



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

DISLOCACIONES EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

GABRIEL HERNÁNDEZ ESPINOSA

DIRECTOR DE TESIS: DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

ASESORES:

DR. IGNACIO BALLESTER (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

DR. ENRIQUE CHACÓN (SOUTHERN OREGON UNIVERSITY)

DR. FELIPE CUSSEN (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE)

DR. JOSÉ ESTRADA (BUAP)

ENERO DE 2020

Agradecimientos

A todas las personas que me han acompañado desde antes de este proceso, a aquellas que han permanecido cerca, a las que se han ido y a las que se han incorporado. Todas a su manera han contribuido con enseñanzas vitales.

Introducción	6
Capítulo 1. Consideraciones previas	10
1.1 La tradición	14
1.2 Los procedimientos	16
1.3 Las nuevas tecnologías	21
1.4 Consideraciones provisionales	25
Capítulo 2. Visualismos en la poesía hispanoamericana	28
Introducción	28
2.1 Nociones formales de la poesía visual	30
2.2 Influencias en los visualismos latinoamericanos surgidos a principios de los años setenta	32
2.3 Poesía Visual del Cono Sur a México	46
2.4 Consideraciones finales: los visualismos literarios hispanoamericanos de cara al nuevo siglo	59
Capítulo 3. La poesía como evento	61
Introducción	61
3.1 La poesía como evento: de la oralidad a la auralidad	71
3.1.1 Los Secretos de Sócrates: Rap versus Huapango	72
3.1.1.2 Hibridez: popular vs. masivo	75
3.1.2 Slam poetry en español	84
3.1.2.1 Marçal Font	85
3.1.3 Burdel Poético México	91
3.1.4 Poesía, performance y música	101
3.1.4.1 El primer soneto de Martín Gubbings	106
3.1.5 Consideraciones tentativas	110
4.1 Introducción: Algunos parámetros de la literatura digital	113
4.2 La poética de la interacción: Belén Gache	122
4.3 La mareadora musa cibernética: Eugenio Tisselli	133
4.4 VideoBardo: Javier Robledo	144
4.5 Consideraciones y actualizaciones	151
Capítulo 5. Poesía en lenguas indígenas	155
Introducción	155
5.1. El desarrollo de la literatura en lenguas indígenas en Chile	158

5.1.2. Poetas indígenas en Chile a finales del siglo XX	161
5.1.3. Poesía en lenguas indígenas chilenas: la primera década del siglo XXI	167
5.1.4. Consideraciones generales de la poesía en lenguas indígenas chilenas	183
5.2 El desarrollo de la literatura en lenguas indígenas en México	185
5.2.1. Poetas indígenas en México a finales del siglo XX	192
5.2.2. Poesía indígena mexicana: la primera década del siglo XXI	195
5.2.3. Consideraciones generales de la nueva poesía en lenguas indígenas mexicanas	208
5.3 Similitudes y diferencias en las poesías indígenas de Chile y México	209
Conclusiones temporales	214

Índice de figuras

Fig. 1 “Silencio” de Eugene Gomringer.	38
Fig. 2 “Pluvial” de Augusto de Campos.	39
Fig. 3 “12 x 9” de Alvaro de Sá.	40
Fig. 4 “O organismo” de Decio Pignatari.	42
Fig. 5 “Concrete su poema visual” de Edgardo Antonio Vigo.	49
Fig. 6 “Te deshacen y recomponen tu mente” Edgardo Antonio Vigo.	50
Fig. 7 “dólar” de Clemente Padín.	53
Fig. 8 “Transnational Artistamps” de Clemente Padín.	54
Fig. 9 “US ARMY” de Clemente Padín.	54
Fig. 10 “La poesía no es. Suficiente” de Clemente Padín.	55
Fig. 11 “Sin título” de Guillermo Deisler.	56
Fig. 12 “Information” de Guillermo Deisler.	57
Figura 13 “Detalle Marçal Font”.	88
Figura 14 “Detalle de El Barrendero del Templo de la poesía de David Novoa”	104
Figura 15, “Dedicatoria espiral” de Belén Gache.	125
Figura 16, índice de Góngora Wordtoys, de Belén Gache.	126
Figura 17, “Delicias del Parnaso” inicio, de Belén Gache.	128
Figura 18, “Delicias del Parnaso” estrofa, de Belén Gache.	128
Figura 19, “Delicias del Parnaso” respuesta incorrecta, de Belén Gache.	129
Figura 20, “Delicias del Parnaso” game over, de Belén Gache.	129
Figura 21, “Delicias del Parnaso” juego ganado, de Belén Gache.	129
Figura 22, “Delicias del Parnaso” créditos, de Belén Gache.	130
Figura 23, “Pac” inicio-paso 1, de Eugenio Tisselli.	141
Figura 24, “Pac” paso 2, de Eugenio Tisselli.	141
Figura 25, “Pac” paso 3- click en las palabras para sustituirlas, de Eugenio Tisselli.	141

Introducción

El panorama poético hispanoamericano actual, primeras décadas del siglo XXI, presenta múltiples e interesantísimas propuestas. Algunas de ellas son perfectamente compatibles con el modo establecido de la literatura en términos de soporte, discurso, forma y comercialización, en términos de Zohar se puede decir que están en el centro del sistema o que pertenecen al canon según las ideas de Bordieu. Al mismo tiempo que estas poéticas centrales o canónicas, existen otras, también numerosas e interesantes que ocupan un lugar secundario o periférico. Esto debido a que no se insertan completamente en el modo operativo del sistema literario o en el idioma predominante de una nación (el caso de la poesía en lenguas originarias). Estas poéticas derivan de la segunda mitad del siglo XX e incorporan influencias tanto de las vanguardias literarias como de otras disciplinas por lo que la crítica y el público no las han tomado como literarias por completo. Por su naturaleza híbrida o minoritaria, estas poéticas han sido catalogadas como experimentales o alternativas.

A pesar de que algunas de estas obras y autores se han consagrado en el canon literario hispanoamericano, la mayoría de obras que rebasan el uso exclusivo del lenguaje escrito y el libro como principal medio de difusión han sido puestas fuera del foco de la poesía convencional. De esta manera se les ve como secundarias o de plano como meras ocurrencias o chistes literarios. Esto ha causado un vacío en su conocimiento, estudio, análisis y reconocimiento. Por esta razón, el presente proyecto se enfoca en el estudio de propuestas poéticas hispanoamericanas desarrolladas en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI. Al mismo tiempo este trabajo permite marcar puntos de encuentro y desencuentro estético entre dichas poéticas, así como discutir si son esencialmente lo mismo o cada una tiene sus particularidades. En resumen, el objetivo es dar una breve muestra del horizonte poético de principios de siglo XXI.

De manera particular se valoran los aspectos estéticos, sociales y culturales de las poéticas calificadas como “experimentales” o “alternativas” de la tradición hispanoamericana, entre las cuales figuran los visualismos poéticos, la *performance* (término que usaré en femenino siguiendo las traducciones españolas), el *Slam Poetry*, la poesía en lenguas indígenas y la poesía digital entre otras. También se tiene como objetivo enfatizar las posibilidades de creación, crítica, lectura y difusión que cada una de estas poéticas no convencionales ofrecen. Así pues, con estos objetivos en mente se proyectan cinco capítulos, cada uno con su propio marco teórico y su propia metodología para poder alcanzar los objetivos propuestos. El primer capítulo lleva por nombre “Consideraciones previas. Lo experimental, lo alternativo y otras etiquetas en la poesía contemporánea”. Este se dedica a dilucidar los tipos de poéticas presentes en la actualidad hispanoamericana y discute acerca de la relación entre la poesía convencional y la no convencional, más que opuestos, estos polos son complementarios. Es decir, ambos tipos de poesía están en continua interacción y se nutren la una de la otra. Esta última afirmación se argumenta al interior del capítulo desde tres perspectivas principales, la tradición, los procedimientos y las nuevas tecnologías.

El capítulo dos, “Visualismos en la poesía hispanoamericana contemporánea (1969-2009). El riesgo poético de cara al nuevo siglo”, se enfoca en lo que comúnmente se ha denominado como poesía visual. De esta manera se ofrecen nociones formales de lo que se entiende por poesía visual, el tipo de poemas que incluye y sobre todo, las influencias en la obra de tres poetas visuales sudamericanos: Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Clemente Padín. Se analiza la obra de estos poetas practicantes del arte-correo a partir de los años setenta, sus influencias y su legado, a mi parecer, una poética del riesgo, del extremo en la poesía y su forma de interactuar con lo visual e incluso con la acción y la performance.

El capítulo tres, “La poesía como evento. De la oralidad a la auralidad”, está dirigido principalmente a la poesía sonora, sin embargo, limitarse al aspecto sonoro parece una perspectiva muy estrecha para todas las manifestaciones actuales de la poesía en las que predomina el sonido. Por esta razón se trata a la poesía como evento, lo cual permite un marco teórico más dinámico en el cual están presentes nociones propias de la performance, de la voz, de la oralidad, de la poesía fonética, la indeterminación, el arte sonoro, la auralidad, lo popular y lo masivo entre otras orientaciones teóricas. Con este compilado teórico es posible tomar una muestra más extensa de los eventos poéticos actuales como *Secretos de Sócrates* (duelos o batallas orales), el *Slam poetry*, la performance de David Novoa, el Burdel Poético México y la obra de Martín Gubbings. Así pues, lo que tienen estos ejemplos en común es su realización en torno al evento. Este capítulo analiza las particularidades de cada uno de estos eventos, que van desde el concurso al concierto o recital.

El cuarto capítulo, “Poesía digital hispanoamericana”, revisa las teorías de la literariedad digital, la remediación, la programación, la autoría y lo interactivo en la poesía digital entre otros aspectos. En este apartado la obra seleccionada para analizar es la de Belén Gache, Eugenio Tisselli y Javier Robledo, poetas que ejemplifican tres posturas de creación en la poesía y literatura digital: la migración de soporte, la creación de literatura plenamente digital y la autogeneración y autoprogramación de contenidos poéticos.

El último capítulo “(Des)integración de las poesías indígenas a las literaturas nacionales latinoamericanas: aproximación al campo literario de la poesía en lenguas indígenas en Chile y México”, como su nombre lo indica se refiere a un estudio comparativo de los campos literarios de las poesías indígenas chilena y mexicana. Este capítulo es sumamente significativo pues una poesía fuera del lugar común no se debe únicamente a cuestiones formales o de soporte, también se da por cuestiones discursivas, lingüísticas y

socioculturales. Es importante mencionar que todos los capítulos parten de consideraciones teóricas tales como las de Pierre Bordieu en *Las reglas del arte*, *El oficio del sociólogo* y “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” así como en “Topoiesis de las instancias enunciativas” de Escobar Fuentes *et al.*, basados en el trabajo de Adam Aegidus. Con dichas herramientas teóricas se analiza la gestación de la poesía en lenguas originarias en el siglo XX y su desarrollo durante el siglo XXI tanto en Chile como en México.

Como puede observarse, cada capítulo tuvo su marco teórico particular, lo cual pone en relieve la diversidad de posturas y obras en la poética hispanoamericana actual. Por este motivo resulta muy simplificador denominarlas a todas bajo una sola etiqueta. Así mismo, cabe destacar que la cantidad de obras analizadas en este trabajo, aunque es significativa no cubre todas las poéticas actuales, pero sí, a mi parecer, algunas de las más relevantes. Espero que quienes se acerquen a este trabajo encuentren orientaciones teóricas y prácticas para estas poéticas de amplia trayectoria y tradición en Hispanoamérica, aunque estas no formen parte, aún, del canon.

Capítulo 1. Consideraciones previas

Lo experimental, lo alternativo y otras etiquetas en la poesía contemporánea

La abundancia de etiquetas es uno de los aspectos más comunes de la poesía de segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. De esta manera, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se puede encontrar poesía etiquetada, por ejemplo, la ecopoesía, la etnopoesía, la poesía investigativa, la poesía chicana, la poesía nuyoricana, la poesía feminista, la poesía homosexual, la poesía proceso, la poesía lésbica, la poesía *queer*, la poesía lgbt, la poesía indígena, la poesía performática, la poesía sonora, la poesía visual, la poesía experimental, la videopoesía, la poesía multimedia, la ciberpoesía y muchas más. Sin embargo, estas etiquetas tienden a ser temáticas, a especificar modos de lectura e incluso a destacar un aspecto material o discursivo de la poesía. Lo común a todas estas expresiones poéticas es que usan un adjetivo a manera de apellido para resaltar sus diferencias, distintas a una poesía convencional, tradicional o canónica, la cual establece parámetros de pertenencia, tales como una forma, un tema o un soporte en específico, incluso un determinado comportamiento sistémico. Maria Damon (2011) propone el término de *micropoetries*, derivado del término *microcultures*, para resaltar el estatus minoritario, con atención a lo fronterizo, lo periférico, el lado b, etc., es decir, todas aquellas expresiones poéticas que han quedado fuera del canon o centro literario, por ejemplo la poesía de la prisión, terapias poéticas, poesía vernácula y más.

Algunas de las etiquetas en la poesía son usadas para referirse a grupos sociales subalternizados, quienes usan lenguajes alternativos para proyectar esquemas sociales periféricos haciendo de la escritura una resistencia cultural, como es el caso de la poesía y la literatura en lenguas indígenas. Ahora bien, de todas las etiquetas mencionadas anteriormente, me interesa reflexionar acerca de la denominada poesía experimental. Esto debido a que la

mayor parte de la presente investigación aborda poéticas que han sido calificadas como manifestaciones experimentales de la poesía. Contrario a lo que se puede pensar en una primera instancia, hay toda una tradición detrás de estas propuestas poéticas, así como una relación cercana con la tecnología y la actualización que esta hace de los procedimientos de composición presentes ya desde la oralidad en la literatura. Tanto la clasificación como la calificación en poesía o en cualquier otro rubro pueden llegar a funcionar de manera excluyente, omitiendo toda manifestación fuera de lo canónico, o en términos de Zohar, del centro del polisistema.

Toda clasificación es arbitraria, cuando se socializa y acepta se vuelve convención, a partir de ésta se han ordenado hasta los aspectos más mínimos de la vida cotidiana. La convención más importante en la historia humana es, probablemente, el lenguaje humano o lengua en términos saussureanos. Sobre este se montaron sistemas para comprender el mundo, organizarlo y estudiarlo. De esta manera se llegó a la especialización y a la categorización, creando una noción de orden, pertenencia e incluso seguridad o tranquilidad respecto al mundo circundante. Sin embargo, dentro de ese orden o sistema se presentan excepciones o casos que transgreden al mismo. Como ya he mencionado, en el ámbito poético, dichas transgresiones han sido consideradas como “experimentales”, aunque quizá este no sea el adjetivo más adecuado para la amplia gama de expresiones existentes en dicho ámbito. En estas páginas no busco agregar una etiqueta más a la problemática de lo experimental, antes bien me concentro en la reflexión de este fenómeno. También quiero destacar que toda literatura es experimental, ya que siempre se cuestiona sobre sus límites y posibilidades, siempre se cuestiona acerca de lo que sucedería si se escribiera o hablara de otra manera, así ya lo planteaba Wallace Stevens “All Poetry is experimental poetry” (46).

Para facilitar la presente exposición establezco dos polos en la poesía contemporánea, por un lado la poesía “convencional” y por otro la “experimental”, “alternativa” o bien “dislocada”, en estos casos la dislocación se da cuando la poesía trasciende su ámbito más tradicional, convencional o establecido, ya sea en términos de soporte, formales e incluso performativos. Entre estos polos se puede optar por ver una oposición o al menos una tensión. Desde mi perspectiva no hay oposición alguna, pues considero que los polos mencionados son complementarios e incluso paralelos, así como lo son la tradición y la vanguardia. Además, la historia literaria ha mostrado que algunas obras no incluidas en el canon de su época son revaloradas e incluso llegan a ser consideradas canónicas en épocas posteriores. Por supuesto, estos polos tienen correspondencia con los postulados de autores como Bordieu (1989) y Even-Zohar (1990). Por ejemplo, de aquí se desprende que el campo literario parafraseando a Bordieu (1989) es el lugar donde se da la pugna entre los principios de jerarquización heterónomo (campo de poder, campo económico, éxito de ventas, etc.) y autónomo (prestigio literario, reconocimiento, etc.), equiparables con el polo convencional y dislocado; también debo mencionar el centro del polisistema y los modelos primarios y secundarios de Zohar, donde nuevamente aparece la idea de pugna necesaria entre lo canónico y lo desafiante.

En primer lugar, aclaro que parto de la idea de poesía manejada por Liz Kotz, en su texto *Words to be looked at*: ... “Understood in its most general sense, as “language art”, poetry is a form that explores the aesthetics, structures and operations of language as much as any specific content” (138). Esta definición fue pensada en un contexto cercano al conceptualismo, sin embargo, la considero como una definición incluyente y acertada para destacar el hecho de que lo exclusivamente verbal es sólo una de las posibilidades expresivas de la poesía, de la *poiesis*. Por otro lado, la poesía experimental también coincide con

postulados convencionales acerca de lo que es la literatura. Por ejemplo, con aquellos de Jonathan Culler, Jenaro Talens o Carlos Reis por mencionar algunos, tales como integrar el lenguaje a través de relaciones de intensificación, contraste o disonancia (pluriestratificación); el ser un objeto estético con el placer como finalidad (objetos con una finalidad sin finalidad); el ser una construcción intertextual autorreflexiva, un vehículo ideológico y una institución.

Bajo la etiqueta de “convencional” entiendo toda la poesía que usa exclusivamente el código verbal para su expresión, o bien, es el código dominante, es aquella poesía que se corresponde con el canon o el centro del sistema literario. En términos generales, está escrita en verso medido, libre e incluso puede llegar a estar escrita en prosa, a este aspecto Bertoni (2015) se ha referido como “la crisis del verso libre”, un agotamiento del aspecto formal del verso contemporáneo. El principal medio de difusión y soporte de esta poesía es el libro. Además, se le reconoce como parte de la tradición y el campo literario sin ninguna vacilación. Su lectura depende, en términos generales, de las reglas gramaticales, es lineal y jerárquica con sus elementos verbales. Otra de sus posibilidades es la dimensión sonora, explotada por fenómenos como el ritmo, la rima, la aliteración o la anáfora entre otros. También tiene una dimensión retórica, una dimensión visual manifestada mediante la escritura, una dimensión intertextual y una subjetiva. Estas características mencionadas de manera breve también están presentes en la poesía experimental, así como algunos procesos propios de la experimentación o vanguardia poética están presentes en la vertiente convencional. Por esta razón considero que estos extremos son complementarios y en última instancia hablamos de una misma expresión artística.

Por supuesto, declaraciones como las anteriores necesitan ser argumentadas, lo cual hago desde tres perspectivas principales: la tradición, la tecnología y los procedimientos de

composición. Considero que los elementos anteriormente mencionados son los ejes básicos para entender las poéticas dislocadas. Además, estos aspectos están en continua interacción, lo que dificulta su separación. Posteriormente, volveré sobre la pertinencia de una etiqueta como “experimental”.

1.1 La tradición

Uno de los estigmas con los que carga la poesía experimental es el de la novedad, de manera automática se suele asociar lo experimental con lo nuevo, con lo contrario a la tradición, con la ruptura o la máxima libertad en la poesía. Si bien las obras experimentales tienen parte de las características mencionadas, no son estos aspectos los que la definen. En primer lugar, pensar que las manifestaciones englobadas como experimentales son nuevas es un tanto ingenuo puesto que muchas de estas expresiones contemporáneas se vinculan con manifestaciones poéticas tempranas, lo cual las ubicaría, antes que como novedad, como rescate o apropiación. Por ejemplo, de manera sucinta, en el caso de la poesía performática, la poesía sonora y la poesía fonética, tienen en común el estar ligadas con la oralidad. Esto remite a la etapa oral de la literatura en la tradición occidental que incluye aspectos como el evento, el ritual, la danza, la magia y hasta el chamanismo.

Con estas manifestaciones orales, la voz, el cuerpo y la comunidad se vuelven los potenciales instrumentos de la manifestación poética. Los antecedentes de la poesía que privilegia el sonido se encuentran prácticamente en todo el mundo, no sólo en la tradición griega y no sólo en Europa, basta recordar los acercamientos a las poesías de pueblos originarios en Australia, Asia y América. Como fruto de estos acercamientos se puede mencionar la Etnopoesía de Jerome Rothenberg, partícipe de la corriente denominada como *neoprimitivismo*, la cual, a grandes rasgos, consiste en generar nuevos contenidos poéticos a

partir de los métodos primitivos. Además de Rothenberg, podemos mencionar a Cecilia Vicuña, Michael McLure o Juan Gregorio Regino entre algunos de los exponentes de esta tendencia.

Respecto al componente visual en la poesía o visualismo poético y sólo por mencionar la tradición occidental, el primer referente se encuentra la obra de Simias de Rodas. Hacia el siglo III antes de nuestra era, el poeta sirio Meleagro de Gádara dio el nombre de *technopaegnia* a los poemas de Simias (“El huevo”, “Las alas” y “El hacha”), los cuales son conocidos actualmente como caligramas. A partir de la obra de Simias, la historia literaria tiene múltiples ejemplos de visualismos y se encuentran en prácticamente todas las épocas, por ejemplo, la medieval, la renacentista o la barroca. Especialmente durante las épocas barroca y manierista se desarrolló el llamado “arte de ingenio”, centrado en la muestra del virtuosismo o talento, este cultivó el dificultismo poético y formas tales como los laberintos, los acrósticos, los emblemas, los centones y otros tipos de expresión poética que, caídos en el olvido, resurgieron a finales del siglo XIX y principios del XX.

En 1897 se publicó *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, poema que resaltó el uso del espacio de modo significativo y la eliminación del “yo” explícito en el poema. Para Mallarmé, su poema significaba un cambio en la poesía, de hecho, para él surgió un nuevo género:

... Le genre, que s'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et de les rêveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect: que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie - - - unique source. (Poesía, 160)

A más de cien años de la publicación de *Un golpe de dados*, se puede decir, que si bien no surgió un nuevo género como tal, sí surgió otro tipo de expresión poética afín a los principios del autor francés. Ya en el siglo XX, sobre todo en la primera mitad, surgieron autores y movimientos literarios que ayudaron a establecer la poética conocida como experimental. Entre ellos podemos contar a Guillaume Apollinaire quien recuperó el caligrama o a José Juan Tablada quien en el ámbito hispanoamericano promovió el caligrama y se acercó a la tradición oriental al trabajar con el haikú. Evidentemente no se puede omitir el papel importantísimo de las vanguardias artísticas y literarias, así como los procedimientos que legaron a la expresión poética, punto que desarrollo en el siguiente apartado. Por el momento, baste decir que las vanguardias como el Dadaísmo, el Futurismo, el Cubismo y el Surrealismo fueron, en términos generales, de las más representativas e influyentes. A través de ellas se incorporaron y reintrodujeron elementos y procedimientos a la composición poética, tales como el collage, el fragmentarismo, la escritura automática y abstracta, la ruptura de la sintaxis, la performance, el azar, las referencias a la cultura popular, las perspectivas múltiples, el *ready-made*, la libre asociación, la repetición, el cambio de soporte, la mezcla de códigos y el uso significativo de la tipografía y el espacio.

1.2 Los procedimientos

Como puede verse en el apartado anterior, la tradición de la denominada poética “experimental” es tan antigua como la literatura misma. Hablar de la experimentación poética sin tener en cuenta sus antecedentes significa correr el riesgo de pensar en estas expresiones como nuevas o sin valor literario. Este hecho también incumbe a los poetas experimentales pues hay quienes conocen la tradición y se respaldan en ella, pero también hay quienes la ignoran, autopropiándose ingenuamente como novedosos u originales. Las manifestaciones

poéticas consideradas como experimentales en los últimos años del siglo XX y principios del XXI en Hispanoamérica tienen una estrecha relación con las vanguardias, pero también con influencias tales como las de James Joyce, Ezra Pound, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Langston Hughes, Charles Olson, Jack Kerouac, Denise Levertov, Robert Duncan, John Cage, Robert Creeley, Vicente Huidobro y José Juan Tablada por mencionar algunos.

Antes que abordar el panorama experimental de la segunda mitad del siglo XX considero necesario explicar la importancia de los procedimientos de composición. Su relevancia radica en su uso constante, en diferentes grados y épocas, por distintas vertientes o tipos de expresión poética al interior de lo “experimental” y lo convencional o sistémico. Sobre este aspecto, el ensayo de César Aira “La nueva escritura” (2000), que abrevia de autores como Cage, Maciunas, Klein y Adorno entre otros, resulta esclarecedor:

La herramienta de las vanguardias, siempre según esta visión personal mía, es el procedimiento. Para una visión negativa, el procedimiento es un simulacro tramposo del proceso por el que una cultura establece el *modus operandi* del artista; para los vanguardistas, es el único modo que queda de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte. En realidad, el juicio no importa. La vanguardia, por su naturaleza misma, incorpora el escarnio, y lo vuelve un dato más de su trabajo.

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras?

¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya! (167)

La lógica del procedimiento fue importante en las vanguardias pues permitió ver el arte y la literatura desde otra perspectiva, superando o desafiando el modo canónico, además resaltó otras dimensiones ya presentes en el hecho poético, por ejemplo, la comercialización de la obra de arte o el atender al contexto sociopolítico. De esto se desprendió que el valor vanguardista se enfocó a la acción o al proceso, antes que a la obra terminada. Aira ejemplifica parte de estas ideas hablando del trabajo de John Cage, *Music of changes*, obra musical creada mediante el azar, la indeterminación y la permutación de los elementos constitutivos del *I ching*. Respecto a la permutación de la obra de Cage y a modo de cierre de su ensayo Aira menciona que:

El procedimiento de las tablas de elementos, que usa Cage, podría servir para cualquier arte. En la pintura, habría que hacer tablas de formas básicas, de colores, de tamaños, y usar algún método de azar para ir eligiendo cuáles actualizar en el cuadro. La arquitectura también podría practicarse así. El teatro. La cerámica. Cualquier arte. La literatura también, por supuesto.

Al compartir todas las artes el procedimiento, se comunican entre ellas: se comunican por su origen o generación. Y, al remontarse a las raíces, el juego comienza de nuevo. El procedimiento en general, sea cual sea, consiste en remontarse a las raíces. De ahí que el arte que no usa un procedimiento, hoy día, no es arte de verdad. Porque lo que distingue el arte auténtico del mero uso del lenguaje es esa radicalidad. (170)

Aunque mi objetivo no es describir cada proceso heredado de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX, debo mencionar algunos movimientos que continuaron con estos

procesos y características, e incluso incorporaron otros. Esta mención será breve para poder abordar otras consideraciones. Comienzo por la Poesía Concreta, surgida en la década de los cincuenta, en Brasil y Suiza, casi de manera simultánea. Por otro lado, en la década de los sesenta tomó forma el Arte Conceptual que privilegió la desmaterialización del arte y convirtió a la idea en el elemento artístico principal. Entre estas dos décadas también surgió el denominado Arte Correo, emparentado a su vez tanto con el Conceptualismo como con el Grupo Fluxus, también se deben mencionar el Neodadaísmo, el Neorrealismo, la Poesía Visiva italiana y el movimiento Merz entre otros que continuaron su actividad en los años setenta e incluso hasta los noventa. Por último y no menos importante, es necesario citar al OULIPO que inició actividades en la década de los sesenta, grupo francés que basado en las matemáticas creó formas nuevas que sirvieron de soporte a obras literarias, mediante “trabas”, algoritmos, lipogramas y otros procedimientos.

Corriendo el riesgo de generalizar, se puede decir que la mayoría de los procedimientos que componen lo “experimental” se consolidaron hacia finales de la década de los 70, entre los más comunes figuran los siguientes: el collage, el cut-up, el azar, la indeterminación, la libre asociación, la mezcla de códigos (hibridación), ruptura de la sintaxis, la yuxtaposición, el uso significativo del espacio, la repetición, el apropiacionismo, el fragmentarismo, la permutación, la traba, el método axiomático. Estos procedimientos tuvieron un desarrollo o incluso se consideran como antecedentes de otros tales como el sampling, el remix, la multimedia o lo digital. A estos procedimientos se sumaron elementos o características nada nuevas como el compromiso social, el uso de los medios masivos, el funcionamiento en torno a grupos de carácter internacional, la lógica de la exclusión y el enfrentamiento o provocación para insertarse en el campo literario. Si a estas consideraciones agregamos que una gran parte de las poéticas experimentales se inclina hacia un cambio de

soporte y que por ende, se da una modificación en el mercado literario, su funcionamiento e inserción en el campo literario puede ser considerado como alternativo o periférico. Al respecto, Felipe Cussen en su artículo “Poesía experimental: algunas propuestas críticas” menciona que hay una variedad en los medios de difusión de la poesía experimental, que van desde el fanzine hasta la tecnología multimedia. Esto también provoca que existan varias versiones de un mismo poema y en general que el funcionamiento y campo de la poesía experimental sea un tanto inasible o demasiado disperso, lo cual cuestiona el papel tanto del autor como del lector. En palabras de Cussen:

En otros casos, algunos formatos y estilos implicados también merecen consideraciones particulares en cuanto a las pretensiones explicitadas por los autores (en manifiestos, instrucciones o entrevistas) hacia el lector. Como se ha observado desde el futurismo, los avances tecnológicos han provisto una serie de nuevas posibilidades para la experimentación literaria, y hoy en día una amplificación cuadrafónica, un teléfono móvil, un rayo láser, y hasta la alteración del ADN pueden formar parte de obras poéticas. A veces estas complejas operaciones provocan que el autor caiga en la tentación de explicar y sobreexplicar los procedimientos involucrados como si se tratara de un manual científico, tratando de impresionar al lector y a la vez marcando su distancia gracias al manejo sofisticado de una técnica que este desconoce. Por el contrario, en otras manifestaciones los poetas intentan presentar sus obras como un producto azaroso, improvisado, descuidado o derechamente gratuito, promoviendo la impresión de que pueden ser fácilmente replicadas por sus receptores. Otros, en cambio, intentan ganar nuestra simpatía en proyectos artísticos colaborativos asociados a causas nobles como el rechazo

al calentamiento global o la búsqueda de la paz entre los pueblos. Por último, hay quienes, sin detenerse en más detalles, sólo se contentan con elogiar la condición sufriente, marginal o heroica de los poetas experimentales para provocar nuestra admiración y compasión. (2010)

De la cita anterior me interesa destacar la reflexión acerca de las nuevas tecnologías, las posibilidades expresivas que ofrecen y su impacto en el campo literario. Por otra parte, si bien la interacción entre autor y lector en la poesía experimental es un punto importante, por motivos de extensión lo desarrollaré en un apartado posterior. Por lo pronto, es tiempo de abordar el papel de las nuevas tecnologías.

1.3 Las nuevas tecnologías

Ya he dicho que los procedimientos de composición atribuidos a las poéticas experimentales no son estrictamente novedosos, sin embargo, tienen una relación estrecha con los avances tecnológicos, los cuales sí presentan un grado de novedad. La relación entre literatura y tecnología es evidente, sobre todo si pensamos en el soporte, específicamente el libro, que ha sido parte importante de la cultura impresa y que convive actualmente con la cultura digital. Todo cambio tecnológico influye en la manera de interactuar con el mundo y en este caso, con la manera de interactuar con la poesía. Ante la llegada de las nuevas tecnologías se dio una reacción escéptica ante las posibilidades expresivas de estos nuevos elementos y todo ejercicio poético ligado a ellos.

Esta resistencia, considero, se debe más a las nuevas tecnologías y al cambio de soporte antes que a los procedimientos señalados anteriormente. En primer lugar, la tecnología computacional de esta época avanza de manera veloz lo que en ocasiones dificulta la comprensión de la lógica digital a lectores no

familiarizados con la tecnología. A su vez, el cambio al soporte digital permite nuevas maneras de interactuar con la literatura, siempre y cuando no se trate de una mera adaptación, sino que se utilice de manera significativa. Este cambio en la literatura, y específicamente en la poesía, originado por la tecnología tampoco es nuevo, baste recordar lo que significó el paso de la oralidad a la escritura, para Pere Ballart en su libro *El contorno del poema. Claves para la lectura de la poesía* (2005), las implicaciones de este cambio fueron varias:

... el texto pasa de ser un acontecimiento único, inseparable de su interpretación cantada, a ser un artefacto, un objeto material ofrecido ilimitadamente a su recepción. Eso genera, de inmediato, un buen número de consecuencias: (1) la mediación técnica de la letra elimina cualquiera de los complementos musicales con que se presentaba el poema; (2) dejan de tener pertinencia las dotes de la improvisación, porque al lento y meticuloso escritor de poco le sirve la instantaneidad natural del rapsoda; (3) el poema puede revestirse de una complejidad y una abstracción mucho mayores que las admisibles en un discurso lineal y de recepción momentánea como lo es el oral; (4) el poema, al no obedecer ya necesariamente al estímulo de ninguna celebración pública, puede abrazar por fin un formidable abanico temático; y (5), pensado y compuesto en la esfera privada del poeta, el poema no se dirige ya a un público de oyentes, sino a un receptor múltiple pero virtual, es decir, todavía ausente, diferido y, naturalmente, sin rostro. Los estudios de un gran especialista de las formas orales de la literatura como es Paul

Zumthor (véase, por ejemplo, su libro *La letra y la voz*, de 1987) no hacen sino confirmar estos extremos. (63)

De esta manera, en un primer momento el cambio en la literatura se dio de lo oral a lo manuscrito y esto no significó el fin de la oralidad. Posteriormente, en el siglo XV, se da el cambio de lo manuscrito a lo impreso. El uso de la imprenta significó otra transformación en la relación entre tecnología y poesía. Además de los elementos mencionados por Ballart en la cita anterior, es importante resaltar que el soporte más importante derivado de esta época es el libro, la base de la cultura impresa. A grandes rasgos, la cultura impresa entendida como todo lo referente a los usos del texto impreso en una sociedad, va del siglo XV hasta nuestra época y convive con la cibercultura o cultura digital. Para Víctor Medina en su prólogo a *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa* de Pierre Lévy, la cultura digital debe ser:

Entendida como la totalidad de las redes de SSTC [sistemas socio técnicos culturales] que han surgido y han sido configurados decisivamente por los impactos de las nuevas TIC digitales, la cultura digital abarca más allá de los sistemas, prácticas, entornos y medios culturales simbólicos (como los directamente relacionados con la información, la comunicación, el conocimiento o la educación) y se extiende prácticamente por todos los ámbitos de la sociedad digital. (XVII)

Actualmente, tanto cultura impresa como cultura digital coexisten y no hay razones para pensar que una sustituya a la otra, pues son complementarias, además, cada una ofrece sus propias ventajas y desventajas. Por otro lado, las posibilidades

creativas que brinda la cibercultura trascienden el código estrictamente verbal, pues pueden incorporar imagen y sonido, son multimedia. Si bien la tecnología computacional ha estado presente a lo largo del siglo XX, no fue sino hasta la década de los noventa que se popularizó junto con el uso del correo electrónico y el blog. Respecto a esto, Osvaldo Creger, en su texto *Del caligrama al poema flash: la poesía visual se muda a internet*, considera la existencia de dos momentos o etapas presentes en la poesía visual, y experimental, hecha mediante la tecnología computacional:

... Actualmente, las tradiciones de poesía visual del siglo XX están siendo reformuladas por una nueva generación de artistas visuales que producen sus obras en un contexto marcado por el uso de las computadoras, las redes informáticas y los *softwares* de programación. De esta forma, la poesía visual *low tech*, que floreció a lo largo del siglo pasado, está evolucionando hacia formas *high tech* de expresión artística. En este ensayo busco mostrar la relación de contigüidad y continuidad que existe entre la diversidad de géneros de poesía visual *low tech* producidos por las artes experimentales del XX (por ejemplo el caligrama, el poema-*collage*, el poema concreto) y la poesía visual e hipermediática *high tech* que ha emergido en los últimos años, a partir del trabajo de una joven promoción de artistas digitales. (32)

Cabe aclarar que Creger tiene en mente el poema hecho mediante la plataforma *flash*, la cual permite la inclusión de sonido e interacción con el poema, como lo muestra uno de sus ejemplos citados, los *Wordtoys* de Belén Gache. Esta

distinción, baja tecnología (o tecnología análoga) y alta tecnología (o tecnología digital) me parece pertinente pues aclara que la poesía en medios digitales no se limita a la simple migración de soporte, del libro a lo digital sino que implica el conocimiento en el uso de las herramientas computacionales, es decir, que incluye el dominio técnico de lo digital.

De esta manera, se realza el hecho de que en la recepción de muchas de estas obras de alta tecnología haya un desconocimiento de la lógica digital, reforzado también por un aspecto generacional. Por un lado está la generación desarrollada en la cultura impresa y por otro, la denominada nativa digital. Mientras la generación impresa tiene dificultades al adaptarse al ciberespacio, la generación digital se desenvuelve con más naturalidad, por lo que es más abierta con la recepción de las nuevas formas aplicadas a la poesía. Probablemente, el inconveniente de la generación nativa es su desconocimiento de la tradición, por lo que asume cualquier hecho digital como actual, novedoso o de vanguardia. Por supuesto que estas afirmaciones generalizan el uso y la interacción con las nuevas tecnologías, sin embargo, este punto se desarrolla en el capítulo cuatro, dedicado a la poesía digital.

1.4 Consideraciones provisionales

La tradición, la tecnología y los procedimientos en la poesía de finales de siglo XX y principios del siglo XXI, son importantes para entender la lógica de lo que se ha denominado como poesía experimental. Evidentemente, los factores antes mencionados no son los únicos implicados en este asunto. Sin embargo, una revisión de estos es importante para tener en claro que la poesía experimental no es nueva; además, los procedimientos de composición

presentes en lo experimental se encuentran en mayor o menor medida en la poesía convencional, sólo que en estos casos hay una tendencia a mezclarlos con elementos no lingüísticos, lo cual puede significar un escándalo en los sectores literarios más puristas; y por último, las nuevas tecnologías y su capacidad multimedia completan propuestas ya pensadas desde el siglo pasado, como la noción de lo verbi-voco-visual de los poetas concretos, pero también representan un desafío al soporte tradicional, el libro, que ha permitido el establecimiento de toda una cultura de acceso a la información y un mercado cultural.

