin hablar de Baudelaire, quien constituiría una especie de periodo anterior a esas dos líneas. las líneas de la modernidad tienen, por un lado, a Mallarmé, que da la vertiente más estructural y, por otro lado, a Rimbaud, que da la alquimia del verbo, de donde vendría el surrealismo. Mallarmé es el constructivismo y Rimbaud es el surrealismo. pero eso no significa que esas dos líneas no se comuniquen, que alguien no pueda ser heredero de Mallarmé y de Rimbaud".

7 Álvaro de Campos, "Ultimátum" (1917) en Sobre arte y literatura, p. 224.

hay situaciones intermedias, como es el caso de Freud y los “impulsos libidinales”, según observa Gergen, en que las pasiones oscuras adquieren un ropaje “cuasibiológico”.

La revisión de estas transformaciones, emprendida en *El yo saturado*, entronca con el surgimiento de la posmodernidad, tema complejo en que este tipo de ambigüedades y conciliaciones se multiplican. Además de las “tecnologías de saturación del yo”, Gergen maneja otros conceptos como la “colonización del yo”, la “multifrenia”, las “identidades parciales” y las “presencias espectrales”, que me es imposible abordar en este espacio pero que despiertan la sensación de que, en el terreno de la poesía, la frase de Rimbaud “yo soy un otro” se inunda de cierta melancolía, pues a la euforia de ver multiplicado el yo y sus posibilidades, sigue la angustia de sentirse rebasado por la información recibida. Por otra parte, sorprende constatar la vigencia del modelo literario más brillante de esta proliferación. Me refiero a la propuesta de Fernando Pessoa y sus heterónimos. Recordemos que uno de ellos, Álvaro de Campos, la versión futurista de Pessoa, propuso en su famoso manifiesto “Ultimátum” (1917), que el hombre más perfecto no sería el que dice con el sentimiento cristiano “yo soy yo”, sino el que afirma con la ciencia “yo soy todos los otros” (el subrayado es mío). Pessoa-Campos también postuló la paródica “Ley de Malthus de la sensibilidad” cuya actualidad es incontestable: “Los estímulos de la sensibilidad aumentan en progresión geométrica, mientras que la sensibilidad misma lo hace apenas en progresión aritmética”. Pero, como decía anteriormente, prefiero mantenerme en la polaridad propuesta inicialmente por Gergen y continuar comentando el cuadro que he dibujado, tratando también de proyectarlo hacia el tema de la ciberpoesía.

Me parece que los linajes mallarmeano y rimbaudiano, que Haroldo de Campos identifica en la poesía latinoamericana y cuyos modelos serían, respectivamente, las poéticas estructurales, como la del concretismo, y las de la alquimia verbal, como la del surrealismo, encajan bien en la polaridad de Gergen. Las oposiciones que he planteado –física vs metafísica, experimentación formal vs. experimentación espiritual, etc.- se explican por sí solas. Habría sólo que comentar brevemente el sexto y séptimo renglones del cuadro que elaboré.

Hoy, el yo romántico se puede reubicar no tanto en la reafirmación de su faz heroica, plena de *pathos*, que parecería ingenua, sino en el misterio de las posibilidades de pluralizar la experiencia, especialmente a nivel del individuo. ¿Nuestros recuerdos no nos devuelven ya encuentros o exploraciones en mundos virtuales como si hubieran sido reales? ¿Los desdoblamientos de la realidad que aparecen en una película como *The Matrix* (1999) no se manifiestan, aunque sea de manera muy incipiente, en los chats? El yo moderno lo encontraríamos no tanto en la utopía de la anulación del autor, en la generación de innumerables autores al contacto con la obra, en el gesto omnipotente del yo narcisista que se embelesa en la mecanización, la manipulación y el control de las condiciones de la creación artística, sino en las posibilidades técnicas efectivas de

producir o refinar esta pluralización del yo y, como resultado, ampliar el abanico de la experiencia estética. Como decía a propósito de la frase célebre de McLuhan, una cosa alimenta a la otra y no sería posible pensar en esta ampliación por la vía técnica sin que hubiera, al menos a largo plazo, una interiorización a nivel espiritual y no sólo sensorial.