Las consideraciones anteriores son provisionales, pues a su vez pueden ser discutibles y/o profundizadas. La intención de este escrito previo es reflexionar acerca de la lógica y la etiqueta “experimental” en la poesía, la cual no parece muy adecuada pero es la más usada para referirse a expresiones poéticas fuera de un canon, un campo, un mercado o, para retomar a Zohar, de un sistema. En este sentido, considero que la etiqueta “alternativa” puede cumplir un mejor rol. Incluso, como en el título de este trabajo, hacer referencia a “dislocaciones” en la poesía, también remite a poéticas no convencionales, aquellas fuera del lugar común establecido para el texto poético en la tradición hispanoamericana, una poesía ajena y transgresora del centro del sistema literario. El término “dislocación” manifiesta que hay otras maneras de llegar a la expresión poética, otros códigos, otros soportes, otros medios de difusión, otros tipos de consumo. Sin embargo no pugno por su uso, tampoco el de la etiqueta experimental o alternativa, ni por alguna de las múltiples etiquetas que ponen en evidencia el aspecto a resaltar en una expresión poética, tales como la poesía sonora, la poesía textil, la biopoesía y demás. Considero más sensato hacer uso de una lógica incluyente y denominarlas como poesía, sin marca de origen, así, a secas, pues como he tratado de

mostrar en este trabajo son expresiones que parten del mismo lugar y el mismo concepto, la *poiesis*.

Cada uno de los capítulos siguientes se enfoca a una manifestación de la poesía hispanoamericana reciente que ha sido catalogada como poco convencional, experimental o alternativa. En otras palabras son manifestaciones periféricas respecto al canon dominante, en algunos casos están en tensión con dicho canon, esto en términos de Bordieu se refiere a la pugna entre los principios autónomo y heterónomo. Para Even-Zohar esa tensión es importante ya que *“La lucha entre las opciones primarias y secundarias es tan decisiva para la evolución del sistema como la tensión (y lucha) entre estratos altos y bajos en el sistema”* (14).

Esto no quiere decir necesariamente que los autores de las expresiones poéticas en cuestión se inserten en una mecánica de desafío o enfocada directamente a lograr notoriedad en el campo literario. Lo que sí tienen en común es que sus poéticas dislocan o rebasan las características tradicionales de la poesía. En el caso de los visualismos de la segunda mitad de siglo XX la dislocación operó en primer momento con la incorporación, o mejor dicho con el uso más expresivo del código visual, lo que los acercó a las artes plásticas. En el caso de la poesía como evento la dislocación opera en primer lugar a nivel de soporte, rebasando el libro y privilegiando la dimensión representativa. En el caso de la poesía digital la dislocación opera tanto a nivel de soporte como a nivel de autoría, llegando a proponer la posibilidad de una autoría completamente digital y artificial. Por último, la poesía en lenguas indígenas la considero como una poética dislocada pues parte de una lengua minoritaria lo que la relaciona con cuestiones políticas y sociales de desigualdad y rezago a todos niveles, incluido el literario.

Capítulo 2. Visualismos en la poesía hispanoamericana

Visualismos en la poesía hispanoamericana contemporánea (1969-2009).
El riesgo poético de cara al nuevo siglo.

... El género, que llegará a ser uno como la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto al antiguo verso, al que le reservo un culto y le atribuyo el imperio de la pasión y de los ensueños: en tanto que ahora sería el caso tratar, de preferencia (así como sigue), ciertos asuntos de imaginación pura y compleja o intelecto: no subsiste razón alguna para excluirlos de la Poesía – única fuente.
-Stephane Mallarmé, prólogo a “Un golpe de dados”

Introducción

Ya en las consideraciones previas hablé de la larga tradición de la poesía visual, o visualismo literario en el ámbito occidental. Dicha tradición fue reactivada en la primera mitad del siglo XX mediante las obras generadas en las vanguardias literarias tales como el dadaísmo, el futurismo, el lettrismo o el surrealismo. En Latinoamérica, además de las mencionadas vanguardias, existieron ismos literarios que influenciaron los visualismos y las denominadas neovanguardias, tales como el creacionismo, el ultraísmo, el simplismo y el estridentismo. Si bien existen estas influencias en los visualismos de segunda mitad de siglo XX, no resultan significativas o, mejor dicho, no crean una relación de continuidad entre sus postulados o su práctica. Las influencias y pautas para los visualismos hispanoamericanos se deben rastrear en otras fuentes tales como la Poesía Concreta, el Conceptualismo, la Poesía Visiva y el Arte Correo y acaso el OULIPO entre otras.

En este capítulo estudio las influencias presentes en los visualismos hispanoamericanos a partir de 1969 hasta el año 2009, partiendo de poetas y artistas que

participaron en el Arte Correo como Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Clemente Padín (Uruguay), Guillermo Deisler (Chile) y Felipe Ehrenberg (México). También hago mención somera de la décima y última edición de las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental llevada a cabo en México en el año 2009, a cargo de César Espinosa y Araceli Zúñiga. Este lapso es importante ya que en él se da la integración de las nuevas tecnologías de información y comunicación. De esta manera, a las expresiones propias del Arte Correo se incorporaron aquellas propias de la tecnología digital, así como la migración y/o digitalización de obras anteriores.

Cabe destacar que los autores mencionados forman parte del canon experimental latinoamericano, el cual a su vez sigue siendo un canon marginal. Siguiendo a Bordieu en *Las reglas del arte* (1995), la principal razón por la que estos autores conformaron un canon marginal literario fue por su trabajo interdisciplinario inspirado por tendencias artísticas como el Conceptualismo, el Arte-correo y otras que menciono posteriormente. En este sentido se trasciende el nomos literario pues estos autores fluctúan entre lo meramente literario, lo plástico y lo performativo. En ese vaivén también se trascendió el soporte y por supuesto la manera de circulación de estas expresiones poéticas, la cuales fundamentalmente se hicieron sin fines de lucro pero que con el paso del tiempo adquirieron valor en su calidad de archivo y por lo mismo establecieron un canon marginal, el canon de lo periférico que a su vez también deja fuera a otros autores aún menos reconocidos. Una cuestión un tanto contradictoria pero que reafirma el hecho de que el campo artístico vive en una revolución permanente.

Otro aspecto importante en este periodo es el hecho de que estos visualismos dejan de operar bajo una identificación estrictamente nacionalista y se abren a la idea de unión entre los países hispanoamericanos, incluso a una comunidad global, pues muchos de estos poetas

y artistas latinoamericanos viven en otros países por lo que algunas de sus obras fueron hechas en otros idiomas como el alemán, el inglés o el portugués. En cierta medida, se puede decir que así como el visualismo literario rompe las barreras entre códigos, también rompe con barreras idiomáticas y sociales. En resumen, este capítulo habla, en primer lugar, de nociones formales respecto a los visualismos literarios; en segundo lugar, de las tendencias literarias y artísticas de las décadas de los cincuenta y sesenta que marcaron los visualismos hispanoamericanos a partir de 1969. Posteriormente se abordan casos representativos de obras y poetas visuales hispanoamericanos de 1969 a 2009 y finalmente se reflexiona acerca del impacto de estos trabajos de cara a las nuevas tecnologías así como en el panorama poético visual presente.

2.1 Nociones formales de la poesía visual

Los términos de “poesía visual” y “visualismo literario” los manejo como sinónimos para referirme a las producciones poéticas en las cuales, el elemento figural y visual tiende a estar por encima del aspecto verbal. En términos generales es una poesía que combina dos códigos, el verbal y el visual, por lo que es híbrida, con múltiples centros informativos, de sintaxis simultánea y de carácter lúdico. Para Jorge Fernández Serrato en su obra *¿Cómo leer un poema visual?*, en poesía visual se puede hablar de la existencia de un “marco virtual” cuando formas visuales se aíslan por medios ajenos a la percepción de la imagen, lo cual genera una tipología de poemas visuales que a continuación se parafrasea complementada con las ideas de Félix Morales (2004):

- El poema minimalista por concentración: su intención es enfatizar la materialidad del signo plástico enunciado, anula todo discurso semánticamente complejo, ofreciendo lo elemental, trazos, superficies, espacialidad y la percepción del ritmo

a través de la serialización de imágenes. Este poema requiere de un marco-título de referencia para cobrar sentido.

- El poema verbal-visual: es el más común, conjuga palabra e imagen, intenta que dos discursos disyuntivos cobren sentido al relacionarse entre sí, de esta manera el poema se construye como una red de informaciones cruzadas entre lo plástico y lo verbal.
- El poema-propuesta: este poema es muy cercano a la noción de arte inmaterial del neorrealista Yves Klein y por consiguiente es afín al conceptualismo. Esta expresión toma a la poesía, y al arte en general, como un suceso abierto a cualquier persona, no necesariamente propio de un artista especializado. Félix Morales en su libro *Poesía experimental española* dice que este poema parte de un proyecto diseñado por el autor para que cada receptor monte su propia versión, este poema admite cualquier código. Por su parte, Fernández Serrato menciona que este tipo de poema presenta un marco sumamente aleatorio e incluye variables como el espacio y momento en el que se da el suceso estético. Además este suceso o efecto estético puede quedar sólo como un hecho imaginario que no pase de la mente del artista y sus receptores. Es decir, se trata de la estética de la mención de lo no hecho pero posible o ya desaparecido, un acto efímero.
- El poema-acción: emparentado con el performance y el happening, este tipo de poema es el más alejado de lo verbal, pues en teoría el lenguaje queda corto para el poeta por lo que incorpora otros medios para su expresión, tal como la danza o la expresión corporal. Así pues, lo poético se entiende como una síntesis creativa, libre y espontánea.

- El poema-objeto: otorga una dimensión simbólica o metafórica a uno o varios objetos tomados de lo cotidiano, des y recontextualizados para portar un mensaje poético, de tal manera que su funcionamiento recuerda “La fuente” de Marcel Duchamp o los *Artefactos* de Nicanor Parra.
- El video-poema: usa los elementos propios del cine para lograr una construcción cinemático-poética, en resumen, un cortometraje con los mismos planteamientos del poema visual pero incorporando el sonido y demás posibilidades cinematográficas.
- La poesía cibernética: esto se refiere a lo multimedia, al ciberpoema. Esto quiere decir que a las posibilidades antes mencionadas de poema visual, se agregan las posibilidades, en su mayoría no lingüísticas, de la informática y el internet.

Existe una gama considerable de poemas visuales, cada uno con características específicas dependiendo de cómo y en qué forma participe el elemento visual. De esta manera su estudio y comentario se van diferenciando. Esto último quedará más claro en el análisis que se incluye posteriormente.

2.2 Influencias en los visualismos latinoamericanos surgidos a principios de los años setenta

Las influencias en la poesía visual hispanoamericana pueden rastrearse fácilmente, si bien abrevan de las vanguardias de primera mitad de siglo, lo hacen de manera indirecta, a través de tendencias de los años 50 y 60, las cuales ya integran cierta influencia de las primeras vanguardias del siglo XX. A mi parecer son varios los movimientos que influyeron en la poesía visual del continente, de menor a mayor influencia se encuentra el grupo francés OULIPO, el movimiento brasileño y suizo de la Poesía Concreta, el Dadaísmo y

Neodadaísmo, el Arte Correo desprendido de las filas del Conceptualismo y la Poesía Visiva italiana. A continuación expongo los principales postulados y procedimientos más característicos de los movimientos mencionados anteriormente. Destaco a los movimientos que ejercieron mayor influencia en los visualismos hispanoamericanos, dejo en un segundo plano el aspecto cronológico.

Comienzo con el grupo francés OULIPO (Obrador de Literatura Potencial) fundado por François Le Lionnais y Raymond Queneau. Entre sus integrantes posteriores se puede mencionar a Albert-Marie Schmidt, Georges Perec, Jacques Roubaud, Luc Étiene, Marcel Bénabou, Paul Fornel y Marcel Duchamp entre otros. Este grupo nunca quiso ser escuela literaria, movimiento literario, grupo o vanguardia. Se basó en las matemáticas para crear procedimientos literarios, crear fórmulas para contar historias o nuevas formas textuales, para proveer técnicas nuevas de composición. Para ellos lo que volvía a un texto literario era su cantidad indefinida de significados potenciales los cuales a final de cuentas vienen de las potencialidades del alfabeto.

Dentro de los métodos más conocidos de los oulipianos destacó el $S + 7$, que consistía en que al interior de una determinada obra, se reemplazara cada sustantivo por el séptimo sustantivo que le siguiera en un determinado diccionario. Otro de los métodos del OULIPO fue la combinatoria, la permutación, además de una postura antiazar, pues para evitar lo aleatorio se aplicaban secuencias aritméticas. Por ejemplo, en los cien billones de sonetos de Raymond Queneau, que parten de la escritura de diez sonetos, todos con las mismas rimas, por lo que cada verso es intercambiable con cualquier otro ubicado en la misma posición, así que hay diez opciones por cada verso del soneto, es decir, “ 10^{14} ”.

Por otro lado, el método por excelencia de los oulipianos fue la traba o constricción, esta no se limita a la literatura sino que puede aplicarse a la música, a la fotografía, la pintura,

incluso a la cocina, al cómic o a la carpintería. La traba es una restricción ideológica o formal impuesta a la expresión del pensamiento. Para este grupo las formas literarias son una especie de traba, como lo muestra el soneto, una estructura aceptada por convención y que limita el número de versos, la rima y el ritmo. De ahí que los oulipianos se dedicaron a usar trabas de vocabulario, gramáticas o reglas de narración. Resultado de estas trabas fue el cultivo de formas tales como el acróstico, el retruécano o el lipograma, poemas isosintácticos, isosilábicos, isoconsonánticos o antirrimas. En este sentido, la realidad de los países del Cono Sur propiciaba la existencia de trabas gracias a la censura por lo que los artistas y poetas visuales recurrieron a distintas formas con tal de poder expresarse tales como la pinta, la performance, lo asémico o incluso lo codificado.

La siguiente influencia es la de la Poesía Concreta, reflejada sobre todo en algunas partes de la obra de Clemente Padín. Previo al surgimiento de la Poesía Concreta el ambiente poético y literario de Brasil fue dominado por la estética de la llamada generación del 45, integrada por poetas como Bueno de Rivera, Geir Campos, Mario de Andrade, Ferreira Gullar y Joao Cabral de Melo Neto. Entre sus influencias figuraron poetas como T. S. Eliot, Pablo Neruda y Rainer Maria Rilke. La poética de este grupo se caracterizó por una postura respetuosa de las formas regulares, convencionales, además, por la idea del clima del poema, es decir, tener armonía, consonancia entre sus elementos; retomaron el soneto y una temática fundamentalmente idílica y mítica. De esta manera la recepción hacia textos como *Trilce* (1922), *Altazor* (1931) y *Espantapájaros* (1931) fue tímida y en general, toda escritura vanguardista se consideró prosaica y caótica.

Otro factor importante en la Poesía Concreta fue su aparición y desarrollo simultáneo al *Modernismo*, que tanto en Brasil como en Estados Unidos hace referencia a la estética vanguardista, así como a los artistas comprometidos con la renovación cultural.

Específicamente en Brasil, se entiende como la actualización social, institucional y política, este movimiento se desarrolló, aproximadamente, de los años veinte a los sesenta del siglo XX. Gracias a esta circunstancia la Poesía Concreta fue bien recibida, se construyeron museos e incluso, en 1960 y gracias a un concurso para su diseño, se fundó Brasilia. La modernidad se vinculó al cosmopolitismo, la autonomía, la evolución y la homogeneidad. Junto con los museos se produjeron las Bienales inspiradas en la Bienal de Venecia de 1895 y que sigue vigente actualmente. Concretamente, el 20 de octubre de 1951 se inauguró la primera Bienal Internacional de Arte y Arquitectura en São Paulo. Esta bienal significó una actualización y una modernización, así como una breve recuperación de vanguardias como el futurismo y la bauhaus. De esta manera, Brasil se convirtió en un referente mundial del arte moderno, lo cual generó una variedad artística y cultural inédita en ese país. Para 1956 Decio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar y Wladimir Dias-Pino iniciaron, en São Paulo, la primera exposición de Arte Concreto.

A nivel mundial, y agrupando la vertiente brasileña así como la europea, la Poesía Concreta surgió en 1955, cuando Pignatari y Gomringer nombran como Poesía Concreta al nuevo movimiento, cuyos antecedentes se pueden hallar en la formación del grupo Noigandres en 1952. También se publicó el manifiesto *For Concrete Poetry* de Oyvind Flåsholm y las *Constelaciones* Eugene Gomringer, ambos en 1953. A pesar del consenso entre Gomringer y Pignatari, al interior del concretismo poético hubo postulados que no necesariamente fueron compartidos por todos sus integrantes. Dentro de las principales influencias de la Poesía Concreta se tiene el *paideuma* inicial compuesto e influenciado por Edward Estling Cummings, James Joyce, Stephen Mallarmé y Ezra Pound, a este *paideuma* también se integraron autores nacionales, los brasileños João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto y Oswald de Andrade. El fin del Concretismo como colectivo puede fecharse en

1969, cuando el régimen militar endureció sus políticas y un número considerable de artistas abandonó el país. Además, Haroldo de Campos y Decio Pignatari, tal vez en busca de un lenguaje más crítico y objetivo, realizan estudios e investigaciones de doctorado y como poetas regresan al verso.

Dentro de los postulados teóricos y hechos de la Poesía Concreta con mayor repercusión en movimientos literarios y artísticos posteriores, sobre todo en Hispanoamérica y quizá más en Latinoamérica, considero los siguientes:

- El uso de la lógica de exclusión y el enfrentamiento para insertarse en el campo literario y posteriormente enfocarse en lo periférico y lo raro. En otras palabras, legitima el discurso híbrido, algo que ya había ocurrido parcialmente con las vanguardias de principios de siglo XX.
- Instauración del collage como método de composición, además de ver a la reproducción como difusión y fortalecimiento de la obra.
- Al ocuparse el collage, la sintaxis cambia, no es lineal, usa continuamente la yuxtaposición, y en general su organización no es jerárquica ni predictiva.
- Antes que de composición se habla de una construcción del poema.
- Reemplazar al verso como unidad fundamental de la poesía, se postula el ideograma como la unidad fundamental.
- La supresión del “yo” a un nivel enunciativo, textual, aunque en verdad no desaparece si se considera al estilo o inteligencia de construcción como un yo.
- Uso significativo de la espacialidad y la temporalidad, cambiando la concepción y la percepción del poema a través de lo verbi-voco-visual, la unión de lo semántico, lo sonoro y lo visual.

- Inclusión de transgresiones visuales y semánticas, así como la incorporación de la teoría gestáltica.
- Compromiso social, antiimperialismo, cultura masiva. Lo concreto como práctico, como un arte de acto, colectivo.
- Contenido ideológico sintetizado para su comunicación ágil, sobre todo en los textos comprometidos.
- Se incluye lo kitsch como parte del discurso poético, así como nuevos materiales para las obras, incluidos desechos.
- Cuestiona la página y el libro como el espacio fundamental de la poesía.
- El concepto de “antropofagia” de Oswald de Andrade, entendido como una apropiación estético-poética ilimitada, lo cual ayuda a establecer el conceptualismo y otras propuestas en Latinoamérica.
- El aprovechamiento de toda tecnología, el cual continúa hasta los poemas concretos animados y las lecturas-concierto de Augusto de Campos y su hijo Cid de Campos en 1995.
- Quizá lo más importante en la Poesía Concreta fue el establecimiento de contacto con otros artistas, lo cual permitió un arte de exportación y lo más importante un movimiento de escala internacional que tuvo afinidad con movimientos de estética conceptual, posicionándose como un antecedente de estos o como el iniciador de la nueva estética de finales de siglo XX y principios del XXI.

No todas estas características son exclusivas de la Poesía Concreta y como ya mencioné, fueron utilizadas en movimientos posteriores gracias al establecimiento de una red de comunicación internacional. Esta red posicionó muchas de sus ideas en el ambiente artístico y cultural de las siguientes décadas. Ejemplos de algunos de estos postulados los

podemos observar en los siguientes trabajos, empezando por Eugene Gomringer quien en Suiza en 1953 dio a conocer uno de sus primeros poemas concretos “Silencio” (ver figura 1).

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Fig. 1 “Silencio” de Eugene Gomringer.

En este poema se nota una construcción que será repetida en varias ocasiones aunque de manera un tanto tímida, no sólo por los poetas concretos sino por autores adscritos a la poesía visual, al arte correo o a los diversos grupos de poesía experimental desde los años sesenta hasta finales del siglo XX, incluso hasta la actualidad. Lo que se nota en este poema, en primer lugar, es el uso de la espacialidad, en la línea no sólo de Mallarmé, también en la de Apollinaire. Mediante la espacialidad, la geometría y la simetría se construye un texto que evoca lo auditivo mediante lo visual, creando un contraste plástico gracias a la copresencia de términos opuestos o contradictorios. En este caso tenemos la reiteración de la palabra “silencio” que al leerse en el poema termina por ser la parte fónica, el sonido, de manera que el espacio en blanco al centro, termina siendo el verdadero silencio. Ambos elementos, silencio y espacio en blanco, son importantes en la poética concreta, además del hecho de que muchos poemas se enfocan a un concepto, invitan a pensarlo de otras maneras, con otros códigos o sentidos como en este caso. En la misma tendencia está *Fluvial* de Augusto de

Campos (ver figura 2), este poema de 1960, recrea de manera parecida a *Silencio* un hecho o fenómeno, en este caso el de la lluvia.



Fig. 2 “Pluvial” de Augusto de Campos.

Como se puede notar nuevamente el afán geométrico se hace presente y establece al menos dos direcciones de lectura de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, también ocupa dos adjetivos para referirse a la lluvia, palabras que dan la impresión de ir cayendo sobre la página, lo pluvial, mientras que lo fluvial se relaciona con las corrientes de agua, representadas en la lectura de izquierda a derecha, el agua cae para correr.

Otros poemas concretos representativos que ilustran los puntos mencionados son el poema proceso y el poema semiótico, ambos insertos de lleno en lo visual. En esta vertiente de la Poesía Concreta se aceptan otros códigos además del verbal, o como en el caso del poema *12x9* de Álvaro de Sá, la presencia de lo verbal es casi nula o críptica (ver figura 3).

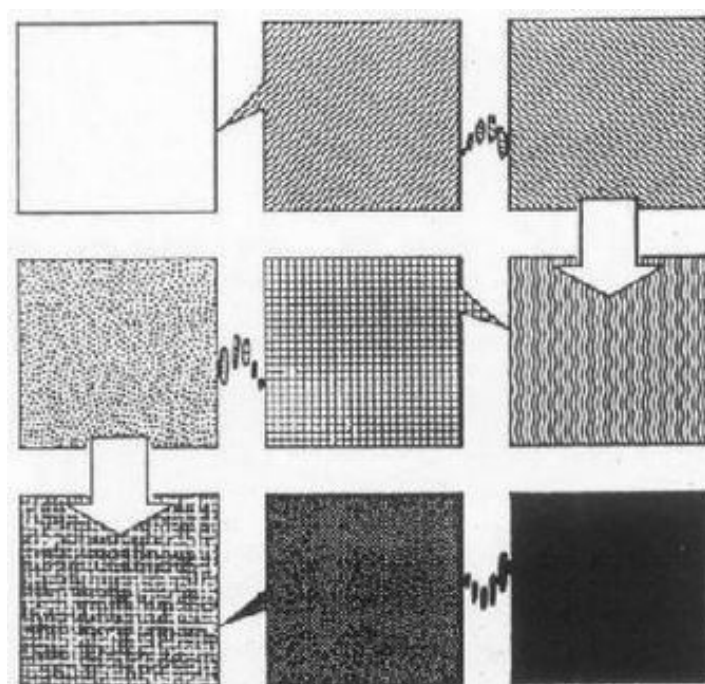


Fig. 3 “12 x 9” de Alvaro de Sá.

Este poema integra de manera explícita el uso de la temporalidad que puede ser estática o dinámica, de esa manera se obtiene que una imagen puede ser secuencial (dinámica) o aislada (estática). Así pues el poema proceso transmite movimiento y es en último término una imagen secuencial. Fundamentalmente existe una transformación, toda transformación implica un proceso, pero no todo proceso implica una transformación. Al fijarse en los nueve cuadros, sobre todo en el primero y en el último, se tiene un contraste plástico, entre el blanco y el negro. Un contraste plástico ayuda a formular efectos de sentido, a compararlos y oponerlos, creando de esa manera un sistema de significados coextensivos a los símbolos que aparecen, no importando un carácter universal. Para Greimas, el contraste ayuda en la categorización de los contenidos, homologando, por ejemplo, alto/bajo con

euforia/disforia. De esta manera se crea un microcódigo elevación/caída. Si se atiende este contraste plástico en el poema podemos establecer dos polos, lo claro o luminoso y lo oscuro. La transformación va de lo claro y blanco a lo oscuro y negro, llama la atención el hecho de que la línea que conforma los cuadros por momentos se asemeje a un globo de diálogo y otra a uno de pensamiento, así, al contraste plástico de claridad/oscuridad puede añadirse el de lenguaje/pensamiento. Si se toma al primer cuadro como pensamiento, al momento de entrar en contacto con el lenguaje se altera, adquiere una textura rugosa o rasposa, por ende el pensamiento también, aunado a esto el pensamiento se va oscureciendo, para cuando el lenguaje es lo suficientemente rasposo y en su mayoría oscuro, el pensamiento ya es totalmente oscuro.

Para Clemente Padín, en su ensayo *A 50 años del Nacimiento de la Poesía Concreta*, dice que con el poema proceso se pone de relieve el hecho de que la literatura con base semiótica admite la expresión de sus contenidos mediante otros códigos y con presencia o ausencia de lo semántico y lo verbal. El incluir imágenes secuenciales no sólo fue parte del modo de construcción del poema proceso o semiótico, sino también del poema visual en general, que ya incluye lo verbal, como en el caso del poema *O organismo* de Decio Pignatari publicado en 1960 (ver figura 4).



Fig. 4 “O organismo” de Decio Pignatari.

Este es un ejemplo de poema concreto de imagen secuencial, mediante la frase *el organismo quiere perdurar* y otra incompleta, se establece el primer referente. Además, muy importante en el poema, se establece el ritmo al notarse un tamaño de letra para los dos primeros cuadros, elemento que aumentará en los siguientes cuadros, dando la impresión de un incremento de intensidad y ritmo, recalcando ya sólo la palabra *organismo* que deriva en *orgasmo* y lleva el incremento de intensidad al máximo, el organismo perdura a través del orgasmo. Ahora es turno de hablar de una de las más fuertes influencias en los visualismos hispanoamericanos, el Arte Correo.

Debido a que el *Mail Art* surgió dentro del Conceptualismo, es necesario hacer una breve revisión de lo conceptual en el arte y la literatura. El término conceptual como se entiende actualmente, se debe a Sol Lewit quien estableció dicho término para hacer referencia al arte como idea, a su desmaterialización y al uso de procesos como la repetición,

el análisis, la documentación y la promoción de la participación activa del lector. Cabe destacar que años antes, en 1961, Henry Flynt, en su ensayo “Concept Art” delimitó algunas ideas que se aplicaron al conceptualismo tales como el predominio de los conceptos vinculados al lenguaje, la desaparición del aura de la obra y del culto al genio artístico. También es importante mencionar que este arte se volvió dependiente del contexto, retomó la crítica institucional al arte, tomó conciencia de la transitoriedad de los medios y materiales, y promovió el uso de formas alternativas de distribución de las obras.

El conceptualismo se ligó con el movimiento Fluxus, creado fundamentalmente por George Maciunas, fue catalogado como un neodadaísmo, pues el movimiento se enfocó a combatir lo burgués, lo intelectual, el eurocentrismo, así como al arte profesional y de comercio, abriéndolo a toda persona con interés en el tema. Aunque contradictoriamente, Fluxus buscó lo anónimo y lo social, digo contradictoriamente pues a pesar de ser esta la idea, las obras circularon en un grupo reducido y/o selectivo. Algunos artistas insistieron en remarcar la autoría de las obras, sin mencionar que tiempo después del surgimiento de dicha corriente, cedieron a la tentación de comercializar con sus obras. Uno de los principales ejes de Fluxus fue el de unir vida y arte, de manera que el arte debía estar en lo cotidiano, así pues, los artistas Fluxus fueron los primeros en acercarse al Arte Correo o Arte Postal. La figura fundadora del Arte Correo fue Raymond Edward Johnson, quien delimitó el modo de operación al establecimiento de redes (*network*), por lo que lo importante en el arte correo fue el proceso antes que la materialidad. Técnicamente el Arte Correo empieza en 1953 cuando Ray Johnson manda obras de arte conceptual a sus amigos y conocidos. En 1962 fundó la NYCS (*New York Correspondance School*) colocando al arte correo en la escena artística mundial y, aunque mediante un obituario enviado al New York Times el 5 de abril de 1963, Johnson terminó la NYCS, el arte correo continuó y continúa su marcha. Por otra parte, el fin

del Arte Correo se ubicó en 1995 con el suicidio de Johnson, este acto coincidió con la popularización de internet. Para un sector de artistas correo el movimiento no terminó en el 95 sino que migró a las plataformas digitales. Actualmente la red activa de arte correo más famosa o principal es la *International Union of Mail-Artists* cuyas actividades pueden consultarse en <http://iuoma-network.ning.com/>.

El Arte Correo tiene una particularidad que las vanguardias no lograron, la de constituir un espacio difícil de controlar e incluso de encasillar y aún más difícil de comercializar, debido a la fragilidad de sus materiales. En primer lugar, esto fue provocado por su funcionamiento como red de redes por lo que no había una organización, jerarquía o territorio bien delimitado, funcionó de manera fragmentaria y, aunque por momentos cubrió un panorama macro político, generalmente operó de manera micropolítica, resaltando las particularidades del contexto local. Para Fabiane Pianowski en su tesis doctoral *Análisis histórico del Arte Correo en América Latina*, y de acuerdo con Alex Galloway, hay tres tipos de redes, la centralizada, la descentralizada o con múltiples centros (en este caso artistas institucionales o con tendencia a la institucionalización) y la red distributiva. La red distributiva es la que más se apega al Arte Correo, además de que es compatible con el concepto de rizoma de Guattari y Deleuze. Esto es, múltiple, sin jerarquías, hecho de direcciones en constante movimiento, virtualmente sin inicio ni final. Es capaz de conectarse en cualquier punto, linealmente y siempre con capacidad de reconexión, lo cual se traduce en que el arte correo da cabida a cualquier persona o usuario que puede conectarse con quien quiera y a partir de lo que quiera, así pues, es un lugar de libre tránsito.

Otro aspecto del Arte Postal es su variada producción de objetos pues no sólo se enfocó a la realización de collages u otras obras en la órbita de la poesía visual y la página, sino que incluyó otras como el sello de artista, el cual fue comenzado por el neorrealista Yves

Klein. Otro aspecto presente es la elaboración y alteración de tarjetas postales, que tiene su precedente en Duchamp, cuando este une cuatro tarjetas postales y escribe encima un texto sin principio ni final aparentes, así como su intervención a una postal de la *Monalisa* a la cual puso barba y bigote.

Por otro lado, cabe destacar que en el Arte Correo confluyeron también los pensamientos de los neodadaístas, los neorrealistas y de las llamadas neovanguardias, que pugnaban nuevamente por la libertad, la irreverencia, el cambio paradigmático. Entre los autores que más influyeron en la década de los sesenta a la experimentación poética, está John Cage, quien debido a su influencia budista considera como iguales a lo negativo y a lo positivo, esto se nota en sus experimentos musicales, donde eleva el silencio al mismo nivel del sonido y también introduce el uso de lo accidental. Por el lado de los neorrealistas franceses, Pierre Restany insistió en usar elementos cotidianos y rutinarios para la creación artística. Kurt Schwitters también es una figura importantísima, pues a través de sus collages y ensambles, delimitó una postura anticomercial, generó sus obras con materiales desechados, su movimiento se llamó *Merz* e influyó fuerte y directamente a Edgardo Antonio Vigo. También debo mencionar a Max Ernst, quien fungió como un importante referente de la experimentación, sobre todo en la relación de lo visual-literario, Ernst, además de introducir la perspectiva surrealista, aportó y rescató viejas técnicas como la del *frottage*, *grotage* y *drapping* (frotado, raspado y chorreo para generar imágenes).

Por último y quizá la más importante influencia en la poesía visual hispanoamericana es la Poesía Visiva del Gruppo 70, la cual surgió en Florencia, Italia, el año de 1963. Sus fundadores fueron Eugenio Miccini y Lamberto Pignotti. Si bien retomaron elementos dadaístas y futuristas, su peculiaridad recayó en lo visual, en la predominancia de la imagen y la creación de un lenguaje icónico. Otra de sus características, la más importante, fue la de

valerse de los elementos de los medios masivos de comunicación para su expresión, de ahí que esta poesía fuera cercana al cartel, al anuncio publicitario, de hecho, retomó técnicas como el collage y en ocasiones entrelaza perfectamente lo visual y lo verbal. También retomó el caligrama, el juego con la tipografía, el color e incluso se acercó al poema objeto.

De esta manera breve he querido dar un panorama de las principales influencias de los visualismos latinoamericanos a partir de 1969. En esta sección opté por no incluir ejemplos de Poesía Visiva o Arte Correo porque en el siguiente apartado analizo ejemplos hispanoamericanos casi idénticos a los del Arte Correo y la Poesía Visiva, además, ambos movimientos tuvieron un carácter internacionalista, lo cual homologó sus expresiones poéticas.

2.3 Poesía Visual del Cono Sur a México

Debido a la influencia del Arte Correo y la Poesía Visiva, la poesía visual en Hispanoamérica trascendió el caligrama, el juego con el espacio y la tipografía, por lo que existió una explosión del elemento visual, así como del proceso, la acción y el objeto. Los pioneros de este nuevo modo de la poesía visual fueron sobre todo autores sudamericanos entre los que destacaron Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Guillermo Deisler y el mexicano Felipe Ehrenberg. Estos autores son representativos tanto por su obra como por su ubicación geográfica pues representan los extremos de los países latinoamericanos. También son importantes porque resaltan las dos vías o tipos de autores de poesía visual, aquellos que iniciados en la literatura se acercaron a las artes visuales y aquellos que se iniciaron en las artes visuales y se acercaron a la literatura.

Hablando estrictamente los primeros autores en participar en las redes internacionales de Arte Correo, en el año de 1969, fueron Clemente Padín y Liliana Porter, esta última más

enfocada en la fotografía, arte en el que se desarrolló posteriormente, dejando de lado el Arte Correo y la poesía visual. Sin embargo, considero pertinente comentar en primer lugar la importancia de la revista *Diagonal Cero* (1962) a cargo de Edgardo Antonio Vigo quien estableció contacto e influyó a Clemente Padín, que a su vez editó la revista *Los huevos del plata* (1965). Esta comunicación poco a poco se extendió de Argentina a Uruguay, a Brasil y a Chile. Para Clemente Padín en su artículo “El arte correo en Latinoamérica”, el arte correo además de referirse a las manifestaciones artísticas transportadas por los servicios postales, significó una innovación en el ámbito de las ciencias de la información pues otorgó una importancia extrema al canal que llegó a ser significativo al interferir en la obra, también consideró que se trató de un fenómeno artístico de disrupción.

En efecto, el arte correo es un movimiento internacional, es ecléctico y en él confluyen diversas posturas y pensamientos artísticos, lo que deja ciertos parámetros propios o característicos del arte correo, de acuerdo con Pianowski y Padín, estos pueden ser:

- Lo importante en el Arte Correo es el proceso o la dinámica de los envíos.
- Descontextualización y recontextualización de documentación oficial.
- No hay jerarquías o fronteras, tampoco, en teoría, hay artistas consagrados, de manera que aficionados de cualquier parte del mundo pueden participar.
- Tiene una concepción antifetichista del arte.
- Promueve una verdadera comunicación, persona a persona, a diferencia de la comunicación unidireccional de los medios masivos de comunicación.
- Usa distintos materiales para la manifestación artística, desde lo propiamente postal, al arte, el libro de artista, la pintura y el collage plástico-verbal.

- El arte correo mundial y sobre todo el norteamericano se caracterizó por ser autorreflexivo, tautológico y pasivo, mientras que en su vertiente latinoamericana, se caracteriza por su alta contextualización, referencialidad y activismo.
- Regularmente resalta el juego poético entre imagen y palabra.

El aspecto más significativo del arte correo latinoamericano fue su compromiso social, su activismo y su dependencia del contexto. Situación ocasionada por las dictaduras militares sudamericanas pues afectaron de primera mano a muchos de los artistas correo sudamericanos, todo esto ocurrió durante los años setenta y se desarrolló en las décadas posteriores. En Brasil, la Poesía Concreta dejó de funcionar colectivamente debido a la censura y persecución impuesta por la dictadura que en muchos casos derivó en exilios. Por ejemplo, en Chile múltiples artistas fueron encarcelados o exiliados, entre ellos Guillermo Deisler; en Argentina uno de los miles de desaparecidos fue Palomo Vigo, hijo de Edgardo Antonio Vigo; en Uruguay Jorge Caraballo y Clemente Padín fueron encarcelados un par de años y puestos en libertad vigilada.