Paralela a la pluralización del yo, que he venido delineando en términos cualitativos, aparece la pluralización del yo en términos cuantitativos, es decir, la proliferación de la producción artística. Se trata de una consecuencia no sólo del crecimiento del tiempo libre y del aumento y refinamiento de los dispositivos tecnológicos, sino de una especie de furia creativa que inunda los foros y llega a producir un aturdimiento. ¿Hay más autores que lectores, más poemas que ojos que puedan leerlos? El modelo que me viene a la mente aquí es "[El Electrobarido de Trurl](#)", de Stanislav Lem, cuento del volumen *Ciberiada* (1965), en el que un inventor construye un robot que escribe poesía en todas sus formas y estilos posibles. Esto ocasiona serias catástrofes: suicidios masivos de poetas, intoxicación poética de los transeúntes, agresiones físicas a su creador, etc. Aturdido, Trurl decide llevarlo a un planeta lejano, pero desde ahí sigue enviando poemas vía ondas radiofónicas. Finalmente, el hecho fortuito de que el monarca de un sistema estelar vecino se anexiona el planeta acaba por acallar a medias al Electrobarido, pues según los rumores, lo habían conectado a las emisiones gaseosas de un conjunto de "colosos blancos" y sus estrofas se habían vuelto "pulsaciones de fuego". Trurl, arrepentido de su pecado, jura "por todo lo más sagrado no volver nunca jamás al modelado cibernético de procesos creadores". Hoy pareciera que hay un electrobarido en cada blog y que en incontables portales de internet hay generosos agentes literarios de las imparables emisiones poéticas en la red. A seguir, haré una breve recapitulación y ofreceré algunos pocos ejemplos de ciberpoemas tomados de ese maremagnum literario.

### **Ciberpoesía: ¿búsqueda de una especificidad?**

¿Qué es, a final de cuentas, la ciberpoesía y cuál sería su especificidad, su novedad? Creo que los siguientes puntos resumen las ideas que he expuesto:

- Exige la mediación de la computadora, su programación.
- Su conexión con el ciberespacio puede ser real o metafórica.
- Muestra un refinamiento en la integración de las dimensiones gráfico-espacial, acústico-oral y de contenido de la poesía.
- Incorpora alguna forma de interactividad, o contiene procesos de regeneración (p. e. aleatoriedad) en tiempo real.

- Supone y produce una experiencia del yo, de la subjetividad, diferente, que apunta a las modificaciones que ha traído la revolución informática.

Los primeros ejemplos que he elegido provienen de la propuesta de la revista mexicana Chilango de lanzar una serie de “poeminutos”, “cachitos de poesía en video”, “poemas llevados al video por sus propios autores”, para que la lectura de poesía salga del libro y llegue a un público distinto. Me llaman la atención no por su factura sino por su temática. En realidad, son videopoemas, pues carecen de interactividad. En [“#unfollow”](#) de Benerva (Benjamín Moreno y Minerva Reynosa), el lenguaje -un pidgin cibernético- y la imaginería utilizada -la suplantación del rostro por un ícono de pantalla- buscan subrayar la presencia de la vida en la red como elemento de la existencia física cotidiana, bombardeada por solicitudes de nuevos sujetos, entre ellos los avatares. [“La máquina autobiográfica”](#), de Daniel Saldaña Paris, se basa en las posibilidades de definir la “primera persona” como algo extraño. La imagen de las técnicas de resurrección de un ahogado remite a la idea del yo de manera ambigua, igual que la fuga de gotas de agua sobre una plancha ardiendo, y la mención del aparato digestivo y el olvido como “sistemas análogos”. En ambos videopoemas no hay juego de palabra escrita, sólo enunciación. El poemínuto de Julián Herbert, [“Metonimia de una metonimia como una aproximación a un mundo real”](#), discurre sobre la figura retórica en cuestión, la escenifica, introduce un efecto cacofónico en la lectura, muestra acciones de escritura y tachoneo sobre un texto impreso e incorpora una frase de la tradición de las series de TV. Ya el de Rocío Cerón, [“Diorama”](#), va por el camino del refinamiento de la imagen, de la escenificación poética, en que se tejen la lectura en voz alta y la presentación del cuerpo desnudo como pantalla. Otro ejemplo que permanece en el campo de lo verbivocovisual es [“Psychatric Answering Machine”](#), de Michalforcer, autodefinido como una “typography animation”. Lo que llama la atención es la manera en que presenta graciosamente la pluralización del yo, que roza constantemente la patología, en las respuestas que ofrece la voz de una contestadora telefónica automática, de opción múltiple, apoyada por animaciones gráficas. Las alternativas numéricas tienen su correlación metafórica con los padecimientos y el hecho mismo de la “interactividad” con la contestadora forma parte del imaginario presentado.

Los siguientes ciberpoemas ya incluyen algún tipo de interactividad propia de la computadora. [“Adentro”](#), de Claudio Cafasso, es un caso muy simple de inserción de aleatoriedad. Los versos, provenientes de un repertorio bastante limitado el cual es posible inferir, se intercalan como cartas de baraja permitiendo la repetición. Cada vez que se activa el hipervínculo “generador aleatorio” se produce un nuevo poema. Un ejemplo más complejo lo encontramos en [“Autorretrato”](#), de Diego Bonilla, en el que los versículos van fluyendo en la pantalla, uno por uno, acompañados por gráficos en movimiento (signos estilizados de señalización) y por música (campanas y bajos). Dichos versículos comienzan con las fórmulas “Soy...” o “Eres...”, con lo cual se plantea un ir y venir de la identidad. El sujeto se presenta en primera persona (dice “Soy tal cosa”) o se describe

para sí (dice "Eres tal cosa"). Cada vez que el poema-programa se "ejecuta", los versículos aparecen en una secuencia diferente: el poema nunca es el mismo. El trenzado de las series visual, musical y textual crea un ritmo. Por momentos parece que "alguien" detrás de la pantalla está "enunciando" el poema.

Otro ciberpoema que apela a un efecto similar de sugerir una presencia tras el escenario es "[Digital poem](#)", de David Loscher. La escena inicial en la pantalla se muestra como un enigmático dibujo de líneas, pero muy rápido podemos inferir que se trata de una huella digital sobre un cristal en un aparato reconocedor de huellas digitales. Casi inmediatamente aparece la sombra de un lápiz digital sostenido por una mano que comienza a escribir de manera manuscrita la frase "digital poem". Cuando la termina, en la esquina superior izquierda aparece, en tipografía, la leyenda "digital paar". Poco a poco nos damos cuenta de que el poema versa sobre la tremenda dificultad para lograr que lo escrito a mano pueda ser interpretado correctamente por un programa reconocedor de caracteres. Uno tras otro, los intentos se frustran. Al fondo una idea parece agitarse: ¿se puede escribir poesía en medios digitales? ¿Es posible que lo imperfecto de la grafía manual (de la experiencia poética evanescente) pase de una manera efectiva al registro formal más permanente de la letra de molde, la letra en escalada tecnológica? Los créditos al final del poema aparecen compartidos: "Windows Mobile 5.0 Transcriber / Writer: David Loscher / 2008".

Otro ejemplo de ciberpoesía que me gustaría mostrar es "[VeloCity](#)", de Tina Escaja (Alma Pérez, pseudónimo), interesante texto en movimiento complejo: traslación, giros, distorsión, blurring, cambios de dimensión y de color, etc. Cada sección del poema llama a otra a través de una hiperliga final que se oculta, pues su señalización no es uniforme. En un punto, se presentan varias hiperligas, lo que sugiere que hay varios trayectos que el lector debe explorar. Algunos de ellos hacen loops, llevan a la relectura, como si se tratara de un laberinto. Dos ofrecen trayectos finales. Desde luego, el movimiento del texto produce efectos en la atención del lector, cuya mirada se desplaza de un lado a otro, salta en la página de manera diferente a la que adoptaría en una página estática. El texto contribuye a subrayar la idea del viaje textual en el espacio cibernético y apela a la "compañía" cómplice del lector.

Por último quiero comentar el ejemplo que me parece de mayor complejidad: el [Liber Rotavi](#) (libro rotatorio) de Diego Bonilla y Jesús del Toro. No se trata de un ciberpoema, sino de un "libro" completo de ciberpoesía, con una estructura que incorpora plenamente los elementos que mencioné como específicos del género. Está compuesto por un conjunto de 35 sonetos -escritos por Jesús del Toro- articulados por un diseño cibernético integral a cargo de Diego Bonilla. Su presentación visual y musical de inicio muda cada vez que se lee, es decir, tiene una "portada" diferente en cada ocasión que se abre. Los poemas están representados por círculos de diferentes

calidades (cada calidad tiene un significado simbólico oculto), que se mueven en un “ecosistema/ interfase” de navegación. Los sonetos y la interfase interactúan y entregan al lector elementos musicales y visuales diferentes. Se ofrecen tres modalidades: diurna, crepuscular y nocturna, que llegan a conformar 120 escenas de contenido-navegación, y que afectan los elementos textuales. Estas modalidades están sincronizadas con el reloj de la computadora. La música de Haydn que se utiliza varía según la hora del día, se ralentiza hacia la noche. La lectura se va dificultando, las letras se van descomponiendo conforme pasa el día, simulando estados de consciencia y atención cada vez más defectuosos. El orden de lectura de los sonetos es elegido por el lector y traza una línea narrativa sobre una historia amorosa. Como se puede deducir de esta breve descripción, el Liber Rotavi es de una gran complejidad. Sin embargo, no se trata de un objeto abstruso, refractario a los esfuerzos de los lectores, sino que ofrece una densidad que poco a poco va develando su riqueza y entregando sus sorpresas.

### **Bibliografía**

Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, *Teoría de la literatura* (vers. esp. Valentín García Yerba, 6ª. reimp., Editorial Grados, Madrid, 1984, 550 pp.

Campos, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, 1a ed., São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975, 207 pp.

Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata, Editorial Siglo Veintiuno, 2000, 226 pp.

Gergen, Keneth J., *El yo saturado*, (trad. Leandro Wolfson), 1ª. ed., Paidós, Barcelona, 1992, 370 pp.

Pessoa, fernando, *Sobre arte y literatura*, trad. Nicolás Extremera Tapia et al., Alianza Editorial, Madrid, 1985, 396 pp.