El contexto sociopolítico de Latinoamérica, dominado por regímenes autoritarios estimuló el compromiso social. Este se manifestó de diversas maneras, no sólo el arte correo también el graffiti y la performance. Por el momento me enfoco en el visualismo presente en el arte correo. Para esto analizo algunas obras de los autores antes mencionados y otros pertenecientes a la primera etapa del arte correo que va de 1969 a 1980 y de la segunda que va de 1981 hasta 1995. Entiendo como la segunda etapa del arte correo a su expansión a otros países, derivada en primer lugar de su inclusión en la XVI Bienal de Sao Paulo en 1981. En ese mismo año surgió en México el grupo Solidarte, posteriormente Colectivo 3 y finalmente Núcleo Post-Arte, al mismo tiempo surgió la Asociación Uruguaya de Artistas Postales, así como la Fundación de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Postales. Una

tercera etapa del Arte Correo se da cuando estas obras migran a las plataformas digitales, recibiendo el nombre de *la red eterna*.

Una vez explicado el contexto general de estos autores, empiezo por analizar algunas obras de Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), artista plástico y poeta argentino pionero en las formas de la poesía visual y el Arte Correo, así como en la poesía experimental sudamericana. Vigo ya desde los años cincuenta incursionó en la xilografía, es decir, la impresión de una imagen a través de una placa de madera, una especie de sello tallado en madera y posteriormente impreso sobre el papel. Sus primeros poemas también datan de esa década. A través de su revista *Diagonal Cero* tuvo contacto con autores extranjeros con los que empezó a establecer una relación que le permitió conocer movimientos como el *Mail Art* o tendencias como la performance, la poesía visiva, el poema objeto o *Merz*. Un ejemplo del poema propuesta es la obra *Concrete su poema visual* que reproduzco a continuación:

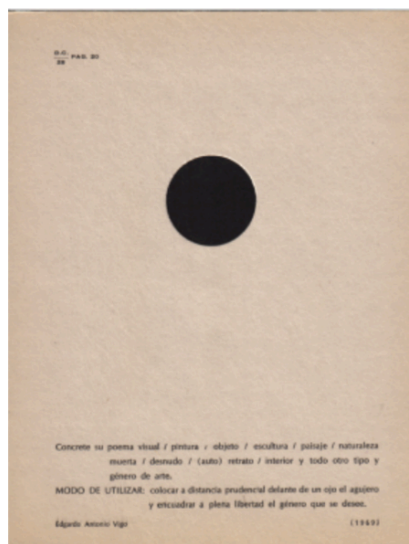


Fig. 5 “Concrete su poema visual” de Edgardo Antonio Vigo.

En este poema propuesta se incluye una explicación de cómo usar este poema propuesta-objeto, una característica común del Arte Correo, en este se especifica que se debe

hacer uso del agujero para concretar el poema visual: “... colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee.” (20) Este poema, aparentemente sencillo involucra más de lo que a primera vista se nota, pues hace de todo hecho visual un poema e integra otros géneros como la pintura, el objeto, el paisaje, la naturaleza muerta, el desnudo y en general todo tipo de arte. Este poema destaca el llamado a romper las barreras genéricas en el arte, una democratización del arte y la poesía, un mayor contacto con el lector-espectador.



Fig. 6 “Te deshacen y recomponen tu mente” Edgardo Antonio Vigo.

En el poema “Te deshacen y recomponen tu mente” (fig. 6) de 1974 y perteneciente a la revista ensamblada (*assembling magazine*) *Hexágono '71* Vigo hace referencia a una manipulación posiblemente operada dentro del sistema, incluso se puede decir que hace

referencia a la tortura. En cuanto a su dimensión formal, se trata de un poema verbal visual, por lo que hay una estrecha relación entre la imagen y el texto. A un nivel figurativo se tienen cinco elementos reconocibles, un par de manos, un par de pies, una cabeza partida, un par de cuadros con fórmulas matemáticas y no se debe olvidar el sello con la leyenda “anulada”. Dichos elementos, mediante el uso del emparejamiento de imágenes, guardan una tensión fuerte entre sí para resaltar el hecho de la descomposición de un cuerpo y su posterior recomposición que, sin embargo, resulta incompleta y fragmentaria. A su vez aparece la leyenda “anulada” que cobra sentido cuando se lee el pie de imagen, “Te deshacen y recomponen tu mente”, es decir, que se anula la individualidad, pues se buscaba una participación plena con el régimen, la cual era obligatoria y llegaba a la tortura por parte de los opositores. Llama la atención el hecho de que el texto aparezca en español, francés e inglés, lo cual destaca el carácter internacional de las obras de Vigo, así como el hecho de que no se refiera específicamente a un contexto nacional, sino a una situación mundial.

Si bien un par de poemas no ofrecen un amplio panorama de la obra de Vigo, sí son representativos de dos de sus líneas de composición, una es el proceso y otra la protesta social. Por su parte, el proceso en el poema visual y el arte correo es una personalización de la obra, una democratización del arte. A su vez, la protesta social también sufre un proceso de divulgación masiva, pues cabe recordar que muchos de sus poemas eran hechos en hojas individuales, pertenecían a revistas ensambladas con un tiraje de quinientos ejemplares por número y podían circular con la totalidad de las obras reunidas o bien, cada obra distribuida por separado.

Por otro lado, uno de los poetas visuales y artistas correo más conocidos es sin duda Clemente Padín (1939), poeta, performer, videoartista, *networker* y teórico. Su obra es amplia y ha sido divulgada gracias a numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas.

Para empezar, quiero hacer referencia a los *Pretextos*, algunos de los cuales están incluidos en una reciente edición digital de la obra de Padín. Dicha edición fue elaborada por el portal *Boek* y titulada *Clemente Padín, artículos*, en esta el autor se expresa acerca de su obra de la siguiente manera:

En los poemas visuales, que realizo desde 1965, espero expresar mi ser, mis preocupaciones y esperanzas. En tanto miembro de una comunidad y una cultura determinada, no puedo dejar de expresar, aunque quiera lo contrario, los contenidos propios de esa unidad inconsútil. En mis obras pretendo glorificar nuestro ser y nuestro mundo, poniendo en evidencia lo mejor de nuestra existencia pero, para ello, debo de poner en evidencia todo aquello que hace imposible aquella aspiración. Es decir, expresar no sólo lo bueno y maravilloso de la vida sino, todo aquello que vaya contra ella: la injusticia, la arbitrariedad, el ultraje, la infamia y todas aquellas iniquidades que asume el odio y la muerte. Por ello, mi obra, no sólo los poemas experimentales, asumen un carácter de reivindicación, de reclamo, de política en el buen sentido, tratando de influir, en lo posible, en la restitución de la justicia y la dignidad. (5)

La pertinencia de la cita anterior remarca la importancia del contexto y el compromiso social de la obra de Padín y, por extensión a los demás artistas correo y poetas visuales u operadores como los llega a llamar este autor uruguayo. Como muestra de su postura política y social analizo algunos *Pretextos*, la mayoría de dichos textos carecen de un título individual, por lo que aludo a ellos mediante uno de sus elementos más representativos o que doten de significado al texto. En primer lugar menciono el *Pretexto*, “dólar” (véase figura 7).

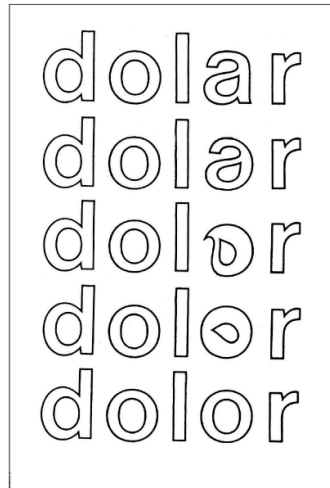


Fig. 7 “dólar” de Clemente Padín.

Como puede observarse, este poema de Padín remite a la poética concretista donde se instaura una secuencia en la imagen, la cual obedece a una transformación que en su punto final da la clave de la interpretación del texto. En este caso la letra “a” de la palabra “dolar”, sufre cambios en los siguientes tres renglones, convirtiéndose en “o” y formando la palabra “dolor”. Atendiendo a estas dos palabras se puede establecer la relación entre el dólar y el dolor, sobre todo atendiendo al contexto latinoamericano y su relación con la economía estadounidense, con su moneda específicamente. Lo cual también liga este poema con el carácter antiimperialista del concretismo brasileño. Esto reforzado por la presencia de otras obras, como el siguiente sello de artista de Padín (ver figura 8), perteneciente a su serie llamada *Transnational Artistamps* de 1976.

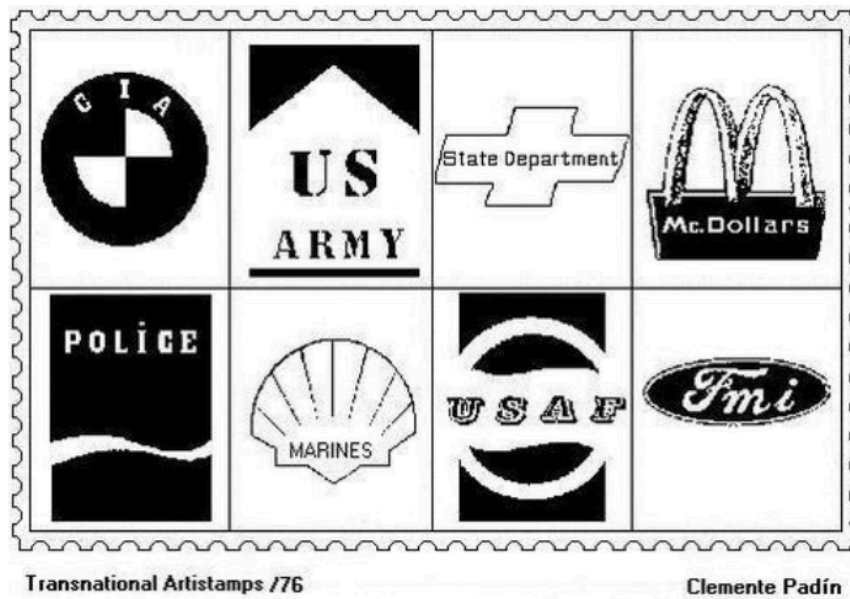


Fig. 8 “Transnational Artistamps” de Clemente Padín.

Como puede observarse, la temática anticonsumista y antiimperialista es una constante en la obra de Padín, es una de sus temáticas mas repetidas y reelaboradas (ver figura 9) como lo muestra este *remake* hecho por el mismo autor pero en forma de collage mural:



Fig. 9 “US ARMY” de Clemente Padín.

Tanto la figura 8 como la 9, hacen referencia a otro ejército norteamericano, al ejército de marcas comerciales que han ocupado básicamente todos los aspectos de la vida cotidiana, la alimentación, el vestido, la energía, los medios de transporte y por consiguiente

la economía. Por último, quiero hacer referencia a otro de los *Pretextos* enmarcado en la denuncia social, en el activismo (ver figura 10).

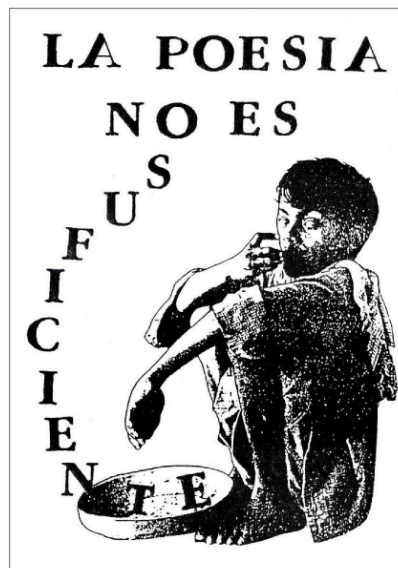


Fig. 10 “La poesía no es. Suficiente” de Clemente Padín.

En este poema verbal-visual, simple y directo, conjuga palabra e imagen, entre ambos, al relacionarse construyen poema como una red de información cruzada entre lo plástico y lo verbal, este es un poema frecuente en la poesía visual. Hemos dicho que es simple y directo ya que no hay contraste plástico ni juego con las texturas o colores, mucho menos con tipografía, aunque sí explota la espacialidad y la temática social. El único elemento plástico o gráfico es la imagen del niño en situación de calle aunado a la leyenda “la poesía no es suficiente”, dando a entender que el compromiso es activo, no basta con la denuncia, se requiere acción. En este sentido también operan muchos poemas visuales, aspecto cercano al conceptualismo y su noción de compromiso. Dicho compromiso no resulta panfletario, pues no adoctrina ni promueve partido o ideología algunos.

Otro autor imprescindible de la poesía visual y del arte correo en Latinoamérica es Guillermo Deisler (1940-1995), poeta, diseñador publicitario, dramaturgo, profesor y artista

visual chileno que inició sus actividades en la década de los setenta. Particularmente, es de suma importancia su proyecto de 1972, titulado *Poesía visiva en el mundo*, una antología compilada y comentada por él mismo. A través de la mencionada antología, se deja ver la influencia que el movimiento visivo italiano tuvo en la obra y pensamiento de Deisler. Dicha influencia se rastrea en el método compositivo (*collage*, *copy-art*) y en la temática, la cual en determinados puntos es afín a los autores mencionados hasta el momento. Un ejemplo de la protesta social en Deisler se puede apreciar en su siguiente poema sin título que data de 1974:



Fig. 11 “Sin título” de Guillermo Deisler.

Como puede observarse en este poema sin título, su significación está apegada fundamentalmente al contexto sociopolítico de Chile, pues el poema, de imagen aislada, presenta tres figuras con una tensión fuerte entre ellas, encadenadas y que permiten el establecimiento de una significación. De esa manera se tiene la figura de un cerdo, la figura o silueta que sale de la parte trasera del cerdo y en cuyo centro aparece la imagen del dictador Augusto Pinochet, es decir, que aparece como resultado de la evacuación del cerdo.

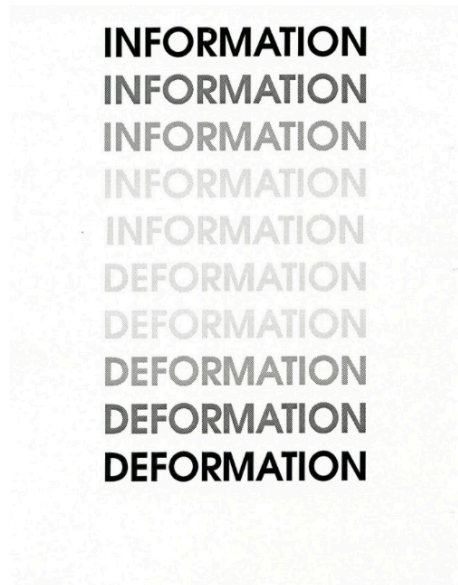


Fig. 12 “Information” de Guillermo Deisler.

Otro ejemplo de la obra de Deisler en el cual se nota la influencia del Concretismo es el poema verbal-visual “Information” (fig. 12), obra no fechada pero que pertenece al periodo de su exilio, quien a partir de 1986 residió en la ciudad alemana de Halle. En este ejemplo lo visual se limita a la palabra, al juego con la tipografía y la saturación del color, lo cual resulta interesante pues a través de este degradado de color, logra una imagen secuencial, establece un orden de lectura de arriba hacia abajo y pone dos conceptos alejados en una relación procesal. El texto muestra cómo el proceso de información al repetirse se va transformando, de hecho se deforma, lo cual es uno de los postulados temáticos de la poesía visiva, la crítica a los medios masivos de comunicación y su capacidad de control.

Otro aspecto importante de la carrera de Deisler, fue el de sus proyectos colaborativos, el más famoso fue la revista-carpeta internacional *Uni/vers* (;) (1987-1995), que consistió en reunir trabajos de cuarenta poetas o artistas visuales de diferentes nacionalidades (Deisler siempre incluido). De esta revista se hacían cien ejemplares y se distribuían a los autores y a instituciones o a coleccionistas particulares. Sin embargo, no sólo

Deisler participó de estas mecánicas, sino que los autores aquí mencionados también participaron de estos proyectos y en los cuales también debe ser incluido el mexicano Felipe Ehrenberg.

Felipe Ehrenberg (1943-2017), pintor, escultor, grabador, artista correo, y autodenominado “neólogo” (e incluso “médico del arte”), fue un activista de la cultura, que buscó la innovación a través de la interdisciplinariedad. El papel de este artista fue vital ya que fue básicamente inauguró el arte contemporáneo en México, introduciendo el Conceptualismo y el Arte Correo, así mismo fundando grupos artísticos conceptuales como Proceso Pentágono y Tepito Arte Acá, e incluso influyó en Ulises Carrión. Ehrenberg participó en todas las manifestaciones artísticas y poéticas que pudo, tales como el libro de artista, la *performance*, poesía visual, pintura, escultura y hasta video poesía.

Para ejemplificar este último aspecto de su obra, quiero comentar “Maneje con precaución” o “El poema más largo del mundo” (<https://www.youtube.com/watch?v=sBatP5tj2n8>), un videopoema o poema visual como lo dice el mismo autor, que consistió en la lectura de la mayor cantidad de texto presente en la avenida Zaragoza de la ciudad de México. El mismo Ehrenberg se refiere a esta obra como *el poema concreto más grande del mundo*, en este se dedica a grabar su recorrido por la avenida Zaragoza mientras lee en voz alta algunos de los anuncios presentes en la calle. Como puede observarse, lo que se lleva a cabo en esta obra es un cambio de situación, el de un paisaje urbano, cotidiano, cuyos textos publicitarios pasan a ser considerados como poéticos, es un ejercicio de contextualización, de buscar lo poético en los textos callejeros.

Cabe destacar el hecho de que de la influencia y obra de Ehrenberg se desprenden proyectos y colectivos en México, como es el caso del Núcleo Post-Arte, encabezado por César Espinosa y Araceli Zúñiga, quienes organizaron las Bienales de Poesía Visual y

Experimental. Estas bienales tuvieron un total de diez ediciones, de 1985 a 2009, fueron un espacio de convergencia para poetas y artistas de todo el mundo. De manera particular convergieron la mayoría de los poetas visuales de los que he estado hablando, Guillermo Deisler, Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Ehrenberg y muchos más, tales como Julien Blaine, Maris Bustamante, Fernando Aguiar, Graciela Gutiérrez Marx y Enzo Minarelli.

2.4 Consideraciones finales: los visualismos literarios hispanoamericanos de cara al nuevo siglo

Del análisis de las obras anteriores se evidencian sus influencias pero también su carácter particular. En primer lugar, con este mínimo repaso de obras mi intención es resaltar el manejo de formas que ya son clásicas tanto en la poesía visual como en el arte correo, e incluso muy particulares del arte de los sesenta y los setenta. Una mención aparte es la de la *performance* y acciones poéticas, que han sido llevadas a cabo por los autores mencionados, pero que trataré en el capítulo dedicado a la poesía como evento, por lo que de momento no abundo al respecto. Mi interés radica en resaltar la intención que tuvo la poesía visual y experimental latinoamericana, a partir de los setenta, de superar las barreras genéricas en el arte, una ruptura de límites que tuvo su reflejo en la trascendencia de límites nacionales y lingüísticos, con tendencia a la conformación de una comunidad mundial. A pesar de esta tendencia a una comunidad mundial, los artistas correo hispanoamericanos se identifican fácilmente por tener un carácter comprometido socialmente, antiimperialista y crítico con su entorno sociopolítico, esto derivado de una situación estable y común, en términos negativos, tales como dictaduras y otras crisis sociopolíticas. De ahí la urgencia por la acción, por usar cualquier medio de expresión, por cambiar el arte para cambiar la vida.

Otro aspecto importante es que los autores mencionados crearon escuela o fueron piedras fundacionales del experimentalismo, conceptualismo y otras tendencias de los años sesenta, cada uno en su respectivo país. Sin embargo, su presencia y obra no sólo funcionó como apertura sino que siguió desarrollándose hasta los noventa, cuando mueren Vigo y Deisler, pero que continuó con la obra de Felipe Ehrenberg fallecido en 2017 y que continúa actualmente con Clemente Padín. Su permanencia en la escena experimental se explica gracias a su adaptación a las nuevas tecnologías, tal como lo hicieron los concretistas que explotaron el holograma, la animación flash y otras técnicas digitales, el video, la *performance* e incluso la fusión con la música. Además, se han creado archivos que resguardan parte de las obras de estos artistas por ejemplo el Centro de Arte Experimental Vigo en La Plata, el Archivo Clemente Padín de la Universidad de la República del Uruguay y el Archivo Deisler en Santiago de Chile. Gracias a estos esfuerzos es que se pueden encontrar en línea muchos de los trabajos hechos por estos artistas, así como nuevas ediciones de obras antiguas. En este sentido, son obras que han sabido migrar de soporte y ser reinventadas con los nuevos avances tecnológicos, lo cual las ha constituido como obras guía en la poéticas actuales. De esta manera, prácticamente todas las formas del poema visual (minimalista, acción, objeto, propuesta, video, multimedia, etc.) han sido trabajadas desde la segunda mitad del siglo XX y lo que se ha añadido en materia formal ha sido la tecnología digital que integra las posibilidades de lo multimedia. Si bien son autores que resultan canónicos dentro de lo marginal, su importancia es la de haber ayudado a establecer un bastión periférico de las expresiones poéticas no convencionales.

Capítulo 3. La poesía como evento

La poesía como evento: de la oralidad a la auralidad

Introducción

Entrar en el terreno de la poesía sonora significa considerar nociones como la voz, la *performance* y la intermedialidad, la cual, parafraseando a Wolf (1999) consiste en la relación entre los distintos medios convencionales de expresión o comunicación, una participación verificable, directa o indirecta de dos o más medios en la significación de un artefacto humano. La intermedialidad se presenta de dos maneras básicas, la directa en la que los medios mezclados no se separan y la indirecta, en la que sus medios están separados. Cabe destacar que no existe un movimiento intermedial, puesto que la intermedialidad siempre ha sido una posibilidad, no es un género pues se resiste a la normalización. Por último, baste mencionar que el término “intermedia” no es reciente y ya en los escritos de Samuel Coleridge de 1872 se encuentra esta noción, en el mismo sentido que se le da actualmente.

Además, el estudio de la poética sonora tiene muchos métodos de análisis y no existe uno predominante. Esto debido a que este tipo de expresión presenta un grado alto de indeterminación o incertidumbre. A pesar de dicha situación, hay varios acercamientos y categorías que resultan útiles al momento de estudiar la poesía sonora y que a continuación menciono para facilitar la exposición de los ejemplos analizados en esta sección.

Para empezar, se debe tener claro el hecho de que al hablar de poesía sonora el foco recae en la poesía como presentación más que como representación, entendida esta última como la escritura o mejor dicho, como la representación mediante signos. Otro aspecto

importante en este ámbito es el entender la naturaleza híbrida de la poesía sonora, lo cual permite tomar en cuenta todas las capacidades comunicativas de una determinada propuesta. En este aspecto la noción de intermedialidad es de suma importancia, pues dicho concepto parte de la mezcla de los medios convencionales de comunicación, en este sentido, el medio también hace referencia a todo medio físico usado para la expresión, por ejemplo, la danza, la música en todas sus vertientes, la pintura, la escultura, el video, el tatuaje, la escritura, la tipografía o el discurso entre otros. La intermedialidad no se limita a un sólo canal, de hecho, emplea uno o más sistemas semióticos que sirvan para la transmisión de los mensajes culturales. Para Dick Higgins (2001) el uso de lo intermedia es más o menos universal en las bellas artes y su separación data del Renacimiento, aspecto que ha predominado desde entonces.

Por otro lado, la *performance* también es un marco en el cual podemos ubicar la poesía sonora. Baste recordar que las primeras manifestaciones literarias están ligadas con la oralidad, el evento, el rito, el teatro e incluso con la danza. De esta manera, la dimensión sonora de la poesía ha tenido una fuerte presencia en la tradición occidental, pues se debe recordar que elementos como la musicalidad o el ritmo y la rima son características básicas de la concepción moderna e incluso contemporánea de la poesía. Desde el establecimiento de la escritura y posteriormente de la cultura impresa, el aspecto visual-escrito en la literatura empezó a cobrar relevancia, sesgando parcialmente la dimensión sonora. A pesar de esta situación, la poesía enfocada al sonido y al evento ha permanecido en la tradición literaria y los poetas a menudo organizan lecturas o presentaciones de libros donde leen, recitan e incluso cantan sus poemas ante el público asistente.

En términos generales, observo la existencia de tres momentos que cambiaron sustancialmente el aspecto de dichos eventos. Uno de ellos fue la incorporación de la

performance, otro fue el uso de la cámara de video que a partir de los años sesenta permitió registrar una cantidad considerable de eventos; y por último, la tecnología informática que permite una distribución global del evento e incluso su transmisión en vivo, por ejemplo en plataformas y redes sociales como *Facebook*, *Instagram* o *Youtube* que además de la transmisión en vivo funcionan como archivo. En resumen, la poesía como evento, no sólo la sonora, también ha sido afectada sustancialmente por la tecnología. Para Nancy Perloff en su ensayo “Sound Poetry and the musical Avant-Garde. A musicologist’s perspective” (2008), la apreciación y análisis de la poesía sonora debe incluir su realización en vivo, como evento, de manera tal que se puedan apreciar todos los sonidos que intervengan en su realización. Además, analizar la presentación de un poema permite pensar lo performático o lo experimental desde una perspectiva transversal (época, contexto, medio, etc.). De esta manera es como concibo la poesía como evento, es decir, su realización en vivo (o la recuperación mediante video de dicha realización), tomando en cuenta su contexto y los pormenores de su acción.

Específicamente, quiero destacar la poesía como evento, dígase *performance*, poesía sonora, *slam poetry* e incluso videopoesía, durante la primera década del siglo XXI. La decisión de enfocarme en la primera mitad del siglo XXI obedece precisamente a que ya ha transcurrido prácticamente una década más desde que dichas expresiones poéticas fueron llevadas a cabo y a esa distancia es posible observar de manera más objetiva su desarrollo en la mayoría de los casos. Cabe destacar que la mayoría de estas expresiones surgieron o fueron revitalizadas sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, en décadas como la de los 60, 70 y 80. Todas estas expresiones poéticas tienen en común el énfasis en la dimensión sonora de la poesía y su aprovechamiento de las nuevas tecnologías para reforzar sus efectos. De esta manera, hago un recorrido de la oralidad a la auralidad, lo hago de esta manera para destacar

las posibilidades creativas de lo sonoro. Por lo tanto, no es un recorrido histórico de las propuestas, sino muestras significativas de la poesía como evento, como *performance*, concurso y espectáculo.

Por último, el hecho de que la poesía como evento o sonora, si bien se trata de un resurgimiento de la oralidad, no es exactamente igual a la antigua oralidad. Esta tiene un mayor grado de reflexión, estructuración y por supuesto, puede partir de una base escrita o impresa. Las poéticas orales contemporáneas se presentan en dos modalidades, las de transmisión directa y las que implican una transmisión mediatizada e inscrita en archivos sonoros. Por supuesto, estas poéticas no son nuevas, si bien son de reciente aparición, la mayoría de ellas continúan la tradición de las vanguardias de segunda mitad del siglo XX o derivan postulados más antiguos.

En los primeros párrafos de este capítulo he dicho que la poesía y la literatura en términos generales, tienen una relación estrecha con la tecnología. Por esta razón creo conveniente reflexionar sobre lo que significó el paso de la oralidad a la escritura (además de la incorporación del medio o código visual), qué ganó la poesía, qué perdió o qué se transformó. Esto debido a que los cambios de soporte, así como los procedimientos de composición, ganan en un aspecto, pero pierden en otro, o mejor dicho, destacan un componente sobre el resto, esto de acuerdo con las ideas planteadas por el Dr. Felipe Cussen en su curso acerca de Poesía Experimental en la Universidad de Santiago de Chile. Para ejemplificar la relación de la poesía con la tecnología, retomo una cita de Ballart, que incluí en las consideraciones previas (ver pág. 21). En su libro *El contorno del poema. Claves para la lectura de la poesía* (2005), Ballart menciona que las implicaciones del cambio de la oralidad a la escritura fueron varias, tales como la omisión de elementos o complementos

musicales, mayor abstracción y reflexión en el poema, además de una ampliación temática entre otras características.

En esencia, la adopción lenta y constante de la escritura en la tradición literaria occidental ocasionó un abandono, parcial, de la comunidad, de la poesía como evento comunitario, dando paso a una práctica individual de la poesía, tanto en su creación como en su lectura y divulgación. En este contexto, la *performance* representa un retorno al evento, así como una de las primeras manifestaciones de las vanguardias literarias. Ahora bien, ligar evento y poesía, es decir, revitalizar o rescatar un aspecto primigenio de la literatura tiene varias implicaciones. La primera es que se trata, hasta cierto punto, de retomar una lógica ritual; en segundo lugar, se trata de una expresión poética que involucra varios códigos y elementos de expresión. Así pues, la *performance* presenta varias dimensiones y es en esencia un terreno de cruces, en su interior se mezclan la palabra, el cuerpo, el espacio, lo visual, lo auditivo, lo público, también por naturaleza, la *performance* es transgresora.

Un concepto base de lo performativo es el de la *realización escénica*, constituye su esencia por lo que en opinión de Ericka Fischer, autora del texto *Estética de lo performativo* (2011), a todas las teorías de la *performance* se debe agregar una teoría de la realización escénica. Para entender esto debo mencionar el hecho de que lo performativo tiene características tanto del ritual como del espectáculo y tiende a constituir una realidad autorreferencial. Esto subraya la importancia de la acción. La acción es el elemento que le da valor a la *performance*, incluso al mismo teatro. Antes que la literatura, la realización, la acción, es lo que constituye al teatro y a la *performance* como expresiones artísticas.

Fischer (2011) explica que el teatro griego se originó a partir del ritual, y a partir de este se deriva la realización escénica. Así pues, el ritual es una especie de juego social donde todos participan incluso lo puede hacer el mismo público, por ende, la realización escénica,

surge de la interacción entre espectadores y actores, acontece entre ellos, lo cual la vuelve fugaz y efímera, por lo que no deriva en un elemento transmisible. El elemento destacado en la realización es el cuerpo en movimiento por el espacio, la expresión con el cuerpo del texto. De esta manera la interpretación de los actores se toma como la obra de arte más pura que ofrece el teatro, la experiencia estética surge de esa realización, no de la obra o el texto. La realización escénica también incluye, en ocasiones, el contacto con el público. Así como el hecho de que la *performance* debe apreciarse en vivo, de lo contrario, al registrarla y verla en video, se genera otra cosa, pero no una *performance* o una experiencia de ella.

Un elemento importante de la realización escénica son los espectadores, a partir de los cuales se derivan tres estrategias de escenificación la cual siempre implica un plan y una realización siempre distinta, de acuerdo a Fischer estas categorías de escenificación son: 1) cambio de roles entre espectadores y actores; 2) la formación de una comunidad entre ellos; 3) los distintos modos de contacto recíproco, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público, lo privado de lo íntimo, el contacto visual y el corporal. Las participaciones del público se dan cuando este se siente parte del espectáculo y se iguala con el actor estableciendo un evento social. También cuando dejan que la gente haga lo mismo que los actores y los dejan “unirse a la historia”. El observador puede convertirse en sujeto o en objeto de la obra.

El concepto de *comunidad* también resulta básico para una aproximación a la *performance*. En primer lugar debe entenderse que la vida individual deriva de la colectiva y no al revés. Cuando actores y espectadores se unen, crean una comunidad. Esta comunidad tiene su referente en los actos rituales colectivos como las procesiones o los sacrificios. Esta comunidad no es opuesta a la comunidad en sí, es una pequeña comunidad que no tiene por objeto sustituir la comunidad normal, su objetivo es la acción estética.

Otro concepto clave es el de *liminalidad*, en los rituales funge como purificación pues es afín a la inversión de órdenes, es decir, de modificar los roles, ayuda pues, a la creación de comunidad en una modalidad transitoria que no tiene una estructura ni jerarquía. Este hecho explica en mucho que la performance trascienda los marcos artísticos, lo cual, de acuerdo con Higgins (1995), la vuelve intermedia. Lo liminal no se limita al teatro o a la performance pero es en ese ámbito donde generalmente se usa este concepto. Se puede entender que lo liminal es una situación, una manera de estar al mismo tiempo en la vida y en el arte, un espacio donde confluye lo humano, lo social, el entorno y el individuo. Es un espacio híbrido, intermedio, ambiguo, en transición, se vale de las fronteras pues no las toma para dividir, sino para unir e interactuar. Debido a esto el *performer* siempre tiene la intención de transformarse en signo a través de su representación, lleva a cabo acciones conceptuales, pero no para referirse al concepto, sino para actuarlo.

Ahora bien, las características antes enumeradas son parte esencial de la performance, el cual ya es poético por naturaleza, parafraseando a Jorge Fernández Serrato en su libro *¿Cómo se lee un poema visual?* (62), cuando un poema se acerca al performance o a la acción, bien puede nombrarsele como poema-acción, está alejado de lo verbal y ocurre cuando el poeta usa otros medios para su expresión (danza, happening, performance, danza, expresión corporal, etc.), entendiendo lo poético como una síntesis creativa, libre y espontánea. Además, este tipo de poesía no se limita a un espacio cerrado, sino que también se adapta al espacio público, en algunos casos ha servido para generar o apoyar revoluciones, lo mismo que para mantener un estado. Esta poesía se ha prestado para llevar a cabo una transformación desde el arte, para poner en relieve el compromiso con el otro. Aquí el arte se toma como forma de vida y no como espectáculo.

Para tener una concepción más amplia acerca de la poesía como evento, quiero incorporar las nociones de poesía sonora y poesía fonética. Esto debido a que en manifestaciones de la poesía como evento, hay una mezcla de elementos que puede llegar a ser confusa. Por un lado, la poesía fonética privilegia el sonido ante el sentido, hay una ruptura de la sintaxis, a menudo una exageración de la rima, una transgresión del léxico y sobre todo el predominio de la dimensión escrita, es decir, que fundamentalmente la poesía fonética no resalta la dimensión performática que sí está presente en la poesía sonora. Por supuesto la poesía fonética destaca los juegos silábicos, los susurros, parte de la letra, segmenta el discurso en los sonidos más básicos del lenguaje, aquellos que pueden ser susceptibles de significación verbal, las letras. Ejemplos de poesía fonética los encontramos en las vanguardias, Dadá, Futurismo, Merz, etc., por su parte, en la tradición hispanoamericana podemos mencionar a *Trilce* de César Vallejo o el último canto de *Altazor* de Vicente Huidobro.

Por su parte, la poesía sonora es un tanto más compleja que la fonética, en primer lugar porque tiene una dimensión performativa, es sonora porque suena, está pensada para su representación. En esencia comparte las mismas características básicas de la fonética, ruptura de la sintaxis, sonido sobre sentido y demás, pero integra muchas otras, por ejemplo, el funcionamiento a base de partituras, las cuales transgreden las partituras musicales convencionales e incluso lindan con la poesía visual. Del mismo modo es susceptible a la creación o invención de nuevas lenguas o la combinación aleatoria de consonantes y vocales, es decir que se acerca a lo asémico en el código verbal, pero busca su significación a través del sonido mismo. Otra de sus características principales es la integración de herramientas tecnológicas actuales, tales como la edición de sonido mediante plataformas computacionales, sensores y demás herramientas para manipular el sonido. En su artículo

“Poesía Sonora, Arte Sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis”, Susana González Aktories, quien retoma a Higgins, establece algunas estrategias que se usan en la poesía sonora más reciente y las agrupa en cinco ejes principales:

- La creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras.
- La creación de un lenguaje inventado, incomprensible, cuyo particular interés está en la textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales.
- La potenciación de la musicalidad como parte del timbre y la dinámica de la prosodia verbal, ya sea por la exageración de gestos del habla, por juego con el volumen, con el tono y aun con la identidad derivada de la voz, misma que puede encarnar tanto una edad y un género determinados como intenciones comunicativas y estados de ánimo claramente diferenciados.
- La integración de sonidos subsidiarios, incidentales, que por momentos se vuelven el centro de atención del poema (imagen sonora, paisaje sonoro).
- La inclusión deliberada de la música como código semiótico paralelo o complementario al discurso verbal (sin buscar que se vuelva una canción). (385)

En resumen, González proclama una poesía sonora cada vez más independiente:

... es notable que la poesía sonora esté apartándose cada vez más de la escritura y de la poesía visual, fundando, gracias a los malabares electroacústicos, una nueva forma de oralidad. Así, cuando antes se encontraban publicaciones de poemas sonoros en las que el texto escrito aludía al sonido, o en el mejor de los casos iba acompañado de un disco (a manera de audiolibro), ahora la poesía sonora se ha vuelto signo cada vez más “sonoro”, audible, emancipándose del espacio gráfico y escrito. (386)

También quiero destacar la voz como un factor de máximo interés para esta expresión. La voz es fundamentalmente el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales, así que es un concepto ligado a lo humano (Tagg, 2012). A esta acepción de la voz se pueden incorporar más elementos, tales como el hecho de que la voz es un sonido humanamente articulado, es una voz racional y por ende abstracta. Además, la voz tiene una amplia capacidad para producir otros sonidos no relacionados con el lenguaje tales como silbidos, murmullos, gorgoteos, zumbidos, crujidos, chirridos, estruendos, explosiones, percusiones, risas, gemidos, alaridos y la imitación de las voces animales. Para Adriana Cavarero (2005) la voz incluso puede funcionar como un instrumento y es tanto material, al momento de su producción corporal como inmaterial, pues una vez fuera del cuerpo desaparece.

La voz tiene propiedades sinestésicas, tono, timbre, altura, color, textura, profundidad, velocidad, prosodia. También provee información acerca de quién la emite, por ejemplo, la edad, el sexo, el grupo étnico, el grupo social o el acento. Cuando la voz es emitida, ya sea hablada o cantada tiene propiedades musicales, y en ellas recae mucho de la significación, las técnicas de su producción, la acústica y la estética (percepción, interpretación y efectos). Por supuesto, la estética de la voz requiere de consideraciones propias de sus semiosis, tales como el contexto sintáctico, semántico y sociocultural pragmático. En resumen, la voz es el instrumento original, incluso es tomada como la metáfora de la creación, del poder divino que nombra, crea y materializa.

Por último, la poesía como evento o sonora, si bien se trata de un resurgimiento de la oralidad, no es exactamente igual a la vieja oralidad, sino que tiene un mayor grado de reflexión, estructuración y por supuesto, parte de una base escrita o impresa. Las poéticas orales contemporáneas se presentan en dos modalidades, las de transmisión directa y las que implican una transmisión mediatizada e inscrita en archivos sonoros. A continuación presento

varios ejemplos de la poesía como evento. En dichos eventos se muestra la diversidad de aplicaciones de la poesía en eventos, los cuales van desde el concurso hasta el concierto o recital.

Del mismo modo que en el capítulo anterior expongo algunas pautas por las que considero que la poesía como evento es un ejemplo de la dislocación en la poesía. Ya desde las vanguardias, la performance o los recitales de poesía se enfocaron a crear una imagen exótica, a resaltar el carácter periférico de sus expresiones poéticas, en otras palabras ensalzaron lo marginal de sus propuestas. Pese a que el evento poético se fue enraizando y estableciendo como algo básico para cualquier autor del margen canónico, siempre tuvo la particularidad de ser, en términos de Bordieu, autónomo, alejado del mercado y campo de producción, viéndose simbólicamente excluido y desacreditado. En los casos que refiero a continuación abrevan de esa misma actitud, algunos como *Secretos de Sócrates* están más ligados a la música popular, mientras que el *Slam Poetry* retoma la dinámica del concurso y por su parte el Burdel Poético liga de manera performativa la poesía con la vida nocturna y el comercio. Otras propuestas como las performances o los recitales aquí mencionados son menos radicales pero forman parte del abanico reciente de poéticas que de manera paulatina buscan afianzar o acercar al evento poético a una posición menos marginal respecto del canon imperante.

3.1 La poesía como evento: de la oralidad a la auralidad

Con las nociones mencionadas en el apartado anterior me acerco a un breve pero significativo corpus de estudio, en el cual agrupo diversas expresiones poéticas entendidas como evento, ya sea en vivo o en su dimensión de archivo, recuperables mediante internet y

otros recursos multimedia. Esta agrupación de obras, significativas por razones de contexto y/o autor, permite una mayor movilidad entre los tipos de poesía que incluye, por ejemplo la poesía sonora, la performance, los *slams* de poesía e incluso registros de eventos en video. Cabe destacar que el afán de este capítulo no es exhaustivo, histórico o panorámico, la intención primordial es ser crítico respecto a ciertos aspectos comunes de estas expresiones poéticas. Del mismo modo incorporo las circunstancias o contexto de cada objeto de estudio, pues en algunos casos resultan fundamentales para una interpretación de las propuestas. Esto debido a que en un marco intermedial, Higgins aconseja acercarse de manera transversal, es decir, considerar el contexto, la época y el medio de una expresión poética intermedia como la sonora. También cabe destacar que Werner Wolf en *Intermediality*, dice que la intermedialidad es análoga a la intertextualidad, lo cual obliga a pensar estas propuestas no sólo en su contexto sino en sus alusiones, citas o parodias.

Este corpus de estudio también puede verse como un recorrido de la oralidad a la auralidad, esta enfatiza el sonido de la escritura mientras que la oralidad hace énfasis en la voz y el discurso. La auralidad está conectada al cuerpo y precede la oralidad. Los eventos aquí citados no llevan un orden cronológico estricto, pero comparten el haber sido desarrolladas en lo que va del siglo XXI. Esto no quiere decir que omita o pase por alto la vasta tradición de poesía sonora y performance en Hispanoamérica, sólo que me enfoco en las propuestas surgidas en este nuevo siglo, las cuales continúan o retoman muchos de los fundamentos de la poesía experimental de segunda mitad de siglo XX.

3.1.1 Los Secretos de Sócrates: Rap versus Huapango

Dentro de los eventos poéticos o relacionados con la poesía, quiero mencionar la convención-batalla de rimas, los Secretos de Sócrates. Esta iniciativa surgió en Argentina, en

el 2015 y se enfocó sobre todo a la improvisación, al estilo libre y a la conjunción y confrontación de raperos, al menos en su primera edición. Posteriormente, después de su realización en México en el año 2016, se abrió a más participantes tales como gauchos, poetas callejeros, payadores, jaraneros, trovadores, juglares (autodenominados), raperos en lenguas indígenas, huapangueros y eslameros entre otros participantes. Este evento, que devino internacional, tiene muy acentuado el carácter divulgativo y reflexivo, por lo que sus batallas a menudo hacen referencia a tópicos como la tradición, la métrica, la poesía, la cultura, lo intelectual y la riqueza de la oralidad. Por supuesto, la confrontación, rasgo característico tanto del rap como de otras tradiciones de la improvisación, es el elemento central de las batallas y principal motor de los participantes, así como la crítica, la sátira y el humor. Cabe destacar que en cada edición, e incluso en cada batalla, se delimitan reglas y temas, por ejemplo, la inclusión de determinadas palabras, interpretación a capela, organizar la batalla por rondas y sólo atacarse en la última o bien, intervenciones totalmente libres.

Secretos de Sócrates (se puede consultar en <http://www.resistenciamodulada.com/secretossocratesmexico/>, así como en su canal de Youtube de Secretos de Sócrates <https://www.youtube.com/channel/UCPIBTqIKdN-txejXHnLUgKA>) se sigue llevando a cabo y ha tenido ediciones tanto en Argentina como en México. Particularmente, en 2016, Secretos de Sócrates se celebró en la ciudad de México (Museo Universitario del Chopo), la diferencia con su edición argentina de 2015 fue que no se limitó a las batallas de rap, sino que se abrió a la performance, al huapango, a los cantantes en lenguas indígenas, es decir, que la multidisciplinariedad o apertura del evento se dio en México. El enfrentamiento que ilustra esta mezcla ocurrió entre el rapero Danger Alto Calibre (rapero oriundo de Tijuana y principal promotor de Secretos de Sócrates en México, además es activista y promotor cultural, también ha impartido talleres de rap en las cárceles) acompañado del beatboxer

Bozer y Vincent Velázquez (huapanguero) acompañado del Trío Gorrión Serrano (<https://www.youtube.com/watch?v=WXPVRIGvUBY>).

Esta batalla se llevó a cabo bajo la métrica del huapango, la décima espinela y mezcló tanto décimas previamente escritas como improvisadas. Esta batalla la iniciaron ambos contendientes estableciendo ideas de partida acerca de sus respectivas disciplinas, en primer lugar y parafraseando el encuentro, Danger inició mencionando que al rap se le critica sin ser escuchado, mientras que Vincent se declara un poeta del arte oral, de la poesía decimal. Posteriormente, el debate comenzó cuando Danger refiere que el poeta no debe limitarse a una estructura, pues esta resulta carcelaria, mientras que Vincent replicó que la décima no es cárcel, sino arte, tradición, cultura e identidad:

Danger (rapero): Un verdadero poeta

no vive en una estructura,
si hay muchas en la cultura,
busca más y experimenta,
pero este sólo lo intenta en la décima,
no jodas
si en la técnica no hay bodas,
no se trata de casarse,
tú formas tu propia cárcel
y esa sí es la peor de todas.

Vincent (huapanguero): La décima es tradición

no es carcelaria estructura
es arte, historia, cultura
arraigo, cosmovisión

es fiesta en mi corazón
 y cielo para volar
 no tiene caso rimar
 si no alumbran senderos
 no seas tú de los raperos
 que hablan nomás por hablar. (2:43-3:27)

El debate continuó contrastando el papel de la tradición y de la innovación, así como al hecho de que a nuevos géneros musicales como el rap no se les considera como una expresión poética. Entre otras ideas, se mencionan que la décima se mantiene gracias a la pereza del huapanguero, la artificialidad del rap, el purismo y cómo la interacción de los géneros saca a los poetas de su zona de confort, el papel importante de la lectura tanto en el rap como en el huapango, declarando entre otras cosas que no son expresiones inocentes o “incultas”. Al final de la contienda, no sin antes haber pasado por cuestionamientos de qué es la poesía y qué es el rap, el carácter un tanto misógino de las letras populares, y cómo, al final, la palabra hermana a estos géneros, se complementan y se enseñan mutuamente. Esta batalla no sólo opone dos géneros ligados con la improvisación sino que en el fondo, contrapone dos aspectos, dos conceptos que conviven en la música y la poesía actuales: lo popular y lo masivo.

3.1.1.2 Híbridez: popular vs. masivo

Me permito hacer una breve digresión para reflexionar acerca de estos conceptos. Empiezo con lo popular. Para Néstor García Canclini (1997) “popular” es un término polisémico, lo mismo usado para lo indígena que para lo urbano, e incluso como sinónimo de primitivo. Este concepto también se ha utilizado para agrupar sectores de la población en

situación de subordinación tales como indígenas, obreros y campesinos, de hecho la corriente de pensamiento gramsciana caracteriza lo popular de acuerdo con su posición frente a las clases hegemónicas. A lo popular también se le asocia con todo producto cultural de los sectores más numerosos y menos favorecidos de la sociedad, en franca vinculación con la idea de folclor. Por otro lado, lo popular, de acuerdo con la Real Academia Española, es la de algo relativo o perteneciente al pueblo. Para Carlos Monsiváis, lo popular, la cultura popular, es aquello asimilado orgánicamente a la conducta y visión de las clases mayoritarias. En resumen, un primer acercamiento al significado de “popular” es su vínculo con una comunidad y su producción sociocultural.

Ahora bien, en el terreno poético, resulta significativa la aportación de Raúl Dorra en su libro *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. En este texto enfatiza que la cultura popular está basada en la oralidad e implica una práctica social dialógica y participativa. Esta práctica ayuda en la configuración de una identidad, a la vez que figura como un modo de acción local y múltiple, opuesta a lo globalizante. Lo popular se da gracias a relaciones sociales igualitarias. En este punto hace su aparición lo global, que conduce a lo masivo. Respecto a esta relación entre lo popular y lo masivo, Dorra aclara en *Entre la voz y la letra* (1996), que entre lo popular y lo culto hay complementariedad mientras que entre lo popular y lo masivo hay una fuerte tensión:

... Si la superficie de muchos textos es un espacio en el que coexisten formas estilísticas de procedencia popular con otras de procedencia culta y con otras, aun, que proceden de las formas masivas de comunicación, podemos decir que esta coexistencia en realidad es una pugna. Y si entre las formas populares y las formas cultas esta pugna es un forcejeo -una asimilación más o menos forzada- de expresiones que provienen de paradigmas que ocupan lugares

diferentes en el conjunto de las clases sociales, entre las formas de la cultura popular y las de la cultura de masas esta pugna es una lucha a muerte puesto que lo popular y lo masivo, aunque provienen de diferentes paradigmas, tienden a ocupar el mismo lugar en la atención social y lo segundo supone la desaparición de lo primero. Si la oposición entre lo popular y lo culto es de complementariedad, la oposición entre lo popular y lo masivo es de exclusión. Progresivamente, en efecto, se va entendiendo “cultura popular” como “cultura de masas” cuando, bien mirado, la cultura de masas es la negación de la cultura popular pues ésta es la cultura de la persona (colectiva e individual), del diálogo *in presentia*, de la conservación y el retorno, mientras aquella es la de la despersonalización, del distanciamiento, de la fugacidad y el consumo. (61)

A pesar de que lo masivo es característico de las sociedades actuales, comenzó en el siglo XIX, debido a la aparición de proletariado industrial y la concentración de la población en las grandes ciudades. De esta manera, la cultura empezó a transmitirse masivamente, en eventos religiosos, educativos y políticos. Lo masivo es un nuevo modelo cultural que afecta las relaciones sociales, lo cual es un tanto inevitable si pensamos en la situación demográfica de las sociedades actuales, sobre todo en América Latina. Sin embargo, como se verá posteriormente, la masificación no necesariamente significa la desaparición de las culturas tradicionales pues incluso llega a divulgarlas.

Tradicionalmente existen dos formas de ver la “masa”, la corriente elitista y la revolucionaria. La corriente elitista tiene una concepción negativa de la masa, a la cual considera como una población mecánica, susceptible a la manipulación y control de los medios de comunicación. Así pues, la masa es alienante, instintiva o irracional, llena de

prejuicios y dogmática, sin conciencia histórica, infantil y de bajo nivel cultural entre otras características. Por su parte, la corriente revolucionaria, basada fundamentalmente en el marxismo, atribuye un carácter positivo y de ruptura a la masa, de hecho, se le considera como una fuerza social, transformadora y creativa. Del mismo modo se la piensa como antielitista, coherente, imprevisible y se le asocia con la cultura popular. En medio de estas dos corrientes se pueden mencionar algunas características de la masa que resultan un tanto ambiguas y compartidas, ya que ambas ven a la masa como un conjunto desestructurado, sin pertenencia o identidad reconocible, una composición heterogénea y que desarrolla conductas homogéneas.

Como puede observarse, existe un espacio entre lo popular y lo masivo, dicho espacio puede ser visto como virtud o como defecto según el enfoque. En este resquicio se ubican manifestaciones que no son completamente populares ni completamente masivas. Esto se debe en mucho a la interculturalidad propiciada por la masificación y el acceso a una mayor variedad de bienes facilitados por los medios de comunicación. Para García Canclini en *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, cuando se aborda este tema, se habla de la *hibridez* o de *culturas híbridas*. Antes de continuar, quiero aclarar lo que entiendo por hibridación, hibridez o cultura híbrida.

En primer lugar, bajo la idea de lo híbrido, no existe la noción de pureza en la cultura, en otras palabras, no hay cultura pura o cultura auténtica. Esta perspectiva desafía el pensamiento binario, es decir, que no ordena el mundo en identidades puras y/o oposiciones simples. Es una forma de situarse entre la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones, ya que no se estudia la hibridez, sino los procesos de hibridación. Parafraseando a Canclini, la hibridación consiste en aquellos procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, existentes de manera independiente que se combinan

para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Raúl Dorra (*Entre la voz y la letra*) acota que esta definición está inacabada, pues se estaría definiendo sincretismo. Para Dorra, las combinaciones propias de la hibridación, se dan gracias a las migraciones multidireccionales, la simultaneidad de la información, la deslocalización de los productos simbólicos y las estrategias de las empresas comunicacionales que mediante su expansión global crean repertorios multiculturales, construyendo de esa manera, nuevas culturas basadas en las nuevas tecnologías de la comunicación.

Canclini (1997) recalca que la hibridación es una forma de hacer cultura, una noción descriptiva de mezclas asimétricas, un reconocimiento de procesos en los cuales las desigualdades persisten pues la globalización no significa uniformación, sino interdependencia de los diferentes y desiguales. La hibridación piensa la vida contemporánea como una modernidad de contrapunto. Desde esta perspectiva hay que entender que lo popular, las culturas populares, no se extingue, pierde la relación exclusiva con su territorio pero gana en comunicación y conocimiento. Específicamente, en Latinoamérica, se asocia lo popular con lo nacional, hecho que contribuye a la modernización de las culturas latinoamericanas, lo popular se reconfigura. Canclini concluye que la hibridación no es estéril sino un proceso cada vez más común y característico de esta época.

En mi opinión, la hibridación puede ser tanto fecunda como estéril, es decir, que no siempre establece una tradición, en algunos casos es efímera como algunas manifestaciones de lo masivo, también puede ser única pero susceptible a reproducción y copia. En el caso particular del que me ocupo en este apartado, la unión de una expresión popular como el huapango con una masiva como lo es el rap, no es un fenómeno novedoso, pues esta mezcla ya posee antecedentes, al menos en la música y con géneros como el jazz, el blues o el rock. Se debe recordar que el rap surgió en la década de los 70, particularmente en el Bronx, y que

vlvió un fenómeno masivo una década después. Un ejemplo significativo de hibridación cultural musical fue el del disco *El mundo se va a acabar* (1997) de Mono Blanco y Stone Lips, fusión de un grupo de son jarocho y músicos mexico-estadounidenses, quienes crearon un disco que mezclaba el son con el jazz y el rock. Incluso el grupo Molotov, tiene una canción, *El mundo*, de 1999 en la que cita parte de la canción de Mono Blanco *El mundo se va a acabar*, de hecho, Mono Blanco aparece en el videoclip de Molotov.

La batalla entre Danger y Vincent es un ejemplo concreto de los alcances de difusión de la oralidad de la mano de las nuevas tecnologías. La posibilidad de grabar un evento desde cualquier dispositivo portátil, su almacenamiento en la red e incluso la posibilidad de la transmisión en vivo, hacen que muchos eventos, ya sean performances, recitales, batallas de rap y otros cercanos a la poesía oral, sean susceptibles de distribución y divulgación, eliminando en parte el carácter efímero de esas manifestaciones. Por supuesto, hay un carácter intermedial en estas expresiones y también una hibridación, una mezcla entre lo popular y lo masivo, característica propia de la época.

Al final, esta batalla entre el huapanguero y el rapero, más que ensalzar las diferencias, tuvo un carácter conciliador. Esto porque ambos contendientes optaron por enfocarse en el valor de su palabra, característica que comparten, así como el ocupar un lugar periférico en la cultura, ya que ambos expresan inquietud por llegar a ser considerados meros “palabreros” y no poetas o artistas. Para ellos su palabra es poética, ha sido nutrida por la tradición popular, lo mismo que por la lectura. Por esta razón es que parte de esta batalla se dedica a debatir el significado de la poesía, deviene en una reflexión metapoética basada en dos opiniones al margen de la poesía institucionalizada o canónica. Por la naturaleza de la improvisación, los argumentos son breves pero acertados y encaminados sobre todo a la práctica de la poesía. Al final, la poesía es de quien la utiliza y no sólo en el sentido de una

apropiación o citación de poetas pertenecientes al canon, sino partiendo de sus propias composiciones, influenciadas por la música tradicional, la música masiva, la tradición y la cultura.

De esta manera, ambos contendientes se dan a la tarea de definir la poesía y el mismo rap, diciendo que la poesía es ambrosía y como el rap, es arte, pasión, rebeldía, instinto y memoria. Por esta razón es que critican al purismo, a su carácter agobiante, y para los puristas el que la poesía salga a la calle, improvise y cante, significa sacarlos de su zona de confort. Además, critican la circulación de la poesía, ya que ellos, desde sus respectivos espacios comparten su poesía en todos lados, sin restricción de autoría o soporte, valiéndose fundamentalmente de los medios electrónicos. La consigna compartida, aparte de que ambos se hermanan por la palabra, es la de combatir prejuicios y estereotipos, así como la de aprender de todos los géneros:

Vincent (huapanguero rapeando en la ronda de improvisación):

Al rapero y trovador
nos suelen menospreciar
como simples palabreros
nos suelen etiquetar
pero basta de prejuicios
basta de estereotipar
la nuestra es palabra viva
que fluye hacia un mismo mar
el huapango se hermana
con el arte de rapear
porque tengo la certeza

de que no hay que segregar
sin prejuicios fanfarrones
podemos interactuar
todo cabe en un carrito
sabiéndolo acomodar.

Danger (rapeando):

Cómo no van a criticar
los puristas hip hop
si los estamos sacando
de su estado de confort
esa no es mi cultura
criticar con rencor
todo esto es por ustedes
y un futuro mejor
suena hippie
puede ser
pero yo ya dejé de ver
quién la tenía más grande
y me puse a aprender
me permití conocer
así cambié de actitud
y ahora comparto poesía de jichú.

Vincent (huapango y rap mezclados de fondo):

No contradigo a la tradición

si rapeo sobre el freeway
de una pista coquetona
que me ponga un buen dj
puristas y ortodoxos
no me someto a su ley
mis palabras grafito
en la penca de un maguey
escribo mi versería
en una lap
y comparto mi poesía
en el facebook o whatsapp
aplausos les pediría
dejen la palmas hablar
que juntan su energía
el huapango con el rap (11:16-13:33)

Esta batalla en particular tuvo el gran acierto de lograr una colaboración entre poetas orales, de cierta manera logró transplantar la plasticidad y flexibilidad de la música, es decir, la habilidad que tienen los músicos para hacer fusiones. Su virtud fue hacerlo en forma de enfrentamiento, para de esa manera subrayar las diferencias pero sobre todo las semejanzas. A través de estas similitudes, es decir, los enfrentamientos, la improvisación, el bagaje cultural y el uso de la métrica, estos poetas reclaman un lugar en el escenario poético del siglo XXI.

3.1.2 *Slam poetry* en español

El *slam poetry* surgió gracias al poeta Marc Smith en la ciudad de Chicago, el año de 1985-1986 y tuvo su auge durante la década de los 90 en Estados Unidos. Posteriormente, el *slam* se expandió a otros países. Particularmente, en las naciones de habla hispana esta influencia se acentuó en la primera década del siglo XXI estableciéndose festivales y ligas nacionales de *slam*. Cabe destacar que este evento, considerado una especie de performance, opera bajo determinadas reglas en general, como la de tener micrófono abierto por lo que cualquier persona puede participar. Al ser un concurso hay un jurado, el cual es seleccionado entre el público asistente, gana quien obtenga mayor puntuación. Las intervenciones de los participantes no deben sobrepasar los tres minutos y están organizadas en tres rondas. Por último, el poema debe ser de la autoría de quien concursa y no se debe apoyar más que en su interpretación del poema, no cuentan ni se permiten acompañamientos musicales o vestuario.

Los *slam* de poesía tienen un carácter reaccionario, a su manera también tratan de crear un espacio alternativo a los búnkers académicos de la poesía, en estos lo importante no es la escritura, sino la interpretación del poema, la voz, los gestos, el significado y no tanto una estructura o versificación. Otro aspecto que converge en estos eventos es el hecho de otorgar la palabra a quien quiera expresarse sin importar su condición, raza o estatus por lo que también funciona como una plataforma de expresión para grupos minoritarios o en situación de subordinación, pero esta no es una condición fija, el *Slam* es un suceso abierto, por lo que también incluye la indeterminación, lo aleatorio. Vale la pena destacar que el *slam* puede ser visto como una forma de promoción de la poesía popular, en este sentido, se encuentra más cerca de la calle que de la academia. El énfasis que ponen los participantes en sus poemas se da fundamentalmente en el sentido, son más discursivos que técnicos. Esta situación no implica que descuiden aspectos como la versificación o las figuras de dicción, ya

que al final, estos poemas impactan por lo que dicen y cómo se interpretan ante el público. El contacto con el público, el efecto producido, es el criterio utilizado para elegir un ganador, aquel que en tres minutos logró remover las conciencias del público asistente, que estableció un diálogo.

Los eventos o concursos de *Slam Poetry* se han propagado por todo el mundo y Latinoamérica y España no son excepción. De esta manera, hay ligas de *Slam* por todo el mundo hispano, desde México hasta España, en este último país el *slam* empezó a realizarse a partir de 2001 y en Barcelona desde 2010 con poco más de treinta y cinco espectadores, actualmente cada mes se juntan entre quinientos y seiscientos asistentes. Es en España que quiero centrarme, sobre todo en el Poetry Slam de Barcelona en su edición de 2012, y específicamente a Marçal Font, poeta que surgió de dicho *Slam Poetry*. Por último, quiero destacar la participación cercana del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en la organización activa de las ediciones del *slam* en Barcelona, tanto en la difusión como en su realización, otorgando el espacio para llevar a cabo dicho evento.

3.1.2.1 Marçal Font

Marçal Font, filólogo, traductor y poeta catalán fue ganador del *Slam Poetry* nacional de España en dos ocasiones consecutivas (2010 y 2011). Font, junto con otros poetas o *slameros*, como Dani Orviz, Dante Alarido o más recientemente Marta Begué, representan un sector de lo que concibo como el retorno *remediado* de la poesía oral, incluso en algunos videos se nota que a los *slameros* les llaman “los juglares del siglo XXI”. Cabe destacar que a partir de 2013, Font abandonó parcialmente los concursos de *slam* para enfocarse en otros proyectos, el más notable fue el libro-cd *Frutos del desguace* (2013), obra que recoge la

mayoría, tal vez todos, los poemas que llegó a presentar en el foro del *slam* acompañados de acordes de jazz.

Font empezó a labrarse camino en la poesía directamente en los escenarios del *Slam*, por lo que puede inferirse que ante todo, lo que valora en la poesía es la interpretación de la misma, el sonido. En 2018, Font fue entrevistado por el poeta guayaquileño Daniel Cantos Colmont para la Casal Català de Guayaquil, en esta entrevista (<https://www.youtube.com/watch?v=hmZ9XlrdZQs>) se habló del futuro de la poesía, pero sobre todo de la visión poética de Marçal. En este sentido, el autor declaró que en principio la poesía sirve para conocer al ser humano, lo que es la humanidad. Además de una herramienta de conocimiento es una herramienta de cambio a nivel mental y personal de quien se acerca a la poesía, promueve la reflexión, convence a las personas, incluso las hace olvidar las complicaciones cotidianas.

Font también mencionó que la poesía, ya desde el siglo XIX, pero sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, cayó en un *yoísmo* terrible lo que derivó en un lirismo monótono así como en una postura salvacionista del poeta y una poesía de la experiencia al estilo, sin denostar, de Luis García Montero. Otro aspecto que menciona es la importancia de temas en la poesía como la conciencia ecológica. A mi parecer también se da un retorno de la ecopoesía y más que un retorno de esta corriente, un resurgimiento del lazo del hombre con la naturaleza, presente en todas las culturas antiguas del mundo. Por último, cabe destacar que apunta a la poesía aural o mejor dicho, a las experimentaciones electrónicas con el lenguaje como el futuro de la poesía, a la desfragmentación del lenguaje, la concentración del sema, su puesta en escena y su vivencia.

Ahora bien, para ejemplificar algunas características de los poemas de Marçal Font, destacaré dos poemas e interpretaciones de Font: *Huir* (https://www.youtube.com/watch?v=_aro19TKtyg) y *Sentencia de la expulsión de Adán o Veredicto del caso Sísifo*. En el caso

del poema *Huir* se nota claramente la intención de usar figuras de dicción o de forma, de tratar que el público se enfoque a sentir el poema antes que a comprenderlo. Esta interpretación o performance también es significativa pues, como a continuación menciono, se nota que la misma fue trabajada para lograr un efecto mayor. Como puede observarse en el video, Font es presentado y entra con cierta actitud nerviosa, acomoda el micrófono, se rasca un par de veces, primero las piernas, después el pecho y finalmente saluda con un tímido “buenas noches”, con una voz aguda, un tanto aniñada, parece no saber qué hacer con las manos, finalmente las entrecruza y las sube a la altura de su barbilla, en ese momento, su expresión cambia, ahora es adusta, seria, y la voz se presenta grave, al fin comienza con un ritmo normal, pausado: “*huir*”.

El ritmo en este poema es muy importante pues en el plano del contenido hay una incitación a la transformación y en el nivel de la forma, hay una aceleración. En el hablar de Font, se reconoce la presencia de la anáfora (*huir*), el símil, así como la aliteración con el sonido de la *s*, a través del seseo y la inclusión de sonidos parecidos al incluir y repetir palabras como *belleza*, *cicatriz*, *cien*, *crecerse*, *traicionar* y otras además de la repetición de “*sin*” y “*amor*”. Del mismo modo hay una acentuación especial al pronunciar la *r*, así que el ritmo se va construyendo a través de dos aliteraciones, la de *s* y la de *r*, vibrante. El poeta complementa esta performance con sus ademanes, los cuales también se van acelerando, se tornan más rápidos, más enérgicos y por lo mismo más enfáticos y descriptivos, se sincronizan con la voz que además de más rápida se vuelve más grave y rasposa, lo cual incluso favorece a una impresión o, mejor dicho, una expresión de desesperación.



Figura 13 “Detalle Marçal Font”.

A nivel de contenido, este poema es interesante pues inicia con un “huir, como si quemara la sombra” y termina casi con las mismas palabras “huir como si quemara la sombra, huir”. En este sentido el poema explica o expone la razón de huir, propone la huida de diversos temas, específicamente, del amor la belleza, la academia, de lo falso, pero sobre todo, considero que es una invitación a alejarse de lo convencional, que en su carácter de normal llega a ser falso, especialmente a través de frases hechas, lo mismo que con actos, la idea es alejarse de lo que se ha vuelto trillado o que, lo que a fuerza de ser imitado, termina perdiendo la verdadera esencia de por qué fue extraordinario o llamativo en un primer momento: “Huir de Marte sin espada, de Venus sin pasión, de Judas sin beso, de Narciso sin espejo, de Orfeo sin lira, de Betty Boop sin liga, de San Esteban sin martirio y don Quijote sin delirio” (https://www.youtube.com/watch?v=_aro19TKtyg). Se trata de huir y de aceptar el riesgo del cambio, de la transformación y también de vivir.

A pesar de que “Huir” es uno de los poemas más celebrados de Font, debido, creo yo, a su buena interpretación y amalgamamiento de lo verbal, lo paraverbal e incluso lo no verbal, al mismo Font no le agrada tanto. Este poeta ha referido que su poema fetiche es

Sentencia de la expulsión de Adán o Veredicto del caso Sísifo, el cual escribió o pensó a la edad de 21 años y para él, este es una suerte de poema de presentación de su personalidad e incluso de su poética. De esta manera, el poema está más cargado al sentido, al significado, y a pesar de estar bien interpretado, acompañado de ademanes, buen ritmo y modulación de voz, no enfatiza la materialidad o sonoridad del poema, a diferencia de otros poemas en los cuales se nota inmediatamente el trabajo musical-verbal:

Ahora vive.

Tú, que no sabes, que no entiendes, que no ignoras, que no dudas. Vive.

Toca estar. Ser. / Tú, que no eras, que no estabas, que no soñabas, que no sentías.

¡Siente ahora!

¡Duele!

¡Goza!

Ahora habla.

Tú, que vibrabas la palabra última en un eco eterno, habla las lenguas de Babel.

Vivirás en la Medina de Fez. Buscarás tu suerte en los desorientados de turistas hambrientos de compasión. La hipocresía será tu fuerza. Te harás pobre. Lo serás.

Vivirás en la sombría Atenas moderna. A los dieciocho años todo el peso de una desaliñada burocracia caerá en tu petate y la costumbre cargará un fusil con tu nombre. Viajarás a los confines de la escuela helénica y soñarás con subirte al carro de fuego de Cassidy para compartir con él la odisea asfáltica.

Vivirás en Gibraltar. En la persistencia orgullosa del gran imperio británico.

Un pie en la pulcritud de los campos de Liverpool, otro en el chabacanismo distraído de los puertos de Algeciras. Los alambres regirán lo cotidiano y no los podrás odiar, pero aprenderás a tiempo que habrán de caer ante la risa de los pueblos.

Vivirás en Barcelona. En una de tantas. Dormirás fuera muralla cada noche.

Suspirarás por perseguir quimeras dentro y negligirás en los sueños simples de la luna de Valencia. Serás contorno de todo y dueño de nada.

Será polvo sobre el polvo con los zapatos prietos. Formularás tu patria allí donde te encuentres bien y el clima moldeará tus tradiciones.

Gritarás.

Gritarás de puro ardor cuando esto no se cumpla.

Gritarás a tu manera:

labrando con fuerza duras tierras en los Urales, | sirviendo copas de martirio seco en Londres, | silbando en negro por las calles de Ciudad del Cabo, soldando los esqueletos de metal de nuevos rascacielos neoyorquinos, pilotando reactores por los puestos de aire internacional, sorteando policías en México, en Buenos Aires, en Estambul, en Tian'an-men...

Y lo harás bailando.

Bailando el impreciso ritmo de tu llama.

Bailando por encima de los cantos de sirena del camino.

Porque este será el manifiesto más claro de tu lucha

y el mejor impulso para subir, una vez tras otra,

la piedra a la cima.

El hablante poético, en este poema, lo hace en segunda persona, por lo que inmediatamente se puede pensar en un desdoblamiento o en la voz de la conciencia. Así que el poema se puede abordar como un desdoblamiento o la voz de la conciencia de Sísifo, incluso alguien identificado con este personaje mitológico, con un Sísifo que de pronto despertara y tuviera prisa por vivir, por conocer el mundo, por experimentarlo, por sufrirlo, todo por cuenta propia y que a pesar de todo, es esa idea o esas ganas, las que permiten vivir y experimentar una y otra vez en cualquier lugar. En resumen, se habla de la condición humana, su eterno cuestionarse y su eterna búsqueda de respuestas.

Estos breves ejemplos del *Slam Poetry*, ponen en relieve el hecho de que existe, de manera establecida, un movimiento internacional que recupera, dentro de su estilo, la oralidad que fue silenciada en cierta medida por las tradiciones poéticas del siglo XX y que, lo más importante, pone de relieve que el ejercicio y goce de la poesía no son elementos exclusivos de la academia, canon literario o editoriales. De hecho, remarca el hecho de que la poesía es de quien la usa, la recita, escribe, canta y divulga en cualquiera de sus posibles manifestaciones, las cuales a estas alturas del siglo XXI, pueden ser muchas, como lo muestra este trabajo de investigación.

3.1.3 Burdel Poético México

Burdel Poético México partió de la iniciativa del *Poetry Brothel* (<http://www.thepoetrybrothel.com>), el cual surgió en la ciudad de Nueva York en 2008 gracias a la iniciativa de Nicholas Adamski y Stephanie Berger. La idea de estos poetas fue combinar la poesía y la vida nocturna del cabaret, es decir, de buscar una forma en la que la poesía no resultara aburrida y que llegara a más gente aparte de a los mismos poetas. Para Berger y

Adamski, la escena poética neoyorquina resultaba aburrida, incluidos los *slams*, por esta razón su idea fue ofrecer una lectura de poesía en vivo, integrando el ambiente de centro nocturno, acompañado de baile, performance y sobre todo, de la estimulación del oído de los asistentes a través de la poesía.

El formato del *Poetry Brothel* ha resultado un éxito y se ha establecido no sólo en New York, sino que ha llegado a otras ciudades y otros idiomas, entre las sedes más destacadas del burdel poético se encuentran Barcelona, Dublín, París, Londres, Benelux, Berlín, Bogotá, Valparaíso y Edmonton. En términos generales, el funcionamiento del Burdel Poético es el mismo en todas las sedes, el asistente va a un evento poético, en el que paga por su entrada, así como por su consumo de bebidas y poesía. Por su parte, los poetas asisten vestidos de manera sugerente, tanto hombres como mujeres sin una división de género, en sí no hay una barrera en cuanto al género, no hay restricciones en ese sentido. De esta manera, los poetas se van presentando con los asistentes, ya sea que platicuen con las personas en la mesa, reciten un poema, bailen o lleven a cabo un acto de su elección cuando sea su turno.

El 1 de noviembre de 2018, se llevó a cabo el evento del primer aniversario del Burdel Poético México. Me enteré de este acontecimiento gracias a un contacto de una red social, de manera que me puse a investigar más acerca del evento para poder consultar fechas y horarios. De esta manera supe que este evento se ha presentado en distintos foros de la Ciudad de México, así como en otros estados de la república como Oaxaca y Michoacán. Debido a que el registro del evento es difícil y de hecho no existe un registro del evento más allá de fotografías y videos cortos, me enfocaré en contar mi experiencia como espectador del Burdel Poético. De acuerdo con la visión de Ericka Fischer (2011), esta sería la única performance de la cual puedo hablar pues hay que recordar que la performance se debe vivir, ser parte de ella. Así pues, una vez que averigüé lo mínimo para asistir a este evento, me

preparé para llegar al lugar del evento en la colonia Hipódromo la Condesa en la ciudad de México, la cita fue a las 9 de la noche aunque llegué antes.

Al entrar fui atendido por la Madame, quien me guió hacia una mesa y me explicó el funcionamiento del Burdel Poético, además de divulgar la poesía, el burdel también sirve para prostituirla, o mejor dicho para que los poetas participantes también puedan recibir un beneficio económico por su poesía. De esta manera, el precio de la entrada incluyó también un antifaz, una bebida (podía ser mezcal, una copa de vino o cerveza entre otras bebidas) y una ficha que daba derecho a un “privado”, es decir, un poema recitado al oído, de frente o incluso uno más íntimo, dependiendo del poeta que uno eligiera para esto. Después, se podían adquirir más bebidas y fichas (\$50 cada una, poco más de 2 dólares), se recomendaba no esperar al último para gastarlas. El espectáculo comenzó en breve, con las palabras de la Madame y la intervención de uno de los poetas, los cuales cada veinte o veinticinco minutos pasarían al centro del establecimiento para declamar uno de sus poemas e incitar a los asistentes a que pidieran un poema al oído.

La alineación de poetas para el Burdel Poético no ha sido la misma siempre, está en continua rotación y abierta a nuevos integrantes. Cada integrante del burdel debe caracterizarse de acuerdo a la temática y a la estética del cabaret o del burdel, sin embargo, lo más importante es el hecho de que cada uno de los poetas participantes escriben e interpretan sus propios poemas, no recitan poemas de otros autores, ni vivos ni muertos. Otro punto a destacar es el nombre de los poetas, quienes se inspiran en figuras o elementos que resulten significativos para estimular la imaginación erótica, entre los poetas que participaron en esta presentación de aniversario están La Madame, Severina Valmore, Cancán, Erszebet, Julieta Noir y Dr. Gomorra, en este vínculo se pueden ver fotos de los poetas participantes: <http://picdeer.com/burdelpoeticomx> .

En este evento o performance poético, el elemento principal es la poesía, más específicamente, la poesía erótica. La virtud del burdel poético es la creación una comunidad a través de su evento. En primer lugar, debido a que a todos los asistentes se les explican las reglas, se les exhorta a relajarse y a dar rienda suelta a su imaginación erótica y poética. Desde que la Madame inaugura el evento y se pasea hablando por todas las mesas, atrae la atención del público hacia ella, una atención que es mantenida gracias a los poetas quienes en sus intervenciones replican la misma conducta e incluso la amplían pues ya sea antes de que pasen a realizar su interpretación, conviven con los asistentes, platicando sobre todo en un tono erótico, haciendo referencia a la poesía, al erotismo, a las formas en que esta parte de la vida humana se nos revela en los actos más comunes.

Así pues, los poetas-performers, crean, a través de la acción, una comunidad momentánea, donde todo gira en torno a lo erótico, se crea una realidad autorreferencial, en ese momento, todos, poetas y público, forman parte de un ritual erótico, todos participan, ya sea recitando poemas o escuchándolos, sintiéndolos. En términos performáticos, esta interacción deriva en una realización escénica, la cual, por su misma naturaleza, es fugaz, efímera, no transmitible, al menos no en forma de un producto, sino como experiencia. De esta manera se está ante la experiencia estética lograda por la performance, por el desplazamiento de los poetas por el espacio, por su interacción con el público al recitar los poemas de frente al público o al oído, en ocasiones, vendando los ojos del escucha para que se enfocara en el oído.

El burdel poético, se basa en dos estrategias de realización escénica, una es la creación de la comunidad y otra la implementada a través del contacto recíproco entre el poeta y el público, entre lo público y lo privado, incluso entre lo íntimo, pues se da cierto grado de contacto corporal y por supuesto visual, permitiendo que el observador se sienta

parte de la performance, ya sea como sujeto, con un rol activo al platicar con las poetas o como objeto, cuando el espectador pasa a ser un objeto, mejor dicho, objetivo de seducción en el momento en que decide pedir un poema privado.

Las poetas y los poetas van alternando entre las mesas y platican con los asistentes, si bien estas interacciones son espontáneas pues dependen de la respuesta del asistente, tienen un grado de preparación por parte del poeta pues su objetivo es platicar acerca de temas eróticos, por ejemplo, el caso de Julieta Noir, quien se acercó a la mesa donde estaba yo con un amigo. Sus movimientos eran lentos, pausados y dedicados a enfatizar las curvas de su cuerpo, sobre todo las piernas, que destacaban gracias a su vestido, cuya abertura lateral dejaba al descubierto una parte de su cadera pues llegaba a la cintura. La plática fue de diversos temas, ante todo, mi amigo se declaró su fan, pues la sigue en una de sus redes sociales (Instagram y Facebook) donde aparece como Fer Efímera y publica constantemente poemas, fotos o historias cargadas de erotismo. También hablamos de la boca, esto a raíz de que este amigo le invitara una bebida a Julieta Noir, quien declinó, contando una historia en la que al final dice que no bebe en el trabajo para vigilar lo que se lleva a la boca, la plática hubiera continuado pero fue llamada a escena, por así decirlo. Generalmente, cuando un poeta del burdel interpreta su poema ante el público siempre hay música de fondo, la cual es elegida para realzar el contenido del poema.

En cuanto a la estrategia de la interacción, en el poema privado, depende del poeta seleccionado. En primer lugar, había una persona encargada de vender las fichas y llamar a las poetas, cuando llegaba la poeta o el poeta en cuestión, había que seguirle y elegir una de las opciones que brindaba. Por ejemplo, la Madame, que cobraba dos fichas mientras que los demás solo cobran una, te llevaba a una zona y te daba a elegir algún tema en específico o bien, dejarte llevar, lo cual elegí. A continuación, me vendó los ojos y comenzó a recitar un

poema mientras alternaba sus palabras entre mis oídos. Cabe destacar que en mi particular punto de vista, el poema no resultó memorable, me pareció incluso algo forzado.

Por otro lado, con Erszebet, la cuestión fue distinta, de igual manera, fuimos a otro sector del recinto y en lugar de darme a elegir un tema, me dio a elegir entre los nombres de algunas ciudades, los cuales estaban escritos en un letrero que indicaba direcciones, así pues, las opciones eran Nueva York, París y Ámsterdam entre otras. Mi elección fue la capital holandesa, de igual manera, mis ojos fueron vendados y tanto Erszebet como yo nos sentamos en un sillón, ahí, mientras se recargaba en mi hombro, recitó un poema descriptivo de la anatomía femenina y el acto sexual.

Por su parte, Julieta Noir, fue más dinámica, desde que fue a mi lugar, me vendó los ojos y me dijo que confiara en ella. De esa manera, a ciegas, atravesé el recinto de lado a lado, caminé, bajé unas escaleras y al final fui recargado en una pared, en ese momento Julieta Noir empezó, más que a recitar su poema, a interpretarlo, pues su modulación de voz, sus caricias en mi torso, sus palabras al oído y su poema acerca de la sombra, el cuerpo y el tacto, esta interacción resultó una grata experiencia, en la cual sentí que el concepto del burdel poético logró su cometido.

Otro poeta que destacó en su actuación fue el Dr. Gomorra, quien cerró la noche y con ello las participaciones de los poetas. Gracias a un amigo pude conseguir su contacto y su permiso para reproducir el poema que interpretó ante todos los asistentes, mismo que incluyo a continuación:

Table poetry

Leo poemas en voz alta

para salirme de la oscuridad

Bailo mientras leo

Un poema que no se baila no es un buen poema

con esa música de blues

muevo las caderas cadenciosas

utilizo una silla como compañera de baile

me recargo en ella me siento de frente al respaldo

dándole las nalgas al público

Peso casi 100 kilos

El dueño del lugar le comenta a otro

murmurándole

No es gay es sexy

Mi voz no ilumina

penetra en la carne de esa mujer

con la cual me sonrío

Ella se muerde los labios

se abandona a la penetración

aun cuando viene acompañada

Sentado de lado en la silla

echo mi espalda hacia atrás

levanto mis piernas y las giro como si anduviera en bicicleta

Soy mejor que esas teiboleras del Sutra

Peso casi 100 kilos

El dueño del lugar le comenta a otro

murmurándole

No es gay es sexy

El respetable como dicen

se ríe porque no sabe qué hacer

(antes yo también me reía)

dejo la silla y termino de leer el poema

no sin antes restregarme de abajo a arriba en un tubo imaginario

Una mujer me solicita en su mesa

Peso casi 100 kilos

El dueño del lugar le comenta a otro

murmurándole

No es gay es sexy

La interpretación del Dr. Gomorra fue enérgica, mezcló palabra y acción, además es importante recalcar el hecho de la imagen corporal. El Dr. Gomorra, en primera instancia, menciona que escogió ese nombre porque no se sabe de manera certera qué hacían en la ciudad de Gomorra, a diferencia de lo que pasó con Sodoma, ya que incluso palabras como sodomía o sodomita tienen un significado muy claro y derivan del nombre de esa ciudad bíblica, mientras que de Gomorra no hay referencia alguna. El Dr. Gomorra, es, al parecer, el poeta de más edad en el burdel, se presenta completamente vestido de negro, porta una camiseta sin mangas que deja al descubierto sus brazos, el pantalón también es negro, porta unos guantes que no cubren las puntas de los dedos. Alrededor de su cuerpo hay una cadena

que gusta de manipular, su atuendo se complementa con un pañuelo rojo en el cuello y su barba, casi blanca en su totalidad, contrastan con lo oscuro de sus prendas. También es evidente cierto sobrepeso, lo cual en este poema e interpretación resulta relevante, ya que al inicio del poema y su performance, destaca el movimiento, el baile, incluso puede decirse que sale del lugar común que representa un cuerpo estilizado. En este sentido, el cuerpo es presentado sin tapujos, en movimiento, haciendo alusión a su sensualidad: Peso casi 100 kilos / El dueño del lugar le comenta a otro / murmurándole / *No es gay es sexy*.

En este poema el cuerpo de casi cien kilos reclama visibilidad, es versátil, ágil, seductor, seguro, incluso se compara con *teiboleras* tanto verbalmente como con movimientos de cadera. También es consciente de que causa extrañeza, o cuando menos desconcierto, así lo declara casi al finalizar el poema, “El respetable como dicen / se ríe porque no sabe qué hacer /(antes yo también me reía)”. Cuando el Dr. Gomorra termina su participación, *No es gay es sexy*, el aplauso es unánime, ha conectado con el público, aportando otra visión acerca del cuerpo, aceptación, desafío, sin duda, una vuelta de tuerca. Por supuesto, el poema tiene un efecto estético por sí mismo, en su versión escrita, sin embargo, esto no fue lo principal en esta ocasión, sino la actuación, la performance del Dr. Gomorra. Se debe recordar que el Dr. Gomorra inició su presentación con iluminación escasa, acompañado de una cadena que le daba cierto aire sadomasoquista, su pañuelo rojo, camiseta negra de tirantes y un caminar pausado alternado con movimientos cadenciosos. Así recorrió las mesas cercanas al centro. En ningún momento falló el sonido o la voz. En este ejemplo, el efecto estético recayó meramente en la presentación del poema, en la música, en el ambiente creado previamente.

El Burdel Poético tuvo una duración de poco más de dos horas, casi al finalizar, se lleva a cabo la orgía (u *horchata*) poética, así lo refieren los poetas participantes. Dicha orgía,

la cual es el rasgo distintivo del Burdel Poético México, consiste en una rifa entre los asistentes, los cuales, a mayor número de poemas privados pedidos, mayores posibilidades de ganar. El ganador pasa al centro del recinto y todos los poetas interpretan un poema para él al mismo tiempo. Fundamentalmente es lo mismo que de manera individual, el asistente es vendido y sentado en una silla, a su alrededor, los poetas del burdel le cantan, le declaman, le gimen, lo acarician, y así, en grupo, finaliza la performance. Sin duda, el burdel poético significa una forma de promoción de la poesía, una visión práctica de la poesía, en esta dimensión el poema no sólo se lee, se ve o suena, sino que también interactúa con el asistente y lo hace recorrer en carne propia la poesía y el erotismo.

Además de la promoción de la poesía, el Burdel Poético se trata de la exaltación o exacerbación de la experiencia poética, una intensificación de la experiencia. Esto porque fundamentalmente se crea una situación de comunicación muy particular (una realización escénica como dije anteriormente), en la que se mezcla el sentido general del burdel con la palabra poética. Así pues, esta experiencia resulta efímera como toda performance, de ella a veces queda una fotografía o un video, pero no un referente escrito. La intención es la de resaltar la vivencia de la poesía, los mismo poetas escriben sus poemas sólo para ser representados en el marco del burdel, no buscan la publicación o incluso su inserción al campo literario de manera explícita. Los poemas recitados en este evento pueden ser buenos o malos, de la misma manera que la poesía publicada actualmente, sólo que la diferencia es que en el caso de la poesía sistémica se paga por un producto, un libro, mientras que en el burdel se paga sobre todo por la representación, el espectáculo, casi un servicio. En resumen, puedo decir que el Burdel Poético México constituye una experiencia poética que revitaliza la palabra poética, la vuelve más práctica, es una poesía aplicada.

3.1.4 Poesía, performance y música

Otro caso interesante de poesía e intermedialidad es la labor del poeta peruano David Novoa (1968), este escritor ha dejado parcialmente de lado la escritura para enfocarse en la performance. Esto debido a que en su opinión, la gente ya no lee y por esa situación es que él ha buscado otras opciones para transmitir de manera efectiva la poesía, lo cual lo ha llevado a interactuar con músicos y actores para su transmisión oral de la poesía. Novoa tiene estudios tanto en Ingeniería Industrial como en Ciencias de la Comunicación, además, se ha desempeñado como promotor cultural e incluso administra un mini zoológico y refugio (distrito de Moche en Trujillo) en el cual atiende animales heridos que pueden ser de costa, sierra o selva. Como poeta, David Novoa ganó el premio Poesía Joven en 1990, el Premio Lundero y los Juegos Florales Interuniversitarios también en 1990. Ha publicado los poemarios *El itinerario del alado sin cielo* (1992), *El libro de la incertidumbre* (1996), *La voz del loco* (2015) y *Libre* (2016, poesía reunida). Como dije en renglones anteriores, la intención de hablar de Novoa radica en su faceta como poeta oral o como poeta performático, antes que en su trayectoria escrita, pues Novoa decidió dar un giro y regresar a la oralidad gracias a su mayor impacto y según su idea, mayor difusión.

David Novoa ha hecho carrera en la poesía performática e incluso en el *Slam*, participando en su país (ganó el *Slam* nacional de Perú en 2016), así como representándolo en otros, como ocurrió el año de 2017 en Brasil. Como muestra de su trabajo poético oral, me gustaría mencionar su participación en el 1er. Slam de Poesía Oral en Lima, en esta presentación, destaco el hecho de que su intervención tuvo música electrónica de fondo, en especial algunos loops para mantener determinado ritmo. Haré referencia a este poema performático como “La poesía”, que es lo primero enunciado en este poema.

En “La poesía” (<https://www.youtube.com/watch?v=Jzxm3lzWCIE>), Novoa desarrolla un discurso metapoético, reflexiona acerca de la poesía misma y se aventura a definirla y a interpretarla, a actuarla. Este poeta inicia su participación vestido de manera formal, incluso usa corbata y saco, dentro de su performance, como ya dije, es importante la música, pues mediante esta mantiene el ritmo que usará en su performance, en la cual no sólo incluye música, también incluye movimientos que acompañan y acentúan el ritmo dado. Incluso el poeta baja del pequeño escenario y se acerca a las primeras filas, esto lo hace siguiendo el ritmo de manera corporal y vocal. De hecho, su primer movimiento es tomar el micrófono del pedestal para facilitar los movimientos requeridos para su performance.

Una vez sin pedestal, el poeta puede moverse de manera más libre, permitiéndole jugar con un sombrero y la flor que lleva en el pantalón. Al mismo tiempo, el poeta se aventura a definir la poesía desde la visión de la performance. La primera de estas definiciones abarca a la poesía como una cura que exige disciplina para, a través de la mentira, decir la verdad. Del mismo modo, define al poeta, a los poetas como la poesía misma, todo esto mediante el incremento del volumen en su tono de voz, casi a gritos sigue su performance. En este, dice que el poeta es un fante, por eso cuando muere se le hacen homenajes y esculturas que al final sólo ayudan a perpetuar el olvido del poeta mismo, que resaltan su fugacidad:

La poesía es, es, la única, la pura poesía,
disciplina sin ninguna regla,
de mentir para decir la verdad. (0:14- 00:59)

En este punto, el poeta comienza a aflojar su vestimenta para terminar sin saco, con la corbata floja y a indicar que la poesía no sólo está hecha de palabras, también se conforma de canto, de llanto, de emociones, de esta manera, su discurso empieza a unificarse con su tono

de voz cada vez más grave, también con sus movimientos corporales. En esta performance, pesa más el discurso acompañado de música y movimientos corporales así como de aspectos paraverbales, sin embargo, no se nota un trabajo a nivel sonoro, como en el caso mencionado de *Huir* de Marçal Font.

Por otro lado, Novoa presenta una clara intención de reflexionar acerca de la poesía mediante la performance, como lo ejemplifica su performance *El barrendero del templo de la poesía* (<https://www.youtube.com/watch?v=cPWtZBIXglc>), cuya recuperación en video data de febrero de 2018. En este ejemplo, se puede observar a un David Novoa irrumpiendo en un restaurante con una escoba, la cual ocupa como guitarra para hacer su entrada mientras suena un rock de fondo. En esta actuación, habla acerca de la desacralización del poeta y de la poesía, adjudicándole una función a esta última, la de purificar a las personas, limpiarlas a un nivel mental, limpiar el alma, la vida interior de la gente:

La gente dice
que los poetas
son seres mágicos,
son seres iluminados,
son seres especiales,
pues yo les digo
que sólo son barrenderos,
limpiadores,
muchachos de la limpieza,
¿Y qué es lo que limpian los poetas?
limpian la mente
limpian el alma,

limpian el ambiente,
 limpian la vida,
 ya pasó la época
 de la poesía venerada, glorificada
 y nunca entendida
 esta es la época de la poesía que sirve
 que barre la basura
 del interior de la gente. (1:11-2:28)

Esta función de la poesía es manejada de manera recurrente en algunas culturas originarias. Así pues, como la poesía sirve para limpiar la mente, el alma y a las personas, la poesía debe aplicarse a la política actual. Dicho esto, se debe remarcar el hecho de que Novoa incorpora otro elemento muy curioso, un pergamino demasiado extenso, donde declara que tiene un par de poemitas, esto para sorpresa de los asistentes.



Figura 14 “Detalle de El Barrendero del Templo de la poesía de David Novoa”

La acción continúa desarrollándose con música aparentemente prehispánica de fondo, en este discurso, el poeta se asume como político, de hecho dice que él mismo es el político que estaba esperando. Ha votado por sí mismo, de manera que ya nadie le puede prometer mentiras. Esta acción que también incorpora movimientos corporales a medio camino entre el

baile y el simple seguimiento de ritmo, enfatiza que al ser político puede tomar en sus manos el destino de todo lo que concibe como él, en resumen, toma en sus manos su propio destino. La idea de este poema es incitar a quien lo escuche a conducirse como un país, una invitación a votar por uno mismo, a liberarse y limpiarse. A la vez, este poema se burla de la solemnidad de los actos políticos, pues llega un momento en que a Novoa se le otorga mediante una ridiculizada ceremonia, “la banda no presidencial al no candidato a presidente de la república”.

La performance continúa con el poeta vestido ahora como no presidente recientemente electo. En este punto puede verse que Novoa ya ha establecido comunidad y por momentos los asistentes emiten su opinión, si bien no llega al diálogo, hay una interacción que permite establecer una comunicación entre el poeta y su público. De esta manera, el poeta vuelve a la definición del performance como un poema que trasciende las palabras escritas e incorpora sensaciones y emociones, siendo de esa manera la poesía viva. Novoa continúa su performance con la fundación del partido político de sí mismo, seguida de una parodia de un acto de campaña, para esto utiliza un fondo musical compuesto por instrumentos de viento y percusión, característico en eventos políticos de zonas rurales. En este discurso, el poeta continúa proclamando una revolución, una toma de conciencia del individuo aplicada a su mejoramiento, a la muerte del ego, que en última instancia Novoa proclama como el verdadero cambio.

Para finalizar su performance, el poeta peruano, insiste en la desacralización y practicidad del poeta, mencionando de nuevo que su función es la de un barrendero. En ese momento Novoa prende fuego a la escoba con la que empezó su performance para proclamar que el oficio del poeta es limpiar el espíritu de los hombres y de la ciudad, del interior de la

gente. La performance para Novoa indica esa nueva etapa de la poesía en la que esta tiene un papel activo en la sociedad, un poder de cambio.

3.1.4.1 *El primer soneto* de Martín Gubbings

En Chile los eventos poético-musicales han sido frecuentes en los primeros años del siglo XXI, en parte debido a la apertura en 2014 del Festival Poesía y Música (<https://www.festivalpm.cl>), que ha tenido dos ediciones más en 2016 y 2018. Entre sus participantes podemos encontrar a Cecilia Vicuña, Héctor Hernández Montecinos, Lorenzo Aillapán, David Añiñir, Pía Sommer, Marcela Parra, Raúl Zurita, Paula Ilabaca, Juan Pablo Villa, Luis Alvarado y Tálata Rodríguez por mencionar algunos. También están los poetas que no sólo resaltan la oralidad sino que dan un papel protagónico a la auralidad y la recombinación en sus obras. Estos poetas parten de un modo colaborativo de trabajo formando grupos, dúos o tríos que mezclan la perspectiva musical y poética, por ejemplo Cussen & Luna, Colectivo Gubbings, Gregorio Fontén, Radio Magallanes, Martín Bakero y Buzos Tácticos.

Los poetas mencionados en el párrafo anterior constituyen un corpus extenso dentro los eventos poéticos no sólo en Chile, pues también hay participantes de Perú, Uruguay, Argentina, México, Suecia, Alemania, Brasil y España. Por cuestiones de espacio y por el afán panorámico de esta obra, sólo destaco uno de los múltiples trabajos de Martín Gubbings, lo cual ya nos da una perspectiva amplia pues junto a otros poetas como Gregorio Fontén, Andrés Anwandter y Felipe Cussen, establecieron un importante bastión para la experimentación poética en Chile y América Latina. Este bastión es Foro de Escritores que inició sus reuniones en el año 2003. Cabe destacar que Gubbings fue discípulo de Bob Cobbing (1920-2002), poeta de vanguardia y editor inglés que fundó el *Writers Forum* y cuya actividad destacó a partir de los años sesenta y hasta sus últimos años de vida. Cobbing

trabajó prácticamente todas las líneas de poesía experimental, desde el *copy-art* a la poesía sonora, pasando por el *mail art*, la videopoesía, la poesía visual, y la performance.

Para abordar las obras de Gubbings es necesario mencionar algunas orientaciones teóricas. Ya al inicio de este capítulo, abordé sucintamente las consideraciones previas y básicas en torno al fenómeno de la poesía sonora, la cual se diferencia de la poesía oral y fonética debido a su enfoque aural, el cual trasciende la oralidad e introduce una dimensión de apreciación más allá del discurso. Por esta razón es que la interpretación del sonido y la conciencia de los procesos de composición e incluso procesos de combinación resultan fundamentales en este tipo de expresiones. Cabe resaltar que la auralidad enfatiza ante todo el sonido, ya sea de la voz o de la persona que emite o genera el sonido, guardando una estrecha relación con el cuerpo, además, precede la oralidad. En este sentido, la auralidad es voz y cuerpo pero también el sonido y su interpretación. En este punto se hace vital aclarar que la auralidad alcanza un significado musical y este nunca se crea por sus propios sonidos, ya que estos siempre existen en un contexto sintáctico, semántico y socio-cultural pragmático del cual depende su semiosis. De acuerdo Phillip Tagg en *Music's Meanings* (2012), las propiedades musicales, sobre todo del sonido vocal, hablado o cantado puede ser, de manera general, entendido y verbalizado de acuerdo a tres perspectivas: 1) las técnicas físicas de su producción (perspectiva poética); 2) sus atributos medibles físicamente como el sonido (acústica); 3) su percepción, interpretación y efectos. Cabe destacar que hay poetas que trabajan con el sonido como material, por lo que no es arbitrario o secundario, sino constitutivo de su performance.

Ahora bien, de la vasta obra de Martín Gubbins me enfocaré en *El primer soneto* (<https://www.youtube.com/watch?v=T3M3XELp0VA>), que trata de la combinación y repetición de palabras extraídas de un soneto de Góngora, “En la capilla estoy y condenado”:

En la capilla estoy y condenado
a partir sin remedio de esta vida:
siendo la causa aún más que la partida,
por hambre expulso como sitiado.

Culpa sin duda es ser un desdichado
mayor de condición ser encogida;
de ellas me acuso en esta despedida,
y partiré a lo menos confesado.

Examiné mi suerte al hierro agudo,
que a pesar de sus filos me prometo
alta piedad de vuestra excelsa mano.

Ya que el encogimiento ha sido mudo,
los números, Señor, de este soneto
lenguas sean, y lágrimas no en vano. (2013)

De este soneto, Gubbings hace una performance que repitió en al menos tres ocasiones entre noviembre y diciembre de 2014 y en foros como la Feria Internacional del Libro de Santiago, en “organización.espacio.sonido” y en “Sesión Ritoque”. Esta performance inicia con la proyección de una imagen de Luis de Góngora y Argote. Al mismo tiempo, se puede escuchar de fondo una percusión que crea un tempo (beats por minuto), que contribuye al establecimiento de un ritmo que estará presente durante toda la obra.

Posteriormente se proyecta una animación del soneto antes mencionado, el cual se ve modificado visualmente ya que con cada percusión van desapareciendo palabras del soneto. Esta desaparición empieza en la primera estrofa y continúa avanzando hasta dejar, en la última estrofa, tres palabras graves: “mudo, soneto, vano”. La animación continúa con el desplazamiento y reubicación de las palabras antes mencionadas y agrega otras como: “vida, bello, nado, nada, hundo”. En ese momento, Gubbings comienza a leer las palabras y a combinarlas mediante su tornamesa, simultáneamente un grupo de personas que aprendieron una coreografía para este evento, comienzan a bailar, imitando el patrón de movimiento que

siguen las palabras en la animación. De esta manera lo visual y lo sonoro tienen correspondencia, entre ellos e incluso con lo semántico.

La proyección también incorpora algunas fotografías que ayudan a acentuar el significado de las palabras repetidas, por ejemplo, el cielo, un río, un árbol, una bandada de aves. Dichas imágenes van coincidiendo con las palabras “nado, vida” que se repiten mientras pasan estas imágenes, cuando las fotografías dejan de pasar, las palabras repetidas cambian. Una de las combinaciones y repeticiones de palabras que abundan en esta performance es la de “bello” y “vano”, esto hace recordar los tópicos barrocos tales como el engaño que es el arte, lo pasajero de la belleza y de la vida misma. En este punto, la repetición de estas palabras ya se asemeja a un canto, ya posee un ritmo e incluso una coreografía. Hay que recordar que en este sentido, la repetición es un recurso poético clásico y lo vemos en la anáfora, la aliteración, el polisíndeton, las estrofas o los pies métricos. De esta manera, la performance va alcanzando una semejanza con el trance, un trance que invita a pensar en lo bello, lo vano, la vida, el arte.

A esta repetición se añade paulatinamente una interjección, “ah”, y su alargamiento que dura aproximadamente unas cinco percusiones. Después se integra el sonido de un flautín con el mismo ritmo de manera que se acentúa el ritmo, el cual proviene de la repetición de las palabras graves. Así se va alcanzando un incremento en la intensidad del aspecto sonoro, su punto más alto que es sostenido por unos instantes, apoyado por el aceleramiento de una de las percusiones, para después ir descendiendo de manera rápida y finalizar. Puede parecer que el final es abrupto, sin embargo, todo termina al mismo tiempo, sincronizado, el sonido, la animación y la coreografía.

Como puede observarse, la combinación y repetición de ritmos, sonidos y palabras crean una atmósfera mística, invita incluso a la reflexión acerca de los mismos términos

repetidos sin la necesidad de elaborar una sola oración. Por supuesto, esto no excluye la relación intertextual con Góngora y su soneto, lo cual contribuye a que el espectador tenga una marco de referencia acerca de los términos que intervienen en la performance. Así pues, vemos que el elemento verbal va perdiendo presencia pero no así su potencia y carga semántica, la cual, al contrario, se incrementa. De esa manera, la unión entre lo visual, lo sonoro y lo performático, reducen lo verbal a lo mínimo, por lo que mucho de la significación recae en el sonido, en lo aural antes que en lo oral.

3.1.5 Consideraciones tentativas

Las manifestaciones poéticas de las que he hablado hasta el momento comparten el rasgo común de ser eventos que fueron difíciles de registrar, así como su carácter efímero y sobre todo el que no son estáticas. Las razones apuntadas anteriormente destacan el hecho de que dar un juicio definitivo acerca de ellas sería difícil y poco objetivo, por lo que teniendo eso en cuenta, este apartado fue denominado como “consideraciones tentativas”. La intención de este recorrido por eventos poéticos es resaltar el hecho de que el discurso poético de principios de siglo XX, se acerca cada vez más a otras artes.

Dicha actividad es vasta y heterogénea, además, tiene sus raíces en la misma oralidad y más recientemente en las vanguardias, neovanguardias y prácticas poéticas independientes del siglo XX como el *Slam Poetry*, de donde retoman muchos elementos para su puesta en escena. Así pues, se puede observar la existencia de varias opciones para presenciar y vivir la poesía, opciones que trascienden la simple lectura de poemas en la presentación de un libro. La poesía en la primera mitad del siglo XXI ha recuperado su dimensión grupal, ha revitalizado la comunidad poética. Evidentemente, esta recuperación de lo comunitario se ha

visto modificada por elementos tales como la tecnología, obviamente por el contexto e incluso la intención.

En el caso de *Secretos de Sócrates* la intención es la reivindicación de los poetas populares y masivos quienes antes que escribir sus versos los cantan, son tradiciones que no se han agotado y que sin embargo comparten el ser relegadas en el ámbito poético, pese a compartir el arte de la palabra. En este sentido, el soporte, la difusión y la rigidez del campo literario han tenido un efecto minimizador en el rap, el guapango u otros géneros de la improvisación, populares o masivos, probablemente por considerarlos más música que poesía. También es atinado mencionar otras manifestaciones poéticas tales como las competencias tipo *Slam Poetry*, un fenómeno que ha ido ganando terreno de manera reciente entre los países de habla hispana, así como eventos del tipo de *Burdel poético*, son significativos por su intención de acercar y revitalizar la poesía, por exacerbar la experiencia de la poesía. Además, son eventos que acercan al poeta con el lector/espectador. En este sentido se crea un lazo, una vivencia, mucho más intensa que la de comprar un libro y leerlo, pues al comerciar directamente con el poeta la retroalimentación es más directa.

Del mismo modo, otros eventos poéticos adoptan el formato de concierto o recital, como en el caso de Gubbings que tienden a crear eventos donde se mezclan códigos y canales propios de la poesía sonora. Estas presentaciones son únicas y usan elementos tales como la combinación, la recombinación, la permutación, la indeterminación, el baile, la intertextualidad, la animación y la musicalización. Este tipo de eventos cuestionan el papel principal de lo verbal, se puede decir que incluso lo sustituyen por lo aural, por lo musical, de manera que lo verbal puede funcionar como un marco mínimo para la interpretación de la pieza o performance.

El abanico de nuevas propuestas poéticas en su vertiente de evento sin duda es amplio, además resulta transgresor en varios niveles, ya sea a nivel semántico, a nivel de soporte, a nivel político y temático. La poesía como evento tiende a superar las fronteras artísticas e ideológicas, si bien su base es la palabra, esto no le impide interactuar con lo visual, lo cibernético o lo electrónico. En este sentido, la poesía como evento es la expresión más completa e integral de los alcances de la poesía en comunidad y sobre todo de la poesía actual. El evento poético tiende a dotar de versatilidad a la poesía, le recuerda que tal como ocurre con la música, la poesía puede combinarse de múltiples maneras, en múltiples soportes y que no está supeditada ni subordinada exclusivamente a lo verbal y al libro.

Capítulo 4: Poesía digital hispanoamericana

4.1 Introducción: Algunos parámetros de la literatura digital

La irrupción de las nuevas tecnologías, en especial de lo digital en el arte y específicamente en la literatura y la poesía debe considerarse a la luz de varios factores. Como expliqué al inicio, la tecnología ha jugado un papel fundamental en la distribución, producción y lectura de la literatura. Esto ha dado pie a que cada época se caracterice por un determinado acceso a la literatura, dependiendo del desarrollo tecnológico. Todo cambio tecnológico influye en la manera de interactuar con el mundo y, en este caso, de interactuar con la poesía y el arte. Noah Wardrip-Frun (2010) dice que el arte digital es la gran categoría que incluye a la literatura digital, entendida no sólo como las artes literarias exclusivamente sino que también incluye la computación digital y sus herramientas.

La literatura pues va de la mano con el desarrollo tecnológico y se pueden delimitar ciertas etapas, en primer lugar, se puede mencionar la oralidad, piedra fundacional de la literatura, otra etapa estaría representada por la escritura, que a pesar de atentar contra la memoria, no sustituyó por completo a la oralidad. Escritura y oralidad continuaron desarrollándose de manera paralela, incluso la escritura se convirtió en algo reservado para las élites. Posteriormente, con la llegada de la imprenta, la divulgación de todo tipo de obras se volvió, relativamente, más accesible y surgió la cultura impresa que sigue hasta nuestros días conviviendo con la cultura digital. Por supuesto, cuando surgió la cultura digital en la segunda mitad del siglo XX, se planteó una posible desaparición del libro, cosa que no ocurrió y hasta la fecha se da una convivencia entre el soporte físico y el digital. Según David Morley, en *Medios, modernidad y tecnología*, las implicaciones de lo digital van desde una parcial superación de las fronteras, pasando por el aislamiento del usuario, hasta la conexión

ininterrumpida por parte del usuario. Por supuesto, estas implicaciones no se cumplen al cien por ciento en todos los casos.

Ahora bien, en el terreno de lo digital, un entorno en constante movimiento, la única certeza que se tiene es esa, la de que sus elementos están en continuo cambio: aparecen y desaparecen plataformas, nuevas herramientas de desarrollo, plug-ins, protocolos, formatos, se actualizan las páginas, se cambian las interfaces, aparece nuevo software o se actualiza el existente. A pesar de esa característica, hay algunos teóricos que han aportado reflexiones al respecto, marcando ciertas pautas a considerar en el análisis de una literatura digital. Una de estas observaciones es la referente al medio, es decir, a considerar el soporte digital como un medio. El medio puede entenderse como el espacio físico en que se desarrolla un fenómeno determinado, así como el conjunto de circunstancias o condiciones exteriores, sociales, económicas y culturales que influyen en el ser humano, en su desarrollo y sus actividades.

En la lógica del medio y la literatura, resulta interesante la postura de Jay David Bolter y David Grusin en *Remediation. Understanding the new media*, cuando hablan de la *remediation* o remediación, un proceso en el que un medio reciente absorbe o mejor dicho, abarca a otros. Este proceso consta de tres etapas, la primera es un proceso de transformación y adaptación, dando paso a la segunda, la literatura digital desde su nacimiento para derivar, en un futuro *por-venir* en la tercera etapa, el estadio del cibertexto o la literatura cyborg, asistida y, finalmente producida por máquinas. Dentro de los medios contemporáneos, Bolter considera los siguientes: juegos computacionales en todas su plataformas, fotografía digital, gráficos computacionales fotorrealistas, arte digital, películas, realidad virtual, espacios mediados, televisión, internet, computación ubicua y la convergencia de estos medios. Un ejemplo de espacios mediados, son los parques de atracciones que incorporan elementos propios de lo multimedia, creando experiencias de realidad aumentada, la misma realidad

virtual y poco a poco una experiencia más envolvente. Esto no sólo se limita los parques temáticos pues se pueden aplicar las nuevas tecnologías a la ciudad o a los centros comerciales. Cabe destacar que muchos de estos medios, relativamente nuevos, no siempre apuntan a la interactividad, así como no contemplan entre sus objetivos cambiar la manera tradicional de acceder a ellos.

En este punto es necesario entender que muchas de las nuevas tecnologías que se han aplicado a la literatura no necesariamente cambian a esta última por completo. El ejemplo más claro es el libro electrónico, que dependiendo la aplicación, ofrece una experiencia que intenta imitar lo mejor posible la experiencia de lectura de un libro físico. En el *ebook* se puede subrayar, agregar notas, pasar la página de manera similar al libro impreso, sólo que incorpora las características propias del medio digital, tales como un abaratamiento, una rápida distribución sin límites geográficos, el cambio de página puede ser horizontal o vertical, se agregan modos nocturnos de lectura, están disponibles en múltiples dispositivos y se puede acceder a ellos en cualquier lado ya sea con conexión a internet o guardados en algún dispositivo portátil. Para autores como Talan Memmott o Robert Simanowski la literatura digital va más allá del proceso de remediación, Simanowski es claro en su libro *Reading Digital Literature*:

... digital literacy cannot be reduced to the competence on using digital technology but also entails an understanding of the language of digital media. Like cinematic literacy develops by understanding the meaning of techniques such as close-ups, cuts, cross-fading, and extra diegetic music, digital literacy develops by exploring the semiotics of technical effects in digital media. I think such “reading” competence can best be developed by talking about examples in digital art. (15)

Desde esta lógica, el medio digital debe trascender la mera adaptación o migración de soporte y debe utilizarse de manera significativa. Esto agrega una dimensión técnica a la idea de literatura digital o electrónica, pues ya empieza a considerar aspectos como los lenguajes de programación. Es decir, que lo literario digital posee sus propias operaciones creativas, dando a esta literatura una dimensión retórica, poética y técnica, la cual trasciende el dominio de una sola disciplina. También se debe tomar en cuenta que el autor de la literatura electrónica, entendida en estos términos, presenta una inestabilidad de autoría e identidad puesto que el acceso a su obra, sus métodos competitivos e incluso la obra misma pueden ser vistos como teóricos o filosóficos antes que literarios. La literatura digital va más allá de la mera adaptación o traslación de los textos literarios a una plataforma digital, se busca pues, ir a profundidad y a la verdadera aplicación de las nuevas tecnologías, es decir, que una obra digital también debe ser juzgada desde el manejo técnico-digital que use para la transmisión de un mensaje literario.

Por otro lado, ya en la tradición hispanoamericana tenemos las reflexiones de José Luis Brea, quien en textos como *Las auras frías* o *Cultura ram*, habla de que al final un soporte es un mero objeto y lo que tenga de artístico se va devaluando en los tiempos contemporáneos. En estos tiempos lo aurático (entendido como lo original), va cediendo a la forma masiva de difusión de una obra, a la multiplicación sistemática de la obra, su aura o calidad de artístico recae en la reproducción mecánica. Así, ya no es lo nuevo ni lo único lo que articula el interés estético sino lo diferente y lo masivo. En cierto sentido, esto marca el fetichismo social de la obra de arte. El mero objeto, soporte, o en el caso digital, el hardware no importa, lo realmente importante es el software.

Brea propone en *Cultura Ram*, que la cultura ha dejado de ser rememorante para ser relacional, así pues, lo intertextual, y agregaría hipertextual, adquiere relevancia. Algo

importante de mención en este punto es la disminución del lucro en las obras artísticas generadas en estas nuevas plataformas, ya que gracias al código abierto que permite su producción, muchas son gratuitas. Esta fetichización ya había sido criticada en las vanguardias, el Arte Correo, la poesía visual y el Conceptualismo entre otras tendencias. Ahora, gracias a la reproducibilidad técnica, la obra artística en cuestión puede ser difundida de manera vertiginosa y gratuita. En esta nueva fase de la cultura, la simultaneidad, el eterno presente y la velocidad se postulan como nuevos valores.

Respecto a la literatura interactiva, Alejandro Palma en su artículo “Literatura hipermediática. La lectura limitada con tecnología infinita” plantea distintos aspectos a considerar en una literatura basada en el hipertexto. En una primera instancia se problematiza la poeticidad que pueden alcanzar los textos así pensados, para el autor, hay menos emoción y menos poeticidad pero sí hay una intención artística o estética. Esta literatura hipermediática parte desde la interfaz con el lector, el cual llega a funcionar como coautor pues mediante sus decisiones va creando un nuevo texto. El texto hipermediático no sólo opera a un nivel puramente lingüístico sino que integra otros códigos, tales como el visual y el sonoro, además, integra la posibilidad de que el lector elija el segmento de la obra que quiere leer, o mejor dicho, interactuar. Para el autor la lectura no lineal de un texto debe replantear las figuras de “escritor” y “lector”, ya que estas sufren un cambio respecto a su rol habitual. Otra idea interesante respecto al texto hipermediático es la necesidad de plantear una retórica del mismo, sobre todo porque este explota la *inventio* (invención), la *dispositio* (disposición) y la *elocutio* (ornato), así pues, con la mediación de estos elementos se tendrán las condiciones para que la lectura de la literatura hipermediática deje de ser parcialmente leída y se pueda dar cuenta de todas sus posibilidades. Por último, Palma apunta que el soporte

digital permite una circulación mayor, por lo que se desafía la parte comercial de la literatura y brinda nuevas posibilidades para la experimentación literaria.

Para Carolina Gainza, el soporte determina el modo de lectura, en “¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital” (2017) en el caso de la lectura de literatura digital (más que leer se navega), se debe tener en claro que la literatura digital es concebida para un determinado soporte, el digital, y tiene como características principales la hipertextualidad, la interactividad y su dependencia al medio digital. Algunas de las características de la lectura de obras digitales es que por la presencia de múltiples hipervínculos se da una sensación de dispersión, la lectura es azarosa y fragmentada, puede ser fastidiosa pero también crear una sensación de misterio y suspenso. Debe tenerse en claro que el hipertexto funciona como la estructura textual que se apega a las nuevas prácticas de producción, circulación y recepción de la cultura. Debido a que en la literatura digital confluyen otros códigos y otras formas de expresión artística como la música o el video, se puede pensar como un género mixto, por ejemplo, una cibernovela (texto, imagen, video, hipervínculos).

De estas ideas aquí mencionadas podríamos decir que hay ciertas coordenadas para internarse en la literatura digital. Primero, que esta literatura no toma en cuenta propiamente a manifestaciones tales como las blogonovelas, los poetuits o manifestaciones literarias en redes sociales, ya que fundamentalmente sólo son adaptaciones a una plataforma. En todo caso, podrían considerarse como nuevas formas poéticas o literarias, por ejemplo el tuit, con su límite de 280 caracteres, se puede tomar como una nueva forma breve de la poesía y la narrativa. Si bien esto no es determinante, da pautas para entender que la lógica digital trasciende la mera remediación. Me atrevo a decir que esta característica sirve como un elemento genérico que separa las meras adaptaciones a formatos digitales de aquellas obras

pensadas para lo digital, nativas, y en el que muchos críticos se han agrupado. Esto puede corroborarse en la página de la Electronic Literature Organization (ELO: <https://eliterature.org>), en cuya colección (tres volúmenes hasta la fecha) pueden apreciarse diversos ejemplos de literatura digital. El software en conjunto con la palabra es lo importante.

Otra característica de la literatura digital es el afán de reconocimiento al ingenio del autor, de su obra, antes que su presencia en el campo y mercado literarios. Por las características de las obras digitales, su distribución y su desarrollo en ambientes digitales de acceso libre, se han vuelto un ejemplo claro de liberación ante el arte como mercancía. Esta característica le otorga a la literatura digital uno de sus aspectos más ambiguos. Por una parte, es libre de censura y de obligaciones económicas y editoriales, por otra, el campo literario digital es inestable, ya que muchos de sus autores producen sólo una obra o su circulación termina siendo reducida. En los ejemplos seleccionados para este capítulo, escogí tres autores debido a la continuidad de sus proyectos, así como a la importancia de sus obras y razonamientos en la literatura digital hispanoamericana.

Por último, me gustaría destacar el hecho de que la literatura digital no necesariamente altera el papel del autor y el lector. Esto debido a que mucha de la literatura digital aprovecha los nuevos medios tecnológicos pero su intención no es la de cambiar la literatura tal y como la conocemos, de hecho, deja intacto el afán comunicativo-estético de la literatura. El autor sigue funcionando como la inteligencia de construcción del texto literario, simplemente lo vuelve más abierto, lo acerca a los procesos de recombinación, indeterminación y azar. Fuera de esto no hay más alteración. Este procedimiento generalmente hace recordar la novela de Julio Cortázar *Rayuela* y antes de esta, a los cuentos y novelas de detectives en los cuales el lector tenía el poder de elegir entre tres o más opciones para continuar la historia y donde el objetivo era completar la historia con el

personaje principal vivo. Este aspecto también hace rememorar los videojuegos, narrativos en su mayoría, que nos dan la ilusión de tomar las decisiones, sin embargo, ya están predeterminadas. En este sentido, como lo dijo Carolina Gainza en el artículo citado anteriormente, la hipertextualidad es la estructura del texto digital, para mi gusto, es la estructura más común en la narrativa e incluso en la poesía digital.

La intención de hablar de los acercamientos teóricos a la literatura digital obedece a la necesidad de tener un panorama de las tendencias existentes al estudiar esta literatura. Esta base no es final ni rígida, no pretende establecer un canon ni podría hacerlo al tener como objeto de estudio un área en constante transformación. Lo que sí se puede destacar, por obvias razones, es que esta literatura debido a sus posibilidades, puede exacerbar las interacciones sensoriales sobre todo en cuanto a vista y oído se refiere. En esta literatura, el proceso es más importante que la misma obra acabada, porque es cada lector el que a menudo construye su propia versión de la obra con los elementos otorgados por el autor. En este aspecto, la literatura digital se apoya en los procesos característicos de la experimentación, por ejemplo la recombinación, el azar y la apropiación entre otros.

De esta manera me voy a enfocar en tres autores cuya obra es ya significativa en la tradición hispanoamericana. En primer lugar, los *Gongora Wordtoys* de Belén Gache, posteriormente *La mareadora* de Eugenio Tiselli y por último algunos ejemplos de *Videobardo* de Javier Robledo. Cabe destacar que no me enfoco en la obra completa de estos autores pues es vasta. De esta manera he seleccionado ejemplos representativos de algún aspecto de la literatura digital para poder verlos de manera práctica.

Antes de pasar a los ejemplos citados en el párrafo anterior es necesario reflexionar acerca de un par de aspectos que rodean a las poéticas digitales, en primer lugar el acceso que se tiene a estas poéticas y en segundo lugar, su postura dentro del campo literario como lo

hemos visto con las demás poéticas aquí estudiadas. Por el lado del acceso a las poéticas digitales se tiende a generalizar que el acceso a este tipo de obras es universal. Sin embargo, hay que partir desde el porcentaje de alfabetización del país en cuestión, lo siguiente es saber qué porcentaje de la gente alfabetizada se acerca a la literatura y tiene acceso a internet, posteriormete habrá que averiguar qué porcentaje se acerca a la literatura digital. En un país como México que tiene 119.5 millones de habitantes hasta 2015 según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), alrededor de 5 millones no saben leer, de esos 119 millones de personas sólo 71 millones tienen acceso a internet. También con datos del INEGI se tiene que de esos 71 millones apenas un 50 por ciento lee un libro al año. Por supuesto los lectores de literatura y poesía son mínimos y resultan aun menos los lectores de poesía o literatura digital, pues además hay que considerar que muchos de estos lectores se apegan a un canon literario conservador. En resumen, el público de la poesía digital es sustancialmente menor que el de la literatura canónica.

Por otro lado, de acuerdo con Joaquín Line (2014) las nuevas generaciones de la población pueden dividirse en dos grupos de acuerdo con la relación que establecen con la tecnología. En primer lugar está la generación nativa digital 1.0, los nacidos entre 1980 y 1994, que se crió con la web 1.0 y mudó a la 2.0. En segundo lugar están los nativos digitales 2.0, los nacidos entre 1995 y 2000. Es interesante notar que a pesar de la generación nativa digital 2.0 está más actualizada, resulta tener una relación mínima con lo digital, pues su uso de lo digital se limita casi exclusivamente a las redes sociales y son los nativos digitales 1.0 los que tienen más nociones de las herramientas digitales. También es importante resaltar que los niveles de comprensión lectora y expresión escrita en los nativos digitales 2.0 es limitada en comparación con los nativos digitales 1.0. Esto a final de cuentas arroja que la producción

y circulación posible de la poesía digital se da en un entorno reducido y que no necesariamente circula entre las generaciones más jóvenes.

Ahora bien, en términos de Bordieu, la literatura digital también está en una posición periférica, goza, como la poesía sonora de una autonomía, está poco regulada y su presencia en un campo económico es reducida. Es decir que predomina el principio de jerarquización autónoma sobre el principio de jerarquización económica. Además el *nomos* de la poesía digital, es decir, sus límites son sumamente inestables, pues tanto el soporte como la clasificación genérica tienden a lo intermedial. Esto ocasiona que su lugar sea marginal, sin embargo, esto ha generado que organizaciones como ELO surjan para dar cuenta de las posibilidades creativas y validar al mismo tiempo estas propuestas digitales, ya que operan bajo una lógica integradora y toman con total libertad diversas propuestas intermediales. Con estas ideas en mente me gustaría pasar al análisis de los casos representativos, a mi parecer, de poesía digital hispanoamericana.

4.2 La poética de la interacción: Belén Gache

En este apartado me enfoco en una de las obras de la argentina Belén Gache (1960), cuya obra se puede encontrar en <http://belengache.net>. La obra de Gache es bastante extensa y dinámica, prácticamente no hay género digital al que no haya dedicado tiempo y obra. Entre sus obras, la mayoría de literatura digital o experimental, hay videopoemas, poesía conceptual, textos de realidad aumentada, poesía sonora, instalaciones, ensayos, crítica, novelas y proyectos mixtos o colaborativos. Es una de las pioneras de la literatura digital hispanoamericana. Como dije al inicio de este párrafo, he seleccionado una de sus obras, *Góngora Wordtoys*, la cual es un ejemplo de cómo la interacción se ha aplicado a la poesía.

Ya desde 1996, Gache fue elaborando algunos de los textos que formarían sus primeros *Wordtoys* (1996-2006). Se trata fundamentalmente de poesía interactiva con múltiples influencias que van desde las vanguardias a procesos combinatorios como la permutación y la recombinación, pasando por la poesía concreta y por supuesto, haciendo referencias literarias o basándose en obras de autores como Lewis Carrol, Miguel de Cervantes y Arthur Rimbaud entre otros. Para Carolina Gainza en su artículo “Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina” (2014), este es un ejemplo de literatura pensada totalmente para el soporte digital, por lo que es nativa de dicho soporte y este a su vez, le otorga su significado como objeto cultural digital. A profundidad, Gainza sostiene que:

Cuando decimos que es una obra para “leer en digital”, nos referimos a una lectura que produce una experiencia distinta en el lector en relación a la lectura de un libro impreso, porque la lectura no es estática, sino que está siempre en movimiento a partir de una diversidad de elementos interactivos. El carácter lúdico de la obra se aprecia desde su título y se enmarca en la tradición lúdica desarrollada por las vanguardias y las Neo-vanguardias, tradición que ha influenciado a la mayoría de las obras experimentales hipertextual. La autora llama a los lectores a jugar con la obra, a descubrirla y descifrarla por medio de la ejecución de códigos que activan imágenes, palabras, sonidos y animaciones. Los textos interactivos digitales contienen una función especial de lectura, la cual se ejecuta sólo una vez que el lector activa los códigos-lenguaje informático al que son traducidas las operaciones realizadas y otros lenguajes utilizados en el texto-. El lector, en este sentido, es un operador como lo define Galloway: “The player, or operador, is an

individual agent who communicates with the software and hardware of the machine, sending codified messages via output devices” (2). De esta forma, el lector es llamado a explorar, operar y activar los códigos que desplegarán las escrituras y los distintos caminos de lectura. La interacción en este sentido se refiere a producir un efecto en la máquina al hacer que se desplieguen una serie de acciones por medio de la activación de un código. (31)

En *Góngora Wordtoys* (2011), <http://belengache.net/gongorawordtoys/>, la interacción no se aleja mucho de sus primeros “juguetes-palabras”, la carga interactiva y lúdica se hace presente desde el inicio, ahora enmarcada en la estética del barroco, pues evidentemente, el título hace referencia al poeta Luis de Góngora y Argote. En el prefacio también se advierte esta referencia, cuando se habla de la importancia de la elipsis, las espirales, los pliegues y los laberintos del lenguaje en la poesía barroca sobre todo en uno de sus máximos exponentes y específicamente de una de sus obras más conocidas, *Las soledades*. Así mismo, Gache enfatiza la gran “dificultad de su lectura y su atrevimiento estético”, es decir, el artificio y lo críptico, así como su conexión con parnasianistas, simbolistas, poetas de la generación del 27 y más recientemente con los neobarrocos como José Lezama Lima. De esta manera, haciendo alusión a las complejidades de la expresión barroca, Gache las plasma en el soporte digital, en una isomorfía, donde lo textual, la forma, se corresponde con el fondo. El primer ejemplo de esto es el rescatar la dedicatoria al duque de Béjar que aparece al inicio de las *Soledades*, llamándola “Dedicatoria espiral” y poniéndola al inicio de su obra.



Figura 15, “Dedicatoria espiral” de Belén Gache.

La dedicatoria al duque de Béjar es puesta en espiral, se mueve de acuerdo al movimiento del cursor del lector, de esta manera la velocidad de su rotación aumenta o disminuye. La lectura de esta dedicatoria es algo difícil, pero se puede reconocer la presencia de los primeros versos, re combinados e incluso con algunas omisiones de letras o palabras. El efecto de la rotación de esta espiral que puede ir hacia dentro o hacia fuera, además de emular la hipnosis, simula la entrada del lector hacia un espacio donde todo se irá reconfigurando. De hecho, esta obra cuenta con un índice con vínculos para poder desplazarse entre las diferentes partes de la obra, por lo cual, no hay un orden de lectura rígido, se sugiere, pues el índice se presenta a manera de libro abierto (ver figura 16). Algo curioso es que si uno se adelanta a los créditos, puede ver que Belén Gache contribuye mayoritariamente en la obra, sin embargo, se apoya en otras personas para llevar a cabo la animación y programación.

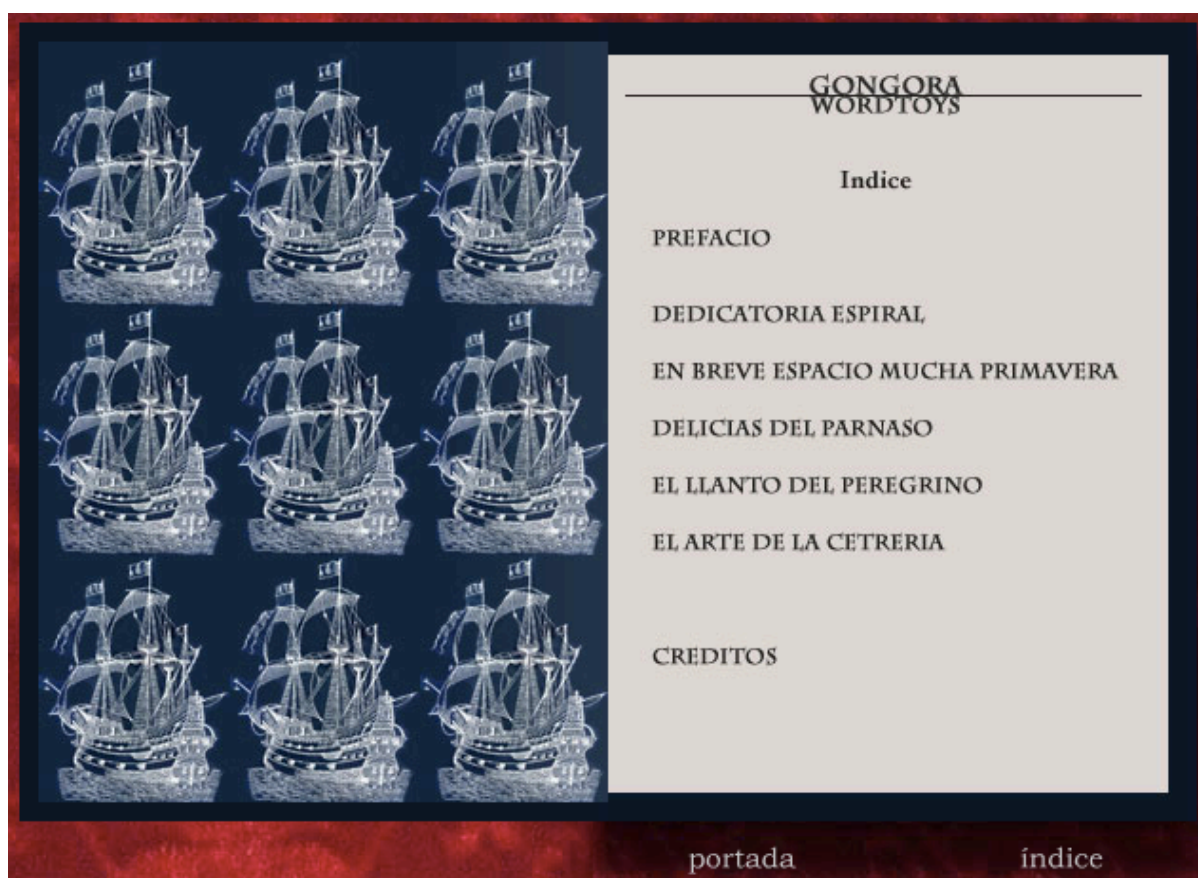


Figura 16, índice de *Góngora Wordtoys*, de Belén Gache.

La primera sección de esta obra lleva por nombre “En breve espacio mucha primavera” correspondiente al verso 339 de la segunda soledad. Antes de entrar a esta sección, aparece un texto que advierte al lector un par de cosas importantes, primero que el navegador debe aceptar ventanas emergentes (*pop-ups*) y que la poesía culterana enrarecía sus versos, tanto en significado como en forma:

Recordando al pliegue barroco-leibniziano-deleuziano, en un despliegue barroco constante, los signos proliferan al infinito, de manera incontrolable. Mientras tanto el mundo se pierde tras los signos, abigarrados, amorfos, oscuros, enmascarados, anamórficos y metamórficos. Todo se pliega, se

despliega y se repliega y el mundo estalla en la multiplicidad de todas sus representaciones posibles.

Este apartado es un ejemplo representativo de lo hipertextual, funciona a través de los hipervínculos, forzando al lector a dar click e ir siguiendo las ventanas que abre cada vínculo. Inicia con “el sol”, frase puesta en el centro de un fondo amarillo y cuya palabra “sol” es el vínculo hacia otras frases y más vínculos, por ejemplo: dulce, de marfil, enamorado. Todos estos vínculos propician la lectura de un poema inspirado en el estilo de Góngora, a continuación reproduzco el texto de los vínculos, cada diagonal representa el cambio de pantalla, quizá deba decir página: el sol/ dulce/ de muchos pocos/ de marfil dueño pues no de Leda enamorado/ pululante/ de matizada estampa/ sí en la cumbre/ que no Sísifo en la cuesta/ alado/ incierto, sí, pero suave/ pues del arco del camino que aún torcido/ pendiente/ frágil de barba y duro no de cuerno/ que abreviaba la luna en una estrella. /errante/ de terso marfil sus bellos miembros/ que ilustra el sur de antárticas estrellas/ cristalino/ de espuma verde coronado/ que a la encina vivaz robusto imita. Como puede observarse, se da un rodeo artificioso y críptico para describir el sol de primavera.

La segunda sección o apartado lleva por título “Delicias del Parnaso”, como en la sección anterior, antes de entrar al texto propiamente, hay una explicación del apartado e instrucciones para sacar el mayor provecho a la interacción con el texto. En este caso las instrucciones son: En este wordtoy, cada pantalla presenta dos diferentes maneras de terminar una estrofa de las *Soledades*: una es la compuesta por Góngora. Tu desafío es descubrirla y, emulando al genio barroco, alcanzar el Parnaso de los poetas españoles. Para ello tienes tres oportunidades.

Además, esta sección se enmarca en la idea del Parnaso, el cenit literario, tópico recurrente en los escritores del siglo de oro. En resumen, este apartado hace referencia a la

trascendencia literaria, a la idea de la inmortalidad alcanzada por Góngora. Básicamente, “Delicias del Parnaso” es un juego, si completamos de manera correcta la estrofa, la imagen pixelada de Góngora se torna verde, de lo contrario, Góngora se torna rojo y aparece una pantalla que nos avisa haber fracasado en nuestro camino al Parnaso (ver figuras 17-22).



Figura 17, “Delicias del Parnaso” inicio, de Belén Gache.

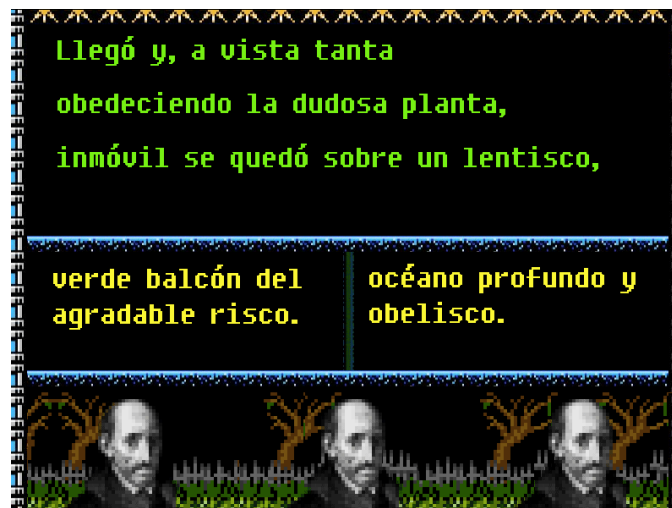


Figura 18, “Delicias del Parnaso” estrofa, de Belén Gache.

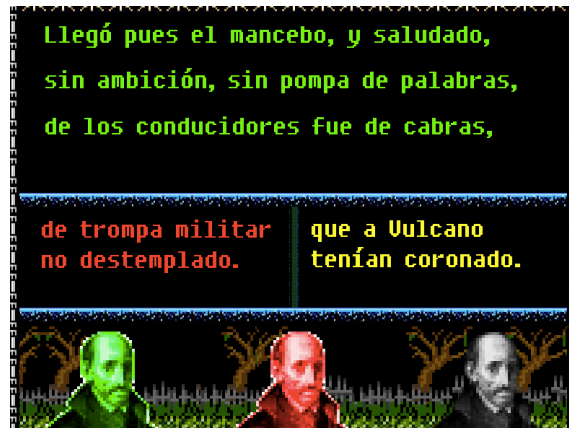


Figura 19, “Delicias del Parnaso” respuesta incorrecta, de Belén Gache.

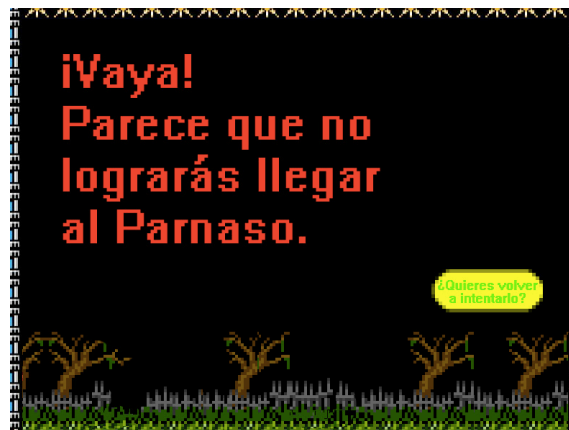


Figura 20, “Delicias del Parnaso” game over, de Belén Gache.



Figura 21, “Delicias del Parnaso” juego ganado, de Belén Gache.

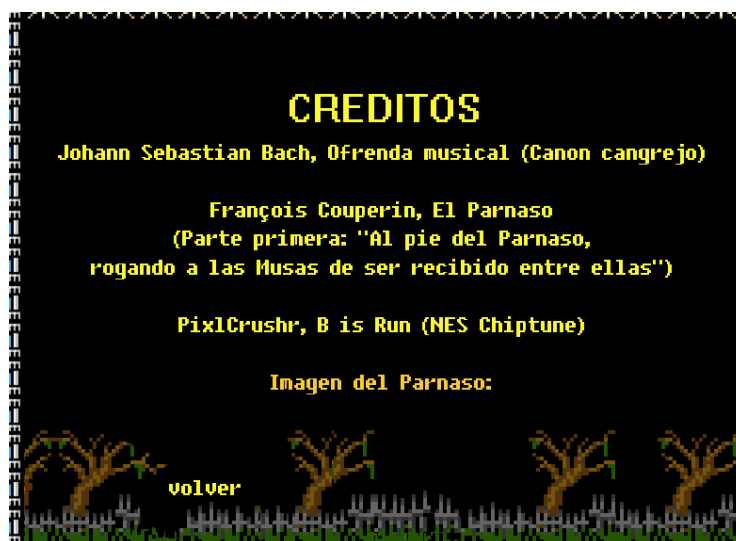


Figura 22, “Delicias del Parnaso” créditos, de Belén Gache.

Como puede observarse, “Delicias del Parnaso” es totalmente un ejercicio de apropiacionismo y recombinação, homenajea a Góngora y en mi opinión plantea una manera lúdica, simple y sobre todo potencial de acercarse a la obra de este poeta. Digo potencial porque resulta azaroso que un lector se acerque a la obra gongorina después de la lectura de la obra de Gache. Creo que el acercamiento con la obra de Góngora puede ser propiciado por las mínimas instrucciones e introducción a cada sección, ya que provee de un marco y un contexto en el cual se debe entender la obra gongorina pero también el mismo wordtoy. Este juego, nos plantea el reto de saber escoger los finales de estrofa de Góngora, si bien no se espera que el lector-operador-jugador aprenda de memoria los versos, sí que asimile el estilo de la obra gongorina, pues de esa manera pueden elegir los versos que sean más compatibles con lo críptico y artificioso de las *Soledades*.

Este *wordtoy* no sólo homenajea a Góngora y sus *Soledades*, también funciona como un homenaje a los videojuegos de 8 y 16 bits, pues el entorno, el diseño, la música e incluso los colores, remiten a la época dorada de Nintendo, cuando controlaba todo el mercado de las

consolas con productos como el Nintendo o el Supernintendo. La interfaz recuerda también los primeros juegos que se volvieron populares con la computadora personal, por ejemplo con el sistema operativo windows 95, donde uno de los juegos educativos populares de entonces era *¿Dónde está Carmen Sandiego?* (<https://www.youtube.com/watch?v=JYb8H4klUeQ>). Como lo dije en el párrafo anterior, este es un ejercicio de apropiacionismo, y no se puede decir con certeza si están adaptadas todas las estrofas de las *Soledades*, sin embargo, cada vez que uno juega la estrofa va cambiando.

Respecto a la parte “El llanto del peregrino”, Gache se basa en los versos del 115-171 de la segunda *Soledad*, en el que la misma autora nos indica que en esta parte, el peregrino llora sus desventuras, el amor y el naufragio. A su vez, este es un guiño a composiciones poéticas como los poemas laberintos. En este *wordtoy* podemos desplazar la figura de un hombre a través de los versos mencionados anteriormente, haciendo énfasis en su carácter errante y vagabundo. Al poder hacer esto y al ser conscientes de el carácter lúdico de la plataforma y el carácter errante que transmiten estos versos, estamos nuevamente ante un ejemplo en el cual contenido, forma y técnica de representación digital se fusionan para crear una isomorfía.

Por último, “El arte de la cetrería”, es una ilustración, de algunos versos de la segunda soledad, ya que en la última sección del poema se mencionan algunas aves que sirvieron para practicar la cetrería, tales como el baharí, el borní, el azor britano, el neblí o la harpía. Gache refiere que en este *wordtoy* la atención debe caer en la musicalidad: En este wordtoy, serán las mismas ocho aves asesinas citadas por Góngora en el último fragmento de las *Soledades* las que, cual notas musicales en un pentagrama, se presentan a sí mismas. Cada ave lo hará a partir de un procesador de voz, convirtiéndose junto con pájaros cucú, ruiseñores-máquinas,

patos-robots y las cajas musicales en uno de los tantos juguetes mecánicos tan caros a la mentalidad barroca.

Al hacer click en la imagen de cada ave (que corresponde a las aves citadas en el poema), se reproducen los versos en los que aparecen mencionadas, como lo dice la cita anterior, cada ave tiene una voz distinta, correspondiente a un procesador de voz distinto. De esta manera, se puede reproducir, incluso de manera simultánea todos los versos que hablan de aves de caza. Si bien este *wordtoy* se enfoca a la dimensión sonora, considero que esta se pierde al hacer uso de los procesadores de voz que al reproducir “voces robóticas” no hay una entonación adecuada, el sonido resulta muy artificial.

Recapitulando la experiencia de lectura de los *Góngora Wordtoys* se puede decir que esta obra es un ejemplo de hipertextualidad, al mismo tiempo que uno de apropiacionismo y recombinación de las *Soledades* de Góngora. La autora se basó en sus *Wordtoys* de 2006 para, siguiendo los mismos procesos, reformular los textos gongorinos. En esta recombinación, se da paso a un cierto grado de ilegibilidad en el caso de la dedicatoria, la cual al estar en forma de espiral (se podría decir que es caligramática), ayuda a reforzar la idea de las formas complicadas en la poesía de Góngora. A lo largo de esta obra se repite la idea de la dificultad formal y se apoya mediante el soporte digital ya sea para aclararlo o para resaltarlo, para jugar o dislocar su lectura. También es considerable el afán de Gache por subrayar la importancia de la forma poética, la cual gracias a la obra de Góngora halló y recorrió otro camino en la poesía, tal y como ahora lo va haciendo la tecnología computacional aplicada a la literatura. En última instancia considero que esta obra es un ejercicio literario que invita a la lectura de un clásico en la literatura hispana, una lectura obligada del mayor poeta del siglo de oro. Considero que más allá de la reformulación digital, lo más significativo de la obra es

la posibilidad de ser una promoción y revitalización de Góngora que puede llegar a nuevas generaciones (nativas digitales) que desconocen la amplia tradición poética de nuestra lengua.

4.3 La mareadora musa cibernética: Eugenio Tisselli

Eugenio Tisselli (México 1972), poeta y programador, ingeniero en Sistemas Computacionales, tiene una amplia experiencia en *digital art* y *art net* tanto en su producción como en la docencia, principalmente en los programas de educación superior de Artes Digitales. Su obra va del desarrollo de software con aplicaciones artísticas hasta la performance, pasando por narrativas digitales, paisajes sonoros y videojuegos entre otros proyectos. Una gran parte de sus obras se puede consultar en su página web (<http://www.motorhueso.net>), donde muchos de sus proyectos y escritos se pueden encontrar tanto en español como en inglés. En dicha página hay un gran número de propuestas de las cuales quiero destacar *Pac* (Poesía asistida por computadora). Antes de enfocarme en dicha obra quiero poner atención en un par de manifiestos que guían una buena parte de la obra de Tisselli, en primer lugar, *Text Jockey* de 2002:

1. Surfear el tiempo, navegar - leer como el que mira desde la ventanilla de un tren en movimiento, escribir a colores en el aire.
2. Hacer con la literatura lo que John Cage hizo con la música, salir de la vieja casa hacia los bosques de la palabra. Cultivar y hacer crecer nuevos textos cuyo lenguaje sea el universo y el movimiento.
3. Moverse en manadas, pertenecer a una tribu distinta cada día; cada día una lengua distinta. Hacer girar al texto junto con el resto del universo. No fijar, no comunicar, no pretender ser el autor de nada.
4. Atreverse a interpretar “aquello-que-nos-está-sucediendo-ahora”,

rehabi(li)tar el texto. Ni el mundo ni la vida son libros, son texto en movimiento y transformación continua.

5. Aplicar al texto todo tipo de procedimientos importados de cualquier disciplina o indisciplina, ir más allá del OULIPO, materializar un post-letrismo interactivo. Samplear, hacer loops...

6. Hacer de todo fenómeno algo legible (o ilegible) a través de la aparición y desaparición de letras-palabras-frases = materia prima. Utilizar el carácter efímero de los pixels proyectados, apropiarse de los medios digitales para representar el universo hoy.

7. Reconocer a la sintaxis como un accidente-una posibilidad entre millones para comprender y describir el universo. Romper la sintaxis para alcanzar de nuevo el asombro después de tantos siglos.

8. Construir máquinas de poesía visual cinética. Hacerlas reaccionar e interactuar.

9. Tener montañas de texto bajo la manga, hacer aparecer y desaparecer palabras y frases como resultado de la interpretación del momento. Surfear el espacio, dejando graffiti efímero sobre cualquier superficie. No detenerse.

10. Extender textura-texto-tejer, cubrir y dejar que el significado sea tarea de cada quien. (<http://motorhueso.net/textjockey.htm>)

De este manifiesto quiero subrayar algunos puntos de la poética de Tiselli, el papel principal de la indeterminación, la transgresión del soporte y la sintaxis, así como la incorporación de procedimientos de todo tipo, y por último, la apertura del significado, o mejor dicho que el significado depende más del lector que del autor. Por otro lado, el manifiesto *Sobre la poesía maquinal, o escrita por máquinas. un manifiesto para la*

destrucción de los poetas, también plantea aspectos fundamentales para entender *Pac y la mareadora*. Para Karen Villeda en su artículo “El poema en la pantalla”, lo principal en el manifiesto sobre la poesía maquinal es que en este “se confiere una suprema autoridad lírica a las máquinas”. Complementando esta observación, dicho manifiesto también habla de una crisis en la creación artística, cada vez más espectacular por lo que expresiones artísticas que no se acoplen a este parámetro son ignoradas, por ejemplo, la poesía. Tisselli también menciona que ahora vivimos en una época de *cascarones huecos* donde todos los significados se han vaciado, por tanto el significado no importa, importa más vivir la vida. Por eso es que la poesía hecha por máquinas y, en una última instancia, para máquinas, funcionará como una liberación del arte para alcanzar la “plenitud de la vida”. A este respecto son importantes los últimos cuatro puntos del manifiesto:

10. La poesía maquinal ya no representa, no expresa, no refleja, no plasma experiencias, no busca enaltecer ni envilecer, no es un vehículo de nada ni de nadie, simplemente es y está allí. Las palabras de la poesía maquinal son químicamente puras, ya que provienen del cálculo; de la ejecución de un algoritmo.

11. La poesía maquinal es imperfecta desde varios puntos de vista lingüísticos, y en esa imperfección radica su riqueza. La supresión de la gramática lleva a la supresión de dios, dijo alguien. la poesía maquinal, desarmada y fragmentada, busca ser construida en la mente y el espíritu de cada lector. Si el mundo es ya inteligible, la poesía maquinal es, en un primer momento, un “manual de uso” para re-aprender a leerlo. Sin embargo, la poesía maquinal aspira, en un futuro urgente, a ser leída única y exclusivamente por máquinas. Liberación también para el lector humano.

12. La poesía maquinal llenará de palabras rotas pero bellas los pocos años que le quedan a la humanidad.

13. ¡y al final, ni siquiera la belleza! (<http://www.motorhueso.net/text/pm.php>)

Teniendo en cuenta estas observaciones, considero se puede dar una idea más clara de lo que Tiselli a final de cuentas quiere comunicar. En resumen, se trata de una poética que se nutre de las vanguardias, de la indeterminación de Cage, y del OULIPO entre otros, así mismo transgrede la sintaxis, no se ocupa demasiado del significado pero a la vez trata de reflejar el mundo contemporáneo. Como dije antes, en el apartado introductorio, Bolter y Gruysin en su obra *Remediation* mencionan tres fases de este proceso, primero la migración al soporte digital, después la producción de la obra desde parámetros digitales y finalmente la literatura cyborg, no sólo asistida por máquinas, sino que producida por ellas. A lo que Tiselli agrega que también serían leídas entre ellas sin la intervención de los humanos, los cuales quedarían libres para disfrutar la vida o lo que reste de ella. También hay que recordar que Tiselli mantiene una postura un tanto apocalíptica, así como crítica hacia los usos y costos de producción de la tecnología, lo cual acelera un proceso de contaminación y cambio climático que eventualmente perjudicará mortalmente a la humanidad.

Respecto a *Poesía asistida por computadora* (<http://www.motorhueso.net/pac/index.php>), ha sido probada por su autor en su libro *El drama del lavaplatos* (2010) con prólogo de Fernando Broncano y epílogo de Vicente Luis Mora, también lo usó en la obra *Lo intranquilo del animal* (2015), aunque no aclara si en este libro usó *Pac* hay ciertas semejanzas, digamos estilísticas, que bien podrían dar certeza del uso de su software para escribir este libro. En las primeras páginas del libro viene una aclaración acerca de la manera en que se crearon los poemas de *El drama del lavaplatos*:

1. El poeta introdujo un verso inicial (o “verso semilla”) en la aplicación “poesía asistida por computadora” accesible en <http://www.motorhueso.net/pac/>
2. La computadora tradujo el verso semilla al inglés, utilizando una aplicación de traducción automatizada que se encuentra en algún lugar de internet.
3. La computadora intentó sustituir cada una de las palabras en inglés por alguno de sus correspondientes sinónimos, tomados de un diccionario ubicado en algún otro lugar de internet.
4. La computadora tradujo de vuelta al castellano el resultado de estas sustituciones, utilizando la misma aplicación de traducción del paso número 2. El resultado fue presentado en pantalla al poeta.
5. El poeta hizo, en algunos casos, ajustes manuales al verso manipulado para corregir incoherencias gramaticales; en otros casos, lo aceptó tal como fue propuesto por la computadora. De forma recursiva, este verso manipulado se convirtió en un nuevo verso semilla, y fue transformado sucesivamente hasta completar todas las líneas de cada poema. (9)

Como resultado de este procedimiento se pueden observar poemas que en efecto no tienen a primera vista mucho sentido, si bien son resultado de traducciones y asociaciones a un campo semántico un tanto libre, los poemas tienen cierta cohesión, la cual fue decidida por el poeta de entre las opciones que le arrojó el programa. Por ejemplo el poema “Me duele la vida”:

el brío crudo

mi

la vitalidad cruda

fervor sin procesar

jazz al aire libre

los datos electrónicos que procesan

el soplo de la irracionalidad gratis

los sumarios

aún más

los números

racha del toro gratuito (42)

A pesar de que la idea última es que la computadora cree para otras computadoras y estas lean los textos, el autor sigue figurando como esa inteligencia de construcción y en el fondo con un afán comunicativo. Por supuesto, hace esto mediante las asociaciones insólitas que puede llevar a cabo su programa pero que en algún punto regresa o alcanza un grado de poeticidad o liricidad que entre tanta indeterminación a veces se pierde, dando pie al sinsentido o a la exigencia de una mayor participación por parte del lector quien al final construye el sentido que quiera darle al texto. Por esta razón es que el Tiselli se limita a mencionar o presentar algunos versos, mejor dicho, a sugerirlos para que se le encuentre sentido. Se puede decir que no es una poesía clara y que a cada verso puede tomar nuevos rumbos. Sin embargo, en algunos ejemplos se nota una intención más tradicional, comunicativa, como el el caso del último poema “Aquí se acaba todo”:

aquí se acaba todo

la realidad es impecable

parcial

el mundo verdadero se perfecciona

más grande

inmediatamente se alcanza todo

el mundo verdadero es capaz

completo

hic et nunc es inculto total

el mundo verdadero es perfecto

más grande

la realidad es clásica

es perfecto parcial

el momento presente se alcanza repleto

la realidad es magistral perfecta

la realidad es dada brillo repleta

inmediatamente es liso

la realidad es profesional

algunos

inmediatamente es elegante

más grande

el mundo verdadero se termina perfecto
 la realidad es de muchos lados algunos
 el mundo verdadero es la suma magistral

el mundo verdadero es suave todo (83)

Este poema es un ejemplo de que a pesar de un grado de indeterminación (una combinación de versos azarosa más la omisión de nexos y otras partes de la oración junto con una sintaxis despreocupada), el poeta presenta un poema que habla de la realidad y del mundo, esto a través de la acumulación de versos en su mayoría inconexos o que muestran una idea fragmentada. Así, mediante estos fragmentos inconexos algunos poemas adquieren sentido más rápido que otros. O como en este caso, que la descripción y definición del mundo son rizomáticas, quizá porque, como es la intención del autor, debe reflejar el presente, un momento donde si bien todo está conectado y la comunicación puede ser en tiempo real en cualquier parte del mundo, también refleja una fragmentación a nivel social.

Ya he dicho que las propuestas experimentales, en este caso digitales, hacen uso de los procedimientos antes que de una forma específica, en este sentido considero que los procedimientos vienen a ser lo más significativo en la poesía actual, ya no un soneto, una silva o incluso un poema en prosa o en verso libre. En este caso el procedimiento, la indeterminación tiene un aliado, un script, es decir un documento que en su interior contiene escritas órdenes para que se ejecuten en una página web o en otro programa, que ayuda en el proceso de combinación. A continuación, muestro algunas capturas de pantalla en las que se ve el procedimiento que sigue *Pac*. Aclaro que para analizar esta propuesta decidí usar *Pac* por lo que tomé como base el último verso del poemario *El drama del lavaplatos*, “el mundo verdadero es suave todo”:

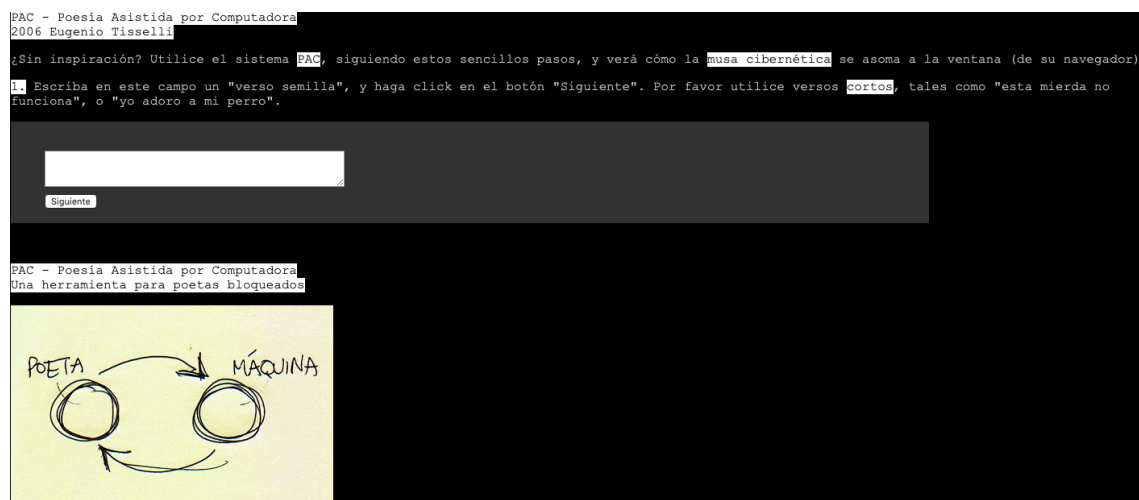


Figura 23, "Pac" inicio-paso 1, de Eugenio Tisselli.

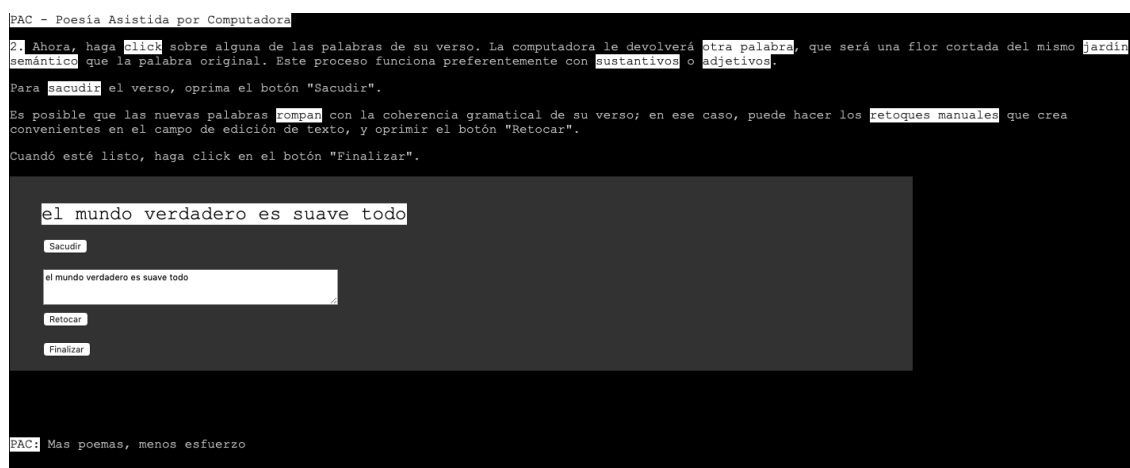


Figura 24, "Pac" paso 2, de Eugenio Tisselli.

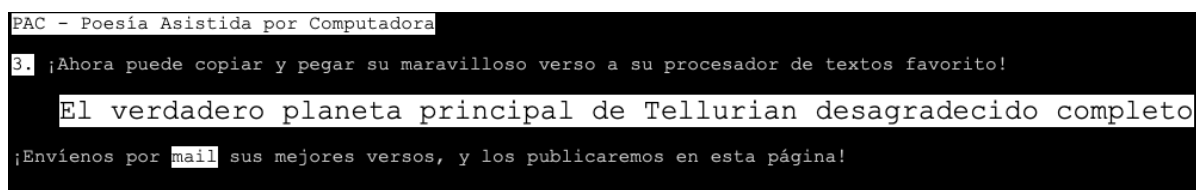


Figura 25, "Pac" paso 3- click en las palabras para sustituirlas, de Eugenio Tisselli.

Al usar Pac, noté que efectivamente se basa en un campo semántico y gracias a la traducción y retraducción al inglés, los caminos semánticos que pueden irse abriendo son

variados. El verso semilla que usé fue “el mundo verdadero es suave todo” y terminé con el verso “El verdadero planeta principal de Tellurian desagradecido completo”, lo cual hasta podría llevar a un tema completamente diferente e incluso hasta a comenzar una historia de ciencia ficción o un poema épico. Por supuesto que la idea de que una computadora escriba un texto o que asista a la escritura no es nueva. De hecho las primeras manifestaciones de algo así se dan en los años cincuenta, más recientemente, podemos encontrar otras aplicaciones o páginas web que ayuden a la elaboración de poemas y narraciones. Una simple búsqueda en internet arroja aplicaciones para crear caligramas, para rimar, para crear un centón, un collage, un haikú, corregir estilo, hacer poesía visual o para seleccionar algunas palabras de poemas dados y generar un nuevo texto. Lo mismo ocurre con la narrativa, hay programas que ayudan a organizar la novela por capítulos, tema, personajes, estadísticas, incluso ya plantean una estructura predeterminada, el programa indica dónde poner un crimen, un nudo, etc. Cabe destacar la existencia de otros programas para la recombinación de poesía, por ejemplo *The Lazarus Corporation*, en el cual se apoya Sara Uribe para su poemario *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017).

Tiselli es uno de los primeros poetas que desarrolló su propio software, lo aplicó y generó un libro completo. Además, subió su script de manera gratuita con lo que se remarca una intención de cooperación, de aportación y sin ánimo de lucro, simplemente el reconocimiento a su labor. En el epílogo de Vicente Luis Mora a *El drama del lavaplatos*, dice que él aplicó *Pac* para ver si podía imitar el estilo de Góngora. De esta manera fue *sacudiendo* palabras con la aplicación, lo cual es, en última instancia, lo que hace todo poeta. Mora concluyó que en efecto, gracias a la aplicación de Tiselli, el corpus gongorino se acrecentó, ya que pudo generar versos con ese estilo. Otro proyecto casi igual que *Pac* es el de *la mareadora*. Este proyecto también se basa en *Pac*, la diferencia radica en que el

programa agrega la búsqueda de una frase en internet, luego se le aplica *Pac* y finalmente se hace una publicación en el blog de la mareadora. En este proyecto, Tisselli comparte el script en php, es decir que puede descargarse y modificarse para que el usuario pueda intervenirlo. En la sección de amigos hay un par de enlaces que llevan a la versión de la mareadora en inglés y en francés respectivamente. De hecho la propuesta de *Pac* en se inscribe en el debate que expresa Bolter en *El lenguaje electrónico*:

... Al crear sus códigos los especialistas en computación, participan de hecho en un debate vivo que lleva miles de años. ¿Debe evocar el lenguaje o limitarse a denotar? ¿Interviene en una relación mágica o al menos misteriosa con los pensamientos y experiencias que describe o es primordialmente una herramienta para dejar al descubierto la estructura del mundo? ... (6)

El proyecto de Poesía asistida por computadora ejemplifica, en mi opinión, que la poesía contemporánea generada en medios y plataformas digitales no se planea para sustituir la literatura como la conocemos. Si bien es cierto que aprovecha las nuevas tecnologías y es susceptible de incorporar audio y video, esto no significa que sustituya o cambie de manera fundamental lo que conocemos como literatura. El afán estético y comunicativo se mantiene, así sea en expresiones cercanas al conceptualismo o que caigan directamente en lo asémico, lo cual es parcial ya que el lector y el mismo autor, planea o piensa una determinada reacción en el receptor, la cual estará apoyada en un contexto y en pistas como los títulos, subtítulos o alusiones mínimas o crípticas presentes en la obra. También en última instancia es el cuestionamiento al papel del autor, pues ya queda ambiguo quién escribió, si el script propiamente sería el autor o si quien escribe y se apoya en el script sigue manteniendo su estatus de autor.

4.4 VideoBardo: Javier Robledo

Por último, quiero dedicar un apartado a la reflexión de un medio que también sufrió cambios importantes con la masificación de internet y los soportes digitales: el texto audiovisual. Dicho texto pasó de ser exclusivo de la televisión a estar prácticamente al alcance de la mano todo el tiempo, sin la necesidad de estar sincronizado o depender de las cadenas televisivas. En este punto bien cabe mencionar la el cambio drástico ocasionado por los servicios de *streaming* tales como Netflix que sepultó de manera global el negocio de la renta de películas o series, dicho sea de paso, en algunos países asestó un gran golpe a las televisoras, obligándolas a buscar nuevas maneras de mantenerse a flote. Ahora bien, la cultura visual predominante en la segunda mitad del siglo XX ya había generado sus comentarios teóricos y críticos acerca de la imagen como el centro de la producción cultural y artística, de hecho ya se postulaban nuevas formas artísticas. Por ejemplo, en la antología *Signos Corrosivos* (1987) se compilaron diversos ensayos y artículos sobre poesía visual-concreta-experimental-alternativa, muchos de ellos databan de un par de años antes, se puede decir que compiló el espíritu teórico y crítico de los años ochenta. Muchas de estas observaciones han venido confirmándose e incluso dando paso a nuevas formas de interacción que en esos momentos se veían lejanas.

En “La escritura del mirar (El hombre y la máquina)” de António Aragao, incluido en *Signos Corrosivos* se puede leer, entre otras cosas que el predominio de la imagen es una nueva vanguardia y como tal debe eliminar a la precedente para poder generar un proceso de invención permanente. En resumen, que las actitudes conservadoras no deben mantenerse. Aragao incluso va más allá, considerando ya la presencia de la máquina como un coautor:

El arte de nuestros días, conforme venimos planteando, tiende a escapar de las nociones y las clasificaciones para orientarse cada vez más en dirección de las

múltiples experiencias en las cuales participamos. El estatuto del objeto de conocimiento estético tornarse cada vez más social y difícil de aislarse.

Aquello que se considera la “esencia” renuncia a la pretensión ontológica para transformarse en una situación de encuentro entre las personas. Por otro lado, la imagen se convierte en el procedimiento estilístico por excelencia. Ninguna época fue tan invadida por un lenguaje donde impera la imagen como la nuestra. Falta comprender que se trata de crear un lenguaje que esté a la altura de una civilización técnica o tecnológica, y, por tanto, con la participación de las máquinas. En este caso podemos, desde ya, considerar que “el futuro ya comenzó” (Jungk). Insistimos aquí en la consustanciación del hombre-máquina. En la interacción de los dos hacia a obtención de un resultado común. La sustancia se vuelve un “corpus” consecuente de la simbiosis hombre-máquina. Pero, para comunicar, es naturalmente necesario un nuevo lenguaje. Y la invención de este lenguaje no significa de ningún modo, prolongar el ya existente. Por ejemplo, la televisión, el video, la electrografía, no son la prolongación de otros medios como el cine, el libro o cualquier escritura o imagen impresas. El nuevo lenguaje impone otro medio y posee, también, su propia manera de comunicar. Cuando el hombre está íntimamente ligado a determinado medio que proporciona un mensaje específico, esto es, cuando el hombre se integra a un medio con un acto creativo (una máquina, por ejemplo), es claro que de ello surge un mensaje inherente a esa máquina y a la expresión humana, haciendo comprensible la simbiosis referida entre hombre y máquina. Digamos que la consecuencia creativa de la acción conjunta de hombre-máquina produce un texto único bajo la autoría de los

dos. Y como es un nuevo lenguaje el resultado de esa conjunción, para darle carácter comunicativo es necesario, repetimos el corte radical con el pasado y con el comportamiento tradicional, sea remoto o más reciente. (63)

De la larga cita anterior me interesa destacar la idea de la multiplicidad de las expresiones artísticas, así como su integración con la tecnología. El aspecto de novedad que rodeaba esa nueva interacción con los medios de reciente aparición y su propia manera de ser estéticos. Me llama la atención la afirmación de que las nuevas expresiones no son prolongación de las viejas, si bien cada una puede reclamar cierta independencia técnica, no pueden negar su mutua influencia y coexistencia. Es decir, sus objetivos al final no son tan diferentes (estética, entretenimiento, venta, etc.) como tampoco lo son sus procesos creativos. Digo esto porque viene a propósito de la videopoesía, pues antes que la popularización de la computadora personal, el teléfono celular o las tabletas, el videoarte se popularizó sobre todo a partir de 1965, cuando apareció el formato super 8. Con este nuevo formato de video, las cámaras se popularizaron en las reuniones familiares y otros eventos sociales. A partir de esa década y hasta los ochenta cuando ya aparecen otros formatos, el super 8 fue el formato más conocido y trabajado desde la comunidad artística. De esta manera se registraron muchos performances y comenzaron las primeras expresiones del videoarte que si bien partían de este afán experimental, carecían de un rigor técnico o de un manejo adecuado del nuevo lenguaje, muchas grabaciones fueron hechas por aficionados que si bien entendían de arte, literatura y filosofía, carecían de pericia en técnica cinematográfica. Algo que pasa todavía en la actualidad si pensamos en una gran parte de la literatura digital.

Antes de continuar con la videopoesía, me parece importante mencionar un ensayo de Fernando Aguiar, publicado también en *Signos Corrosivos* y en *Poemografías. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, titulado “Poesía: o la interacción de los signos” (1985). En este

ensayo Aguiar propone que la poesía ha evolucionado gracias a la interacción de los sentidos y sus medios, para él, los años ochenta eran los años de lo simultáneo y lo compacto, una época con demasiados estímulos que exigía saber cómo relacionar todos esos nodos de datos circundantes:

Ahora la poesía es más información en el sentido dado por la informática, y más cibernética en el sentido de involucrarse con la máquina en el mensaje, y más internacional en cuanto integra el uso de materiales y de técnicas/ tecnologías diversificados, y más relacional al propiciar la interpelación de los canales sensoriales, y más interactiva al hacer interactuar estéticamente todos estos aspectos. Interactiva porque todos los componentes del poema son resultado de una (inter)acción conjunta entre sí. Interactiva porque cada uno resulta de aquello que los otros son y hacen. Interactiva porque la poesía actúa por reacción de los diversos factores inherentes al acto poético. Poesía interactiva por la actuación integrante e interactuante, en todos los niveles estéticos e internacionales. Entrelazados. Interpenetrados. Intertextuales. Tal poesía, que considero interactiva, no cabe presuponerla en un sentido de ruptura, sino como el resultado práctico y real de la evolución de un determinado tipo de poesía con características experimentalistas. Fundamentalmente pretendo hacer comprender que ha habido y hay una evolución en la poesía y en la(s) forma(s) de ser vehicular. (75)

Estas palabras me parecen importantes porque resaltan el hecho de que la poesía cambia de acuerdo a su soporte pero no por eso cambia totalmente o es opuesta a la poesía anterior. Es en esta lógica que se deben enmarcar muchos aspectos de la videopoesía. Para esta sección, más que de la obra de una persona quiero hablar de un proyecto, *Videobardo*

(<http://videobardo.blogspot.com/p/que-es-videobardo.html>), el cual surgió en Argentina en 1996, el cual a 23 años de su fundación sigue vigente y compilando obras videopoéticas en plataformas tales como el blog, Facebook y Twitter. El caso de *Videobardo* es significativo ya que es un ejemplo de la migración de soporte y aplicación de las nuevas tecnologías. Ya mencioné que gracias al formato super 8, aún vigente para proyectos artísticos, el videoarte y expresiones aledañas tuvieron un gran impulso en las décadas de los 60, 70 y 80. Para la década de los noventa, los formatos de video habían mejorado en calidad y estaba por popularizarse lo que se llamó la *web 2.0*, en esta web, a diferencia de la anterior donde el usuario era fundamentalmente un lector, el usuario se vuelve lector-autor. Es decir que permite un ambiente de colaboración y comunicación, el establecimiento de comunidades y la difusión de archivos de todo tipo; para la década de los dos mil con la aparición en 2005 de Youtube y su adquisición por Google en 2006, el mundo del video sufrió una masificación que no había tenido ni en los mejores tiempos de la televisión.

VideoBardo es un ejemplo de proyecto colectivo que ha ido de la mano con los cambios en la tecnología y las plataformas digitales. Surgió en un momento que le ha permitido adaptarse y avanzar junto con la tecnología de su tiempo. Como dije antes, se ha ido adaptando a las nuevas plataformas, entre ellas redes sociales donde cuenta con perfil en Twitter, Facebook, página web y canal de Youtube donde se encuentran almacenadas gran parte de las colaboraciones que ha recibido. Este proyecto, liderado por Javier Robledo y parte de una concepción abierta acerca de lo que significa tanto video como poesía, en una entrevista disponible en Youtube, menciona que un videopoema es *toda obra audiovisual en la cual el lenguaje poético es protagonista*, y en ese aspecto caben desde una video instalación, una performance, un poema interactivo, una obra de cine, etc., es decir, no se limita a la tecnología de video, basta con la interacción entre lo visual y lo sonoro.

De acuerdo con Félix Morales Prado (2004) y Juan Carlos Fernández Serrato (2005), un video-poema usa los elementos propios del cine para lograr una construcción cinemática-poética, es decir, que bien podría ser un cortometraje con planteamientos parecidos a los del poema visual pero incorporando sonido y demás posibilidades cinematográficas como los planos o la edición del video. Este es un uso poético de lo multimedia y no estrictamente de lo visual. Este colectivo argentino maneja dos definiciones de videopoesía, la primera, es la siguiente:

La entendemos como un género audiovisual que realiza un tratamiento especial sobre el lenguaje verbal (la palabra, la letra, el habla, el discurso, el ideograma, el silencio). Entendemos que cuando una obra audiovisual incluye lenguaje verbal la obra se modifica radicalmente, de tal modo que podemos decir que una obra audiovisual se compone de imagen, sonido y palabra que interactúan para formar dicha obra.

Por su parte en la página correspondiente al Festival que VideoBardo ha realizado en seis ocasiones de 2004 a 2016 en Argentina se puede leer otra definición que complementa la arriba citada: Definimos a la videopoesía como un género dentro del arte contemporáneo de carácter híbrido y transdisciplinar relacionado con la poesía experimental, el videoarte y las nuevas tecnologías. Las disciplinas que abarca son: la videopoesía, la poesía, la performance, la poesía visual y la poesía sonora.

El sentido de estas definiciones y de todo lo que abarca VideoBardo puede entenderse mejor a la luz de su manifiesto:

Vivimos en una civilización global donde impera aceleradamente el lenguaje audiovisual. Nuestra cultura puebla cada vez más de pantallas, proyecciones y cámaras. Lenguaje audiovisual que crea realidad y transmite una determinada

vibración que nos influye con gran poder de legitimación en nosotros. Por ello el lenguaje audiovisual debe ser poetizado a fin de transmitir y crear una conciencia de armonía, un mensaje enriquecedor para el ser humano. La Videopoesía tiene mucho para aportar en este sentido.

La naturaleza colaborativa, panorámica y enciclopédica de VideoBardo ha creado uno de los archivos más grandes de videopoesía. Si bien es cierto que la definición de la que parte le permite aceptar cualquier tipo de video e incluso otras manifestaciones poéticas experimentales, es esta misma definición la que da la clave para entender el fenómeno del videoarte en relación con lo digital. VideoBardo funciona como un acervo de obras artísticas que tienen como base la mediación de la palabra hablada, escrita o sugerida, con la imagen y el sonido. No es de su interés una clasificación más detallada porque su visión de la poesía es integradora, tal y como la tecnología en la que se ha basado hasta el momento. En este sentido, también se abre a todo procedimiento de creación y aprovechamiento de la red colaborativa. La poesía se puede manifestar en todos los soportes, para apreciarla es necesario abandonar la idea de que sólo es poesía aquella impresa en un libro o respaldada por alguna institución cultural o editorial. La poesía es para la comunidad digital que se ha establecido, la cual es abierta y sin fines de lucro. Una comunidad que congrega y comparte obras, sin restricción ideológica o formal, mejor dicho, una forma apegada a las nuevas posibilidades dadas por el soporte pero que en manera alguna niegan los procedimientos literarios tradicionales, antes bien los potencian.

4.5 Consideraciones y actualizaciones

Los poetas seleccionados para este capítulo comparten el haber desarrollado carreras literarias similares, partiendo de la publicación de libros tradicionales, exceptuando a Tisello, y posteriormente combinando su carrera con las posibilidades digitales para continuar con su obra. De esta manera se da un proceso de validación ante el campo literario. Otro rasgo común a estos autores es la apertura de un sitio personal donde se puede encontrar la mayoría de sus obras, o cuando menos la referencia a los sitios donde puede comprarse la obra. En estos sitios personales es donde se publican la mayoría de los proyectos más arriesgados o aquellos elaborados en conjunto con otros artistas o colaboradores, ya sea a manera de compendio, colaboración o asesoramiento.

Los autores aquí mencionados ejemplifican una postura respecto al uso de la tecnología en la poesía. Javier Robledo presta menor atención a los detalles técnicos y se enfoca más a la palabra poética que se manifiesta en los entornos audiovisuales, por lo que su visión es casi libre de clasificaciones o filtros, todo cabe. Belén Gache mantiene un equilibrio entre su obra predominantemente verbal (convencional como poemarios y novelas) y su obra pensada para el soporte digital (hecha en colaboración con programadores cuando ella no domina el código de programación). Por último, Tisselli, que domina los lenguajes de programación, es más aventurado en sus obras, cuestiona la naturaleza del lenguaje y permite que a través de la denotación aleatoria el lector pueda configurar un significado.

Los ejemplos seleccionados constituyen una breve muestra de las obras poéticas digitales que se pueden encontrar actualmente. Considero que son obras y proyectos significativos pues algunos ejemplifican el cambio de siglo, de milenio y cómo se fueron adaptando e incorporando las posibilidades digitales. Puede decirse que son ejemplos de

transición que permiten observar ciertas posturas que están presentes en la poesía digital. Una de estas posturas es la distribución libre de las obras, sin costo alguno fuera de los mínimos necesarios para conectarse a internet. Hay diferentes grados de aplicación de las nuevas tecnologías, van de lo más básico como la migración de literatura en formato tradicional al entorno digital o el uso de las redes sociales con fines literarios hasta la programación de videojuegos simples y la programación de aplicaciones que elaboran sus propios textos, publican e incluso pueden asistir a los poetas que así lo deseen.

En la introducción de este capítulo mencioné que la tecnología modifica nuestra relación e interacción con el mundo a todos niveles, desde lo más básico y físico como la forma de habitar en el mundo hasta su representación. En el caso de la literatura, el desarrollo tecnológico ha sido aprovechado de diferentes maneras, desde la actualización del mercado literario y sus ediciones digitales hasta llegar a la creación de comunidades literarias de intercambio libre de obras e incluso de creación de textos. Se puede decir que las plataformas actuales permiten la publicación indiscriminada, no regulada e incluso no verificada lo que las hace vulnerables al plagio o a citas no referenciadas. Así pues, la autoría en los medios digitales se ve un tanto afectada, primero por su procedencia y en segundo lugar por su validación o inserción en el campo literario.

A pesar de esta situación, el resultado, la poesía digital, no es menos poesía. Ya al inicio aclaré que partí de la definición de la poesía como el arte del lenguaje, el cual involucra la exploración del lenguaje a nivel estructural y a nivel de contenido, así como del soporte y sus variaciones. Evidentemente, el que la poesía digital regularmente no alcance los niveles de emoción o sentimiento que la lírica, no significa que sea menos poesía o que involucre un menor trabajo con el lenguaje. Al contrario, en ese sentido la poesía digital también lleva todo un proceso que ahora se vuelve más explícito, se visibilizan los métodos de composición

cuando antes sólo importaba el resultado final. El transparentar y resaltar estos procesos abrió la puerta a una participación más activa del lector, que aún así no sustituye al autor, pues este sigue construyendo el texto o dando los elementos para que el lector haga su propio poema o texto. Se debe tener en claro que lo mismo ha llegado a ocurrir con el dificultismo poético, que si bien requiere un lector más atento y versado sobre el tema del que trate el poema, en muchos casos la interpretación depende totalmente del lector, estimulada por los elementos crípticos del poema. Por último, debo resaltar que esta participación del lector siempre ha estado, pues es quien se emociona, critica, recomienda y mantiene en circulación un determinado poema o autor y no otro u otros.

Lo interactivo en la poesía no modifica fundamentalmente los roles de autor-lector y estos no han sido estudiados de manera suficiente. En estos casos, el autor sigue pensando la estructura del texto, hipertextual, elige qué elementos integran la experiencia interactiva, se puede decir que es un ejemplo de permutación. Por su parte, el lector tiene la posibilidad elegir el orden de lectura pero sigue siendo un lector-espectador. El soporte digital incorpora otras posibilidades no lingüísticas en el texto literario, este soporte más que sustituir, realiza ideas que antes sólo eran imaginadas, por ejemplo, aquellas referencias a música, pinturas, lugares que gracias a este nuevo soporte pueden ser traídas ante el lector de una manera más precisa sin menoscabo de su imaginación.

Por último, quiero volver a señalar la importancia de los procesos en la creación de poesía digital. Dichos procesos fueron heredados por la ya amplia tradición de las vanguardias, posvanguardias y otros movimientos como el OULIPO, la patafísica o el conceptualismo. El soporte digital ha hecho más fácil algunos de estos procesos y por eso su aparición en las obras es más común, tales como la indeterminación y su relación con la permutación, combinación y variación; el apropiacionismo y el homenaje o parodia de lo

citado; el collage y el juego aplicado a la lectura. Estos procesos no son nuevos y su aplicación, no transforma de manera radical a la literatura o a la poesía, antes bien potencian las posibilidades que ya estaban presentes. En sí, lo novedoso en la poesía y literatura digital es precisamente el soporte, ya lo decía Ulises Carrión en al *Arte nuevo de hacer libros*: No hay, ni habrá ya, nueva literatura. Habrá, tal vez, nuevas maneras de comunicar que incluyan al lenguaje, o basadas en él. En tanto que medio de comunicación, la literatura será siempre vieja literatura. (48)

Así pues, vemos que el afán comunicativo de la literatura se mantiene, incluso en sus formas asémicas o menos convencionales. Otro aspecto que se mantiene en lo digital es esa dislocación del mercado, pues siendo gratuita en su mayoría, no está sujeta a una regulación ni vigilancia en su contenido y mucho menos en su forma. Esto es una razón muy probable para que la poesía digital se mantenga operando fuera del canon central, pero con toda seguridad será revalorada y estudiada en los años posteriores. Una vez más reitero que la poesía digital está en plena vigencia y desarrollo.

Capítulo 5. Poesía en lenguas indígenas

(Des)integración de las poesías indígenas a las literaturas nacionales latinoamericanas.

Aproximación al campo literario de la poesía en lenguas originarias en Chile y México.

Introducción

En este capítulo se comparan los campos literarios en los que se desenvuelve la poesía en lenguas originarias tanto en Chile como en México. Para llevar a cabo este propósito utilizo los postulados de Pierre Bordieu en su obra *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, así como los de la topoiesis (ubicación geográfica, espacial y temporal) de la situación de comunicación propuesta por Escobar Fuentes *et al.* en el artículo “Topoiesis de las instancias enunciativas”. En dicho trabajo se proponen tres ámbitos de análisis para la localización de una determinada obra, autor o personaje en sus contextos espacio-temporales: la topoiesis de la situación de comunicación, la topoiesis del esquema de enunciación y la topoiesis del sujeto escribiente, la posición del enunciador y la significación que esta produce. Como mencioné al inicio, lo que me interesa analizar en el caso de la poesía en lenguas indígenas en México y Chile es su posición en el campo literario auxiliado por la topoiesis de la situación de comunicación, por lo que abundo en su definición.

De manera sintética, la topoiesis de la situación de la comunicación apunta a los procesos históricos y sociales en los cuales se encuentra inmersa la escritura, como tal, es la parte exterior al texto, lo que rodea al discurso y cómo se inserta en la temporalidad. Para dar cuenta de la topoiesis mencionada se debe poner atención a ciertos parámetros, tales como la finalidad del texto, el status ante el interlocutor, el modo de inscripción en la temporalidad, el soporte y el uso de la lengua. A su vez, estos parámetros se encuentran ligados a tres

variables: el repertorio literario temático y formal, la postura ideológica y el lugar de publicación.

El repertorio literario y formal se ve condicionado por la situación espacio-temporal, de tal manera que ofrece ciertas características a la escritura, específicamente las de un género literario, lo cual delimita formas y temas, qué decir y cómo decirlo. De esta manera el autor se apeg a dichas características, ya sea para continuar con la tradición o para desafiarla. Por otro lado, la posición ideológica hace referencia a la perspectiva moral, ideológica o política del autor, sea esta explícita o implícita, consciente o inconsciente. Por último, se atiende al lugar de la publicación, esto debido a que un discurso literario se ve condicionado tanto por instituciones como por dispositivos de registro textual, tales como el soporte y los medios de difusión. En este último punto, destacan las palabras de los autores de *Topoiesis de las instancias enunciativas* al respecto:

... Walter Benjamin llama la atención sobre el dispositivo de registro del texto desde una perspectiva política. Para desalienar al individuo y crear un arte verdaderamente revolucionario habría que destruir la pirámide: autor, libro, lector, en la que el primero se ubicaba en la cima. (32)

Con lo expuesto hasta el momento busco establecer ciertos parámetros a considerar en el surgimiento, desarrollo y establecimiento de la poesía en lenguas indígenas en Latinoamérica en la primera década del siglo XXI, particularmente en la poesía chilena y en la poesía mexicana. Ambas poesías muestran puntos en común, desarrollos paralelos, así como diferencias radicales en sus temas, su circulación y sus relaciones políticas. Así pues, los siguientes apartados muestran el panorama y contexto de las poesías indígenas chilena y mexicana en la primera década del siglo XXI.

Tomo como punto de partida las similitudes obvias entre las poesías indígenas chilena y mexicana, tales como el hecho de ser una poesía bilingüe y que en muchas ocasiones aún no hay una sistematización formal de la escritura de las lenguas indígenas. Ambas poesías estuvieron y/o están inmersas en el cambio de una literatura oral a una escrita y de una literatura colectiva o anónima a una literatura de autor. Además, muchos de estos poemas y poemarios fueron autoeditados o editados por proyectos independientes a políticas estatales o editoriales, poniendo en relieve el hecho de que estas expresiones literarias cuestionan la idea de una hegemonía en las literaturas nacionales. También quiero aclarar que me enfoco en la poesía indígena desde la perspectiva simbólica ya que una revisión más completa implica el conocimiento de las lenguas originarias, por lo tanto, sólo me aproximo a nivel del discurso y con el sesgo de no conocer a profundidad las culturas que se tocan, esto debido a su número y diversidad. Por último, analizo obras y poetas que fueron publicados en el periodo comprendido entre los años 2001 y 2010, pues me interesa destacar dichas obras en los inicios de este siglo. Por último, al ser publicadas recalcan la voluntad de integrarse a una colectividad, en estos casos, a sus respectivas literaturas nacionales.

En este punto puede surgir la interrogación por el motivo de incluir la poesía en lenguas originarias en un trabajo que aborda poéticas calificadas en su mayoría como “experimentales”. Como dije al principio, la presente investigación se enfoca a las poéticas “dislocadas”. Son dislocadas porque salen del lugar común de la poesía, sobre todo del centro del campo literario. En otras palabras y en términos generales, estas literaturas son un claro ejemplo de la oposición de tipos primarios frente a tipos secundarios de acuerdo con Zohar. Estas obras literarias, provenientes de lenguas minoritarias en un país, muestran claramente el mecanismo de exclusión o conservación de un determinado modo de crear literatura. Por esta razón, es que en la pugna por reconocimiento, integración y respeto, la literatura en lenguas

indígenas representa un caso muy particular de dislocación y adaptación de la literatura, de la poesía, en un determinado sistema. Sobre todo, en este tipo de expresiones literarias lo social resulta un componente muy importante, pues esta expresión pertenece a minorías lingüísticas que históricamente han sido despojadas, explotadas y marginadas cultural, social y económicamente, creando a menudo que los hablantes de estas lenguas sean una especie de habitantes de segunda clase, subalternos.

También creo necesario explicar más la razón de elegir hablar de Chile y México, en primer lugar esto obedece a que son países con una gran tradición poética y a la vez con políticas socioculturales similares pero que han producido efectos diferentes dependiendo del país. Si bien parece arbitraria la elección de los países en cuestión esto también obedece a que pude presenciar directamente el estado de la situación de esta poesía en ambos países. También porque son los extremos geográficos de la América hispanohablante. Así mismo la elección de trabajar con la primera década del siglo XXI es para remarcar el estado de la poesía en lenguas indígenas en el inicio del nuevo siglo y milenio, esto con la intención de establecer una base desde la cual entender las décadas venideras, con la intención de ampliar o derivar un proyecto alternativo a esta investigación.

5.1. El desarrollo de la literatura en lenguas indígenas en Chile

La literatura en lenguas indígenas en Chile cobró visibilidad a finales del siglo XX, al menos como se conoce actualmente, una literatura bilingüe con predominio de la lengua española. Esta visibilidad se dio específicamente durante la década de los noventa, sin embargo, esta situación se originó décadas e incluso siglos atrás y gracias a los más diversos eventos. El referente más antiguo que dio pie a una literatura chilena mestiza y al que se puede apelar, fue la incursión de Pedro de Valdivia en 1550. Tras once años de

enfrentamientos entre españoles y mapuches, se originó, muchos años después, el parlamento de Quilín (1641) mediante el cual se fijó la región del Bío Bío como la frontera entre el mundo hispano y el mundo mapuche. De esta manera, el pueblo mapuche, principal pueblo originario de Chile, pasó a la historia como un pueblo valiente e indomable, sin embargo, no es el único grupo prehispánico de la región, también está el aymara, el diaguita, el quechua, el chango, el rapa nui (Isla de Pascua), el chono, el qawashqar, el ona, el yámana y el tehuelche. Ahora bien, la frontera del Bío Bío se mantuvo hasta 1883 cuando el gobierno independiente de Chile implementó la política de radicación, es decir, la ocupación de la Araucanía, mediante la cual se redujo el territorio indígena en pos de la unidad nacional. Este suceso propició la migración de un sector de la ya empobrecida población mapuche hacia los centros urbanos, lo cual acarreó una pérdida y una fragmentación en la identidad cultural del pueblo mapuche.

La radicación se mantuvo hasta 1927 cuando se planteó la idea de dividir las comunidades, entregando la tierra como propiedad particular, lo cual creó un conflicto entre quienes apoyaban el reparto de tierras de manera comunitaria (comunaristas) y aquellos a favor de un reparto individual de las tierras (divisionistas). En este mismo año se promulgó la “primera ley de división” que reconoció la existencia de grupos culturalmente diferenciados en el territorio chileno, también reconoció la importancia del asunto indígena como problema nacional y la deuda histórica del estado chileno con los indígenas. Para la década de los sesenta, 1962 específicamente, se lleva a cabo la Reforma Agraria que provocó descontento entre las organizaciones mapuche que en el Congreso de Ercilla concluyeron que no había maneras legales adecuadas para solucionar el conflicto de la repartición de tierras por lo que iniciaron tomas de terrenos por la vía de la fuerza.

Una década después, en 1972 se aprobó la ley 17.729 la cual, a grandes rasgos, reconoció a Chile como una nación multicultural, buscó restituir las tierras expropiadas a los indígenas y promovió el desarrollo social y económico indígena. Esto cambió con la llegada al poder de Augusto Pinochet, quien implementó a partir de 1979 una política de división de las propiedades como la vía adecuada para acabar con el conflicto y establecer un mercado. Con el cambio al régimen democrático en 1990, la legislación chilena creó la Comisión Especial de Pueblos Indígenas (CEPI) cuya tarea inicial fue la creación de un proyecto de ley indígena, la cual surgió en 1993, la ley 19.253. De manera breve, se tiene que esta ley, vigente hasta la fecha, reconoció nuevamente la existencia de diferentes etnias dentro del estado chileno y con ello puso de relieve el multiculturalismo, también estableció la autoidentificación como criterio de determinación para los indígenas, se creó el Fondo de Tierras y Aguas cuya función es la de proteger las tierras indígenas y se decretó la promoción y protección de las culturas indígenas. Se creó un sistema de educación intercultural bilingüe para que los indígenas pudieran desempeñarse tanto en sus comunidades como en las ciudades.

Así pues, fue en este contexto de agitación social, marginación, lucha territorial, migración y adaptación cultural en el que la poesía en lenguas indígenas u originarias chilenas se gestó tal y como se conoce actualmente. Es decir, una poesía bilingüe, mayoritariamente mapuche, con presencia moderada en el panorama poético chileno y con un abanico temático amplio que ha ido de la denuncia y protesta social al activismo ambiental, pasando por las tradiciones, la mitología y los elementos geográficos entre otros. Los primeros registros de poesía en lenguas indígenas chilenas en el siglo XX corresponden a la lengua mapuche o mapundungún, estos ejemplos aparecieron en periódicos (*La voz del Arauco*, *Heraldo* y *Frente Araucano*) entre 1938 y 1940. También se debe mencionar el

Cancionero Araucano (1939) de Anselmo Quilaqueo, dicho cancionero está considerado como una obra importante, pues es probablemente la primera obra, hecha, distribuida y difundida por iniciativa mapuche. Posteriormente, en 1966 aparecieron los *Poemas mapuche en castellano* de Sebastián Queupul, libro compuesto por cuatro poemas en versión bilingüe. En 1970 Pedro Alonzo Retamal publicó su obra *Epu mari quiñe ũlkatun* (uno, dos, tres cantos) y en 1977 surgió la autoedición de *El invierno y su imagen* de Elicura Chihuailaf. A esta etapa que va de 1938 a 1979 se le puede considerar como el periodo inicial de la poesía indígena chilena contemporánea.

Una segunda etapa que incluye poetas activos hasta la fecha inició en la década de los ochenta y sobre todo en los noventa cuando autores mapuche iniciaron y/o consolidaron su obra, tales como Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Lorenzo Aypallán y Jaime Luis Huenún entre otros. En esta década fue cuando iniciaron esfuerzos por sistematizar la escritura del mapudungún. En esta tarea tuvo gran participación, aunque no única, el Instituto Lingüístico de Verano, entre cuyos resultados figura la publicación colectiva de poemas *Pu Mapuche Tañi Kimün* (1984), que agrupó la obra de Pedro Aguilera, José Ancán y Victorio Pranao. La mayoría de poetas mapuche que despuntaron a finales del siglo XX fueron hombres, situación que cambió con la entrada del nuevo milenio, por esta razón, quiero mencionar a algunos poetas que sentaron ciertas bases de la poesía indígena chilena, desde un punto de vista discursivo. Por esta razón es que considero pertinente dedicar una breve sección a estos poetas.

5.1.2. Poetas indígenas en Chile a finales del siglo XX

A finales de los ochenta y durante la década de los noventa diversos poetas indígenas comenzaron a publicar sus obras, en su mayoría han sido mapuches, entre los que destacan Jaime Luis Huenún, Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaqueline Canihuán, Graciela

Huinao, Bernardo Colipán Filgueira, Rayen Kvyen, Ricardo Loncón Antileo, César Millahueique Bastías, Erwin Quintupil, Pedro Humire (aymara) y Mata-Uiroa Manuel Atan (rapa nui) entre otros. Los principales medios de publicación para estos poetas fueron, y en algunos casos siguen siendo, periódicos, antologías y revistas académicas, éstas últimas pertenecientes a la zona de Temuco tales como *Pewma* de la Universidad de la Frontera (UFRO), *Pentukun* (UFRO), *Liwen*, *Kallfu Pullu*, ambas del Centro de Documentación LIWEN, *Mapu Ñuke* de la Casa de Arte Mapuche, así como la revista *Simpson 7* de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH) en la ciudad de Santiago. Por supuesto que la publicación en solitario de un libro de poesía indígena existe pero no es la manera más popular y abundan sobre todo las publicaciones en revistas y antologías.

Dentro de las antologías más populares en la década de los noventa se pueden mencionar varias, en primer lugar la antología *Poesía Chilena para el siglo XXI. 25 poetas, 25 años* (1996) de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Esta antología incluye a autores como Yanko González y Andrés Anwandter, pero tiene la particularidad de incluir a Jaqueline Canihuán, poeta mapuche. Evidentemente los poemas incluidos se presentaron en español. Otra antología digna de mención es *Moradores de la lluvia. Poetas de la frontera*. (1995), editada por la Universidad de Temuco en la cual se incluyen ochenta y seis poetas que abarcan un periodo comprendido desde 1570 hasta 1995. Entre los poetas que incluyen están Pedro de Oña, Jorge Teiller, Miguel Arteche, Pablo Neruda y los poetas mapuche Jaime Luis Huenún, Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf. También debo incluir la antología *Veinticinco años de poesía chilena, 1970-1995* publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1996, en cuyas páginas se incluyen textos de Raúl Zurita, Juan Luis Martínez, Oscar Hahn, Claudio Bertoni y Soledad Fariña entre muchos otros, entre los cuales el único indígena, mapuche, incluido fue Elicura Chihuailaf. Por otro lado, también está la compilación *Poetas actuales del sur de Chile. Antología crítica* (1993) editada bajo el sello Páginadura Ediciones que incluye a Chihuailaf. Por último, menciono una antología más de 1994, del sello Páginadura Ediciones, *Zonas de emergencia. Poesía-crítica. Poetas jóvenes de la X región* que incluye a José Luis Huenún y Bernardo Colipán.

Como puede observarse, la atención prestada a la poesía en lenguas indígenas chilenas a finales del siglo XX es poca, sin embargo, hay un reconocimiento hacia esta como parte del panorama poético de fin de siglo. Este aspecto no se replica en México, donde la

mayoría de las antologías omiten categóricamente lo indígena y las que lo reconocen son de escritores en lenguas originarias exclusivamente. Para J. A. Moens en su tesis *La poesía mapuche: expresiones de identidad* (1999) la manera en que circuló la poesía mapuche en los noventa fue de manera dispersa, principalmente en periódicos y revistas locales y de poco tiraje o de aparición fugaz, lo cual dificulta conseguir la obra de un autor en específico, así como la omisión de varios autores que no han publicado un libro. A este respecto Moens dice lo siguiente:

La familiaridad del público con la poesía mapuche está influenciada en gran parte por la prensa escrita. El estado de la crítica literaria en Chile, sin embargo, deja mucho que desear, parece ser la opinión general (Aguirre, Brito, Marks y Rojas, 1993). Sobre todo la crítica respecto a la poesía es lamentable: “Hay una total carencia de críticos de poesía calificados” cree Marks (1993:107). Iván Carrasco está convencido de que en particular la poesía etnocultural, y por ende la poesía mapuche, carece de atención, existiendo en la marginalidad por el etnocentrismo de la crítica literaria predominante (1993b:66). No obstante, unos periódicos de gran circulación como *La Época*, *El Mercurio* y especialmente *El Diario Austral*, sí prestan atención con frecuencia a la producción poética mapuche. Pero, aunque los artículos dan bastante información, por su poca profundidad la mayoría de estos no son reseñas propiamente tales. No van mucho más allá de relatar la vida de unos pocos escritores conocidos —datos biográficos, excursiones internacionales, premios, etc.— y de la mención de unos títulos sin aprovechar la ocasión para discutir extensamente el contenido de la poesía y así entregarle al lector un aporte significativo para el conocimiento y mejor comprensión del trabajo de los poetas. (49)

Incluso Elicura Chihuailaf o Lionel Lienlaf, han dicho que la poesía mapuche es un mundo aparte que no recibió la suficiente atención durante el siglo XX y probablemente ocurra lo mismo, aunque en menor grado, en el siglo presente. Para el año 2000, Iván Carrasco, académico de la Universidad Austral de Chile en su artículo “Poesía mapuche etnocultural”, manifestó que fundamentalmente ha habido un proceso de hibridación o

asimilación de las formas poéticas occidentales por parte de los mapuche, situación que ha modificado su tradición:

En la actualidad existe un número significativo de poetas mapuche que han transformado su tradición oral de *epeu*, *ül*, *koneu* y *nütram* en escritura regida por normas europeas para redescubrir su pasado y redefinir su identidad personal y social, pero sin abandonar su lengua ni su cultura. Estos escritores no sólo han asumido una expresión diferente, sino también han elaborado una teoría intuitiva de su escritura, una metalengua, que prueba que no son textos aislados o casuales sino un sistema de escritura poética. Los más conocidos son Sebastián Queupul, Pedro Alonzo, Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapán, ganador del Premio Casa de las Américas para poetas indígenas, además de los escritores de la editorial Küme Dangu, como Pedro Aguilera Milla, Eleuterio Cayulao, Florentino Coroso, Segundo Llamín, Armando Mena, Víctor Huisca y otros más jóvenes como Jaime Luis Huenún y Bernardo Colipán. (198)

En este punto debo hacer mención de los premios que han avalado y posicionado a algunos de estos autores, los cuales como se ha podido constatar han sido integrados, tímidamente, al panorama poético chileno. Para empezar, en 1990 Leonel Lienlaf fue el primer poeta en lenguas indígenas en recibir el Premio Municipal de Literatura de Santiago con su obra *Se ha despertado el ave de mi corazón*. En 1994, Lorenzo Aillapán ganó el Premio Casa de las Américas en literatura indígena con su obra *Hombre pájaro*. En 1997 el ganador del Premio Municipal de Literatura de Santiago fue otro poeta mapuche, Elicura Chihuailaf por su obra *De sueños azules y contrasueños*, además, en el año 2000 ganó el

concurso “Mejores obras literarias de autores nacionales” en la categoría de ensayo, esto por su libro *Recado confidencial a los chilenos*.

Ahora bien, la presencia de autores mapuches en comparación con otras lenguas originarias chilenas es de mayor relevancia, pues básicamente se entiende a la poesía mapuche como la poesía en lengua indígena de Chile. Esto se debe a una mayor población mapuche, además de que una gran parte de dicha población está asentada en la periferia de la capital chilena y por lo consiguiente tiene mayor contacto con el medio literario. Así pues, retomando las conclusiones de Iván Carrasco en “Poesía mapuche etnocultural”, se tiene que la poesía mapuche en el año 2000 y a cuarenta años de haber incursionado en la poesía chilena incorporó algunos cambios y variaciones textuales, tales como el ensayo etnográfico, el relato didáctico, la relación personal y el poema escrito. Incluso se debe mencionar la homologación genérica entre la literatura occidental y la mapuche, entre poesía y *ül* o canto, y entre la narrativa el *nütram* o relato. De la misma manera, la poesía mapuche y en general la poesía indígena chilena, ha resaltado la problemática étnica, contribuyendo a un discurso poético intercultural, etnocultural, bilingüe y al rescate y divulgación de la tradición lingüística indígena. En última instancia, Carrasco dice que:

Desde una perspectiva global, los poemas se fundan en la problemática del otro en la construcción de la propia identidad y dan a conocer el estado actual del arte verbal artístico de los mapuche; éste parece evolucionar desde el rechazo de lo extranjero y la defensa de lo propio en el marco de una concepción del mundo mapuche como entidad independiente, hacia una interculturalidad más integradora y flexible que forma parte de la concepción de un universo más amplio en proceso de hibridación y mestizaje. Y constituyen un testimonio hermoso y dolido de los modos de apropiación y

rechazo que van formando el tejido intercultural característico de las sociedades de América del Sur. (210)

Otro detalle importante que ayudó al establecimiento de un campo literario indígena en Chile fue el surgimiento de al menos dos editoriales que se encargan especialmente, aunque no exclusivamente, a la difusión de las letras en lenguas indígenas. La primera de ellas es Pehuén, creada en 1983 con la misión de crear, difundir y rescatar obras sobre pueblos originarios chilenos, así como el patrimonio cultural en general. Esta editorial surgió en contacto activo con el contexto socio-cultural y político chileno, promoviendo la democracia, los derechos humanos y al libro como un difusor de la memoria histórica. Por otro lado, en 1990, emergió LOM Ediciones, cuyo nombre deriva de la lengua Yamana y significa “sol”. Esta editorial tiene una variedad de materias tales como literatura, historia, geografía, filosofía, teatro, fotografía, artes y pedagogía por mencionar algunas. Entre los autores que LOM ha publicado están César Aira, Cecilia Vicuña, César Vallejo, Enrique Lihn y muchos más entre chilenos y extranjeros. A pesar de que no se trata de una editorial enfocada a lo indígena como Pehuén, se ha convertido en una importante plataforma para escritores mapuches tales como Elicura Chihuailaf o Jaime Huenún.

De esta manera, para el año 2000, se puede afirmar que la poesía en lenguas indígenas en Chile es representada fundamentalmente por la lengua mapuche. Del mismo modo, para la fecha mencionada, esta poesía goza de reconocimiento en el ámbito poético chileno, a pesar de que por lo general sólo se manejaban tres autores, su importancia y relevancia fue en aumento. Un ejemplo de esto fue el apoyo y la asesoría que prestó Raúl Zurita a Elicura Chihuailaf, incluso el reconocimiento hacia Chihuailaf fue tal que para 2016 fue candidato a ganar el Premio Nacional de Literatura en Chile. Así pues, la llegada del nuevo siglo significó, para la poesía en lenguas originarias chilenas, una oportunidad para seguir

consolidándose y ganar terreno en el panorama poético chileno, cuestionando la hegemonía de la poesía en lengua castellana.

5.1.3. Poesía en lenguas indígenas chilenas: la primera década del siglo XXI

Como he mencionado, los poetas en lenguas indígenas chilenas lograron un reconocimiento a nivel nacional, lo cual les valió el reconocimiento tanto nacional como internacional y gracias a su obra se generaron más espacios e influyeron a autores más jóvenes, en su mayoría nacidos en los años setenta. Estos nuevos autores crecieron con el ejemplo de sus mayores e incluso asistieron a talleres literarios o colectivos artísticos que contaron con la presencia de los poetas ya reconocidos, por ejemplo Leonel Lienlaf y su guía y contacto con David Añiñir. Precisamente, la poesía de David Añiñir Guilitraro (1971) es un ejemplo de los autores mapuche que consolidan su carrera en el nuevo siglo y que se caracterizan por una voz peculiar ejemplificada sobre todo en su primer poemario, *Mapurbe: venganza a raíz* (2005), cuya primera edición pertenece a *Odiokracia Ediciones*, fotocopiada y repartida de mano en mano. Dicho poemario cuenta con dos ediciones más, una en 2009 y la última en 2017, ambas a cargo de Pehuén Editores.

Una de las principales características de este poemario es la introducción de neologismos, los cuales son creados mezclando mapudungún, español e inglés. En este punto cabe destacar que el español es la lengua materna de Añiñir, el mapudungún lo aprendió cuando tomó conciencia de sus raíces culturales y lingüísticas, una situación que no es ajena a gran parte de mapuches y sus descendientes que emigraron del sur de Chile hacia la capital, Santiago. En mi opinión, el uso del neologismo en este poemario no se limita a introducir la ironía, sino que incluso cuestiona la noción de una hegemonía cultural y lingüística, además

de criticar o resaltar las influencias externas a la cultura chilena, sobre todo aquellas provenientes de la lengua inglesa.

El neologismo se hace presente desde el título, *Mapurbe*, que hace referencia a la población mapuche en la capital y de cuya situación se habla a lo largo del poemario, una situación descrita como desfavorable, con prejuicios, una situación que propicia rencor y una interacción difícil de los mapuches en la gran ciudad. Otro neologismo es el de *mapuchemas*, una combinación de palabras que quiere dar a entender la particular existencia de poemas mapuche, así como el formar parte de una poética, la poética del descontento, la tristeza y la ira:

Mis mapuchemas no entienden nada
 Extienden el descontento de los muertos
 Y su futura compañía,
 Mis mapuchemas son elásticos quemados
 Cenizas
 Rimas de vientos ancestrales (25)

Esta idea de los *mapuchemas* se encuentra reforzada con los *tristemias* y las *putesías*, todos en armonía para levantar un universo poético escrito que vence la dificultad de la oralidad unida a la esencia de la literatura en lenguas indígenas. El neologismo también se ocupa para destacar observaciones identitarias: Este mapuche vestido de jeans / y poleras de universidades yanquies / confunden mi habitante / mezcla de norteamearaucano y mapurbe (28). Como puede observarse, se resalta la influencia de la elementos extranjeros, específicamente norteamericanos, que hacen que un habitante de la gran ciudad pase desapercibido o cuando menos, integrado a la gran urbe mediante la referencia a urbes más grandes.

Uno de los poemas más conocidos de este libro es “María Juana la Mapunky de la Pintana”, donde la voz poética, además de establecer neologismos, juega con las siglas, por ejemplo en sus versos: Eres tierra y barro /mapuche sangre roja como la del apuñalado / eres mapuche en F. M. (o sea Fuera del Mundo) / eres mapuche “girl” de marca no registrada / de la esquina fría y solitaria apegada a ese vicio... (32). Cabe aclarar que el barrio de la Pintana forma parte de las zonas marginales de Santiago, considerada como una de las peores para vivir y con una alta pero no exclusiva concentración de población indígena. En este poema, a esta zona se le llega a denominar como “Mapulandia street”. Por otra parte, en el poema “Salmo 1997” se reescribe el padre nuestro y se describe la situación poco favorable de los mapuche, la referencia a barrios ricos y al despojo de los mapuche: Padre nuestro que estás en el suelo / putificado sea tu nombre / vénganos de los que viven en los faldeos de la reina / y en las condes / hágase señor tu unánime voluntad / así como lo hacen los fascistas en la tierra / —nuestra tierra—... (47)

Este tono de protesta se mantiene en casi todo el poemario, en el cual destaca el poema que da nombre al libro “Mapurbe”. En este define a los mapuches urbanos, ceñidos a trabajar fundamentalmente en oficios mal remunerados tales como el ambulante o la construcción, el mismo Añiñir se ha dedicado principalmente a la construcción. Ejemplos de este tono lo tenemos en los versos:

Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitre cantor;
Somos hijos de los hijos de los hijos
somos los nietos de lautaro tomando la micro
para servirle a los ricos
somos parientes del sol y del trueno
lloviendo sobre la tierra apuñalada. (76)

Como puede observarse el resentimiento a la ciudad se vuelve evidente, un resentimiento histórico, así como la pobreza y segregación de los mapuche en la ciudad, de los descendientes de Lautaro, dueños originales de la tierra que ahora laboran para los ricos. Incluso el último poema del libro, “Santiago en 100 palabras”, es más que explícito, este poema consta de diecinueve repeticiones del verso: Conchadesumadre conchesumadre chuchetumare rechuchatumadre shetumare (92)

Por último, quiero destacar el poema “Al chanco”, en el cual se hace una crítica a la poesía chilena en términos generales:

Poesía descriptiva

poesía rayos x

poesía rayos gamma ultravioleta

poesía ultraviolenta

poesía obsesiva poseída trasnochá

Poesía del Consejo Nacional del Libro y la Lectura

poesía de casa editorial o endiosá y huérfana en situación de calle

Poesía de bar de mar con olor a puerto

poesía maldita de puro mal y mala poesía

poesía aguachenta, rancia y charcha

poesía de postal, nativideña, apascuerá, post proyecto

Bicentenario

poesía mamoneá pa`irse de viaje de intercambio a la Europa oeehh!!

poesía descentralizada resistiéndose en provincia lejos de Providencia (89)

El final de este poema es interesante pues refiere el supuesto carácter inclusivo de la poesía: Poesía paltona y conceptual enclavada en la falda de los cerros y el cielo / donde la

cruza el Mapocho cristalino sin los mojones y guarenes cerca del Arrayán / Poesía inclusiva incauta inusitada In - On - At / sobre otras poesía excluidas incultas e inéditas. (91)

Este poemario me parece de los más llamativos que he podido consultar de la poesía indígena chilena, esto por varios motivos. En primer lugar, porque se deriva de un proyecto autogestivo que empieza a distribuirse de mano en mano a través de fotocopias, irrumpiendo en un inicio, como una propuesta intempestiva, con ganas de ser escuchada. En segundo lugar, me parece que continúa con el tema identitario de la poesía mapuche de finales de los noventa, sin embargo, le da un giro al no hablar propiamente de las costumbres o cosmovisión mapuches, o los paisajes o una tímida denuncia social, por el contrario, se trata de una poética del descontento, del enojo y la protesta. Estos poemas se integran a la visión etnocultural de la que habla Carrasco, una redefinición y un redescubrimiento de lo mapuche en la ciudad. Así pues, este poemario de Añiñir representa un giro propio del nuevo siglo en la visión de las literaturas indígenas, aunque también representa una asimilación al campo literario hegemónico de Chile, donde la escritura y la publicación son su parte esencial.

Otro proyecto poético interesante en la primera década del siglo XXI está conformado por las antologías *Hilando en la memoria* que tuvo dos ediciones, la primera, aparecida en 2006 y la segunda, *Hilando en la memoria. Epu Rupa* (2009). La primera agrupó poemas de siete mujeres mapuche, Maribel Mora Curriao, Graciela Huinao, María Isabel Lara Millapan, Faumelisa Manquepillan, María Teresa Panchillo, Adriana Paredes Pinda y Roxana Miranda Rupailaf. Además, esta antología viene acompañada de los foros virtuales llevados a cabo previamente entre las participantes, en los cuales discutieron los temas de escritura y cuerpo, escritura y memoria, así como el tema de las traducciones.

En la segunda antología, de 2009, las escritoras compiladas fueron catorce, seis de ellas incluidas en la antología anterior (Adriana Paredes Pinda, Faumelisa Manquepillan,

Graciela Huinao, María Isabel Lara Millapan, María Teresa Panchillo y Roxana Miranda Rupailaf) y ocho nuevas, Alejandra Llanquipichun Aedo, Eliana Pulquillanca, Jacqueline Caniguan, Jeanette del Carmen Huequeman García, Juana Miriam Lancapichun Vera, Karla Patricia Guaquin Barrientos, María Elisa Huinao y María Huenuñur Antihuala. En esta nueva antología se incluyeron tres estudios “Dulce urdimbre” de Rodrigo Rojas, “El poder de la poesía: nuevas voces convocan al diálogo” de Susan Foote y “Sobre memoria, cuerpo y escritura de mujeres mapuche: aproximaciones desde este (otro) lado” de Maribel Mora Curriao. Por último, se agregaron nuevamente los foros virtuales que en esta ocasión trataron los temas de traducción cultural, género y cuerpo, tierra, ciudad y exilio, bicentenario y pueblo mapuche.

Algunas de estas autoras ya contaban con una trayectoria y experiencia previas a la publicación de la primera antología, sobre todo en la década de los noventa, tales como Graciela Huinao, María Teresa Panchillo Neculhual y Adriana Paredes Pinda (ganadora en 1998 del Primer Concurso de Poesía en Lenguas Nativas). También hay autoras que se incluyen pero que sólo han publicado poemas sueltos en revistas como *Pewma*. El resto de las poetas, al menos una década más jóvenes, comenzaron a publicar a principios del nuevo siglo, sobre todo las publicadas en la antología del 2006, ya que sus textos mayoritariamente datan del 2002 y 2003. Cabe destacar que en términos generales, las poetas de estas antologías continúan con los grandes temas de la poesía indígena chilena, la identidad, las leyes y el territorio, además incorporan temas como la ciudad o el erotismo.

En *Hilando la memoria* del 2006, aparece la continuidad mencionada, por ejemplo el poema “SALMO 1492” de Graciela Huinao (1956): NUNCA FUIMOS / EL PUEBLO SEÑALADO / PERO NOS MATAN / EN SEÑAL DE LA CRUZ. (30). Por su parte, María Isabel Lara Millapan, poeta bilingüe, incluye un par de textos significativos acerca de la

identidad, uno de ellos llamado “Somos mapuche” en el que se trasluce la problemática de la identidad y el territorio, el despojo ante el cual sólo queda alzar la voz, pero sin duda es en el poema “Identidad” en el cual la perspectiva es nostálgica y evoca tanto la migración como el retorno a la tierra natal:

Y si se van tus sueños
 Y olvidan la palabra de los abuelos tus labios,
 ¿adónde quedan los hijos de la tierra?
 ¿a quién enseñamos el silencio de nuestros bosques?
 Donde sólo florecen nuestros ecos
 Donde sólo cantan las aves
 Que conocemos desde tanto tiempo.
 Podemos ir lejos de nuestros montes,
 Ir lejos de nuestras vertientes,
 Para volver hermano,
 Para volver...
 Porque aquí está nuestra tierra
 Porque aquí está nuestra gente,
 Un espacio del kultrung
 Donde hay caminamos mirando las araucarias,
 Donde hoy sonríen nuestros ojos. (51)

Por su parte, María Teresa Panchillo (1958), poeta y locutora, incluyó dos poemas dedicados a la mítica figura de Lautaro, el primer poema titulado con el nombre mapuche de Lautaro, “LEFXARU”, en el cual se dedica a ensalzar la lucha de los mapuche y a continuar esa lucha:

... ¿Tendrá sentido la poesía infantil
escrita con rabia en forma de panfleto?
No nos vencerán Lefxaru
Entonces, cantaremos tu nombre
Tu figura heroica
Los niños te subrayarán en la historia. (72)

El otro poema, más breve, “Lautaro”, evoca la figura del líder mapuche en su sentido de lucha: Retorna Lautaro / Lautaro de los tiempos / Viajero de lluvias / Retorna en media luna / Intacto y desafiante / Capullo de mi libertad. (75). Por último, uno de sus poemas más destacados es “Calibre 2.568”, el cual hace alusión a la ley numero 2.568, la cual fue aprobada por el régimen militar en 1979 y consistía en la disolución de las comunidades mapuche y la venta de tierras. A esta ley, Panchillo dedica el mencionado poema, donde nuevamente hace la invitación a la defensa, a la resistencia, la emigración y la misma poesía:

Me disparan desde la moneda
Con una bala de calibre 2.568
Me distarán por tierra
Por papeles y lápiz,
Letra por letra me dispara
Porque soy poesía-madre
Naciente
En la resistencia
Porque soy canción celeste del universo
Porque mis hijos se levantan
Enfurecidos y sonriente

En las comunidades
Asumen la emigración
En las ciudades
Buscándome
Dentro de las urbes nocturnas
Confusas
Entre ladridos de perros
Sirenas
Disparos
Bombas lacrimógenas
Porque soy mapuche-pueblo
No me matarán por decretos
Ni con balas
De calibre recién inventado.
Podrán herirme
Cercarme con estacas
Y alambres púas
Arrancarme de raíz
Los árboles.
Pero no entenderán
Cuando suene
El kullkull y la xuxuka
Recuperaré la sangre
De mis óvulos florecientes

Seguiré procreando hijos indomables
A defenderme.
Porque soy madre-padre, fuerza de la tierra
No acallarán las voces de mis hijas
Femeninas y maternas
Proclamándome
Desde el vientre del tiempo
Desde la prisión
Renaceré como fuego encendido
Bajaré de los volcanes
Armada de canciones y palabras nuevas
Porque en quinientos años
Nunca han podido
Dispararme en la boca. (82)

Respecto al tema amoroso y erótico se tienen ejemplos en los poemas de Faumelisa Manquepillan (1960), poeta y artesana en piedra, madera y textil. Por ejemplo, en “Instintos”:

Con el concierto de Aranjuez en mis oídos
Te espero breve.
Para ser otra vez tu puta particular
Y volver a servirte de rodillas
Para despertar en ti el instinto animal que te posee.
Y yo...
Entre humana animalezca
Me quedo rendida entre tu pecho,

Para sentir lo divino de amarte. (64).

Otro poema del mismo tema es “Hombre hecho de trigo”:

... Si no estás yo te invento

y de seguro te cuajas

Tu silueta tu sombra

Tu tibieza me abraza

Que me quemo en tu flama

Y tu caudal me arrebata

A flotar en tu nube

O a morir en tu cama

Como ciega recorro

De tu pelo a tus plantas

Y es dulce dolor

Que entre el éxtasis danza

Un gemido un suspiro

Es un gajo de amor

Hombre fruto y semilla

Déjame ser tu tierra

Tú serás mi gavilla. (66)

Dentro de la misma temática que Manquepillan está Adriana Paredes Pinda y Roxana Miranda Rupailaf (1982). Roxana Miranda estudió Pedagogía en Lengua Castellana y Comunicación, también ganó en el año 2003 el Concurso Luis Oyarzún con su obra *Las Tentaciones de Eva*. Como puede observarse, Miranda tiene predilección por las figuras y personajes bíblicos, por ejemplo, en sus textos incluidos en la antología *Hilando la memoria*

de 2006, los personajes bíblicos hacen su aparición, la serpiente, Eva, Dalila y María Magdalena. Gracias a estos personajes, la crítica al género y sus roles se hace presente, por ejemplo, en “serpientes de sal” Eva no tiene culpa pues simplemente mostró el deseo; en “Evas”, la mujer reclama al hombre por el hecho de lavarse las manos, evitando toda culpa. En “Dalila” se pone a este personaje como victorioso, como mujer fatal:

Dalila después de envolverse
los senos con tu pelo
clava el puñal en el centro
de la sangre.
Te envuelve con la sábana, te corta a tijeretazos,
y huye
satisfecha,
tal vez, por la victoria
de ser ella quien abandona la cama. (101)

Un aspecto interesante y significativo de estas antologías es precisamente su carácter colectivo y dialógico, su organización e intercambio de ideas y experiencias. Esto es importante pues da cuenta de las reflexiones de estas autoras que no sólo escriben poesía, sino que también se dedican a la escultura, al teatro, al tejido y que no sólo difieren en edad sino en procedencia y residencia, todo esto impacta en su escritura. Dentro de los temas a los que más dedican esfuerzos son la traducción, la escritura y el cuerpo, la memoria, la ciudad y el exilio. Desde mi perspectiva el tema de la traducción es central, ya que, como dije al inicio, el acercamiento a la poesía en este capítulo sólo se da a nivel del discurso pues otro tipo de análisis requiere el dominio de los diversos idiomas en cuestión. Ahora bien, la traducción es de vital importancia, en el caso de algunas poetisas de las antologías, el mapuche no es su

idioma natal a pesar de ser descendientes de mapuches, esto debido a cuestiones de prestigio lingüístico en la ciudad, situación que llevó a muchas de estas mujeres a hablar español como su lengua materna y sólo después, al tomar conciencia de la importancia de la lengua y la identidad, fue cuando se acercaron al mapuche.

De esa manera, el mapudungun fue la lengua de los abuelos, de los cantos y las actividades tradicionales, aunque en algunas comunidades incluso los ancianos optan por hablar en español. Para estas poetas, la traducción es importante para proteger la lengua, a pesar de que algunas no pueden escribir desde el mapudungun, por lo que no sólo la traducción es importante sino el bilingüismo para establecer puentes entre las lenguas. Lo bueno de estos diálogos es que todo se reflexiona y cuestiona, por ejemplo, Maribel Mora refiere que sólo aprendió “retazos” del mapudungun y que fue hasta que ingresó a la universidad que pudo escribir en mapudungun e irónicamente, gracias a un profesor norteamericano quien daba un curso de lengua y cultura mapuche. Mora se cuestiona:

Me pregunto si alguien nos leería si escribiésemos en mapudungun. Me pregunto si alguien se ha dado el trabajo de verificar las versiones castellanas y en mapudungun de los poemas. ¿Por qué, por ejemplo, hay poemas de Lienlaf que son distintos en mapudungun y en español? Alguien le ha preguntado ¿Qué gesto, qué sentido, qué respiración quedaba presa en castellano que huno de variar la versión? La verdad es que siento que aún no hay interés real por nuestra lengua. Que nuestras traducciones al mapudungun son todavía, no más que un saludo a la bandera mapuche, por supuesto, y que el grito que pretende ser, se ahoga en la parafernalia de los aplausos complacientes. (147)

El tema de la traducción forma parte de la reflexión acerca del quehacer poético mapuche, una actividad amplia que implica un posicionamiento político, identitario y cultural. La reflexión acerca del quehacer poético ha sido central en la poesía mapuche de nuevo siglo y como dije anteriormente, esto les permite abordar los temas sociales tanto al interior como al exterior de la poesía. Esto se nota en la presentación de *Hilando en la memoria. Epu Rupa*, a cargo de Soledad Falabella, donde se menciona la finalidad de la antología:

El trabajo de *Hilando en la memoria* tiene que ver con la urgencia de dignificar nuestra esfera pública con el pluralismo de las voces que habitan nuestro territorio, nuestra tierra común. Cuando comenzamos a trabajar juntas el 2005 teníamos claro que queríamos contribuir a la cultura, ese espacio entre los ciudadanos, entre los seres humanos donde nos tejemos en común con nuestras prácticas cotidianas, para intervenir en los asuntos públicos desde la escritura de mujeres y, en específico, de mujeres poeta mapuche. Esta intervención no es casual, resulta que el pueblo mapuche aparece en los medios de comunicación, lugar donde cuaja lo público, como una cultura desvalorizada, fustigada por un racismo y un clasismo que ha transmutado lo que en otras culturas nacionales se abraza como pluralismo cultural, en un problema de seguridad interior del estado. Así, hemos construido nuestro propio enemigo interno, un mapuche violento, pobre e intelectual. Esto último parece paradójico: que el trabajo intelectual se asocie al terrorismo en el caso del pueblo mapuche, sin embargo, no sólo abundan los ejemplos si uno lee documentos oficiales, sino que de los últimos jóvenes muertos todos han sido universitarios. Esto es inaceptable y nuestra segunda edición de *Hilando en la*

memoria está elaborada en homenaje a estos jóvenes, y a todos los otros mártires que han debido pagar con sus vidas, luchando por sus derechos. (163)

Los poetas y las poetisas mapuches también otorgan un papel importante a la escritura, sobre todo por conceptualizarla como una manera de repensar la oralidad, a la vez que significa una integración al modelo literario chileno. Al respecto, Maribel Mora menciona que:

... Pero los “indios”, incultos, ágrafos, bárbaros, salvajes —como se nos ha visto durante mucho tiempo— no sólo hemos tenido que comunicarnos cotidianamente en una lengua Otra, sino que hemos tenido que asumir otras formas culturales y estéticas, hemos tenido que traducirnos en distintos formatos para darnos a entender. Se nos ha obligado, nos hemos obligado a hablar en otras lenguas, en otros códigos que nos digan, que nos nombren. A cambio, la mayor parte de las veces, hemos perdido nuestra lengua, la que nos dice, la que nos nombra. ¿Cuántos intelectuales han aprendido nuestra lengua para decirnos, para nombrarnos? Entre los mapuche que traducen o se traducen al español, decir es nombrar, conversación es memoria, vivenciar en el acto de habla. Y en este proceso de traducirnos, hemos ganado seguramente, pero también hemos perdido sin que se sepa aún las verdaderas dimensiones de aquello... (179)

En términos generales, de los poetas y poemas presentados en esta sección se tiene que la poesía mapuche de la primera década del siglo XXI no es estática a pesar de dar continuidad a los temas que abordó en el siglo XX, sobre todo el tema identitario y social, los cuales adquirieron un nuevo giro con la aparición de autores y autoras ya inmersos en una mecánica un tanto distinta a sus predecesores, quienes hicieron posible la existencia de

plataformas de expresión y difusión. Como dije anteriormente, hay una continuidad, la de la identidad junto con la del reclamo social, la cual resulta evidente en *Mapurbe* de Añiñir, donde se hace gala de una poética del reclamo, del descontento y de la furia. En este poemario se da la palabra al mapuche residente en los barrios periféricos de Santiago, a través de su palabra surgen los conflictos de residencia, de clasismo, de pobreza. Sin embargo, esto no se queda ahí, ya que en dicho poemario también se dedica un espacio a la reflexión metapoética, a lo que se viene manejando como poesía en una generación de escritores de ascendencia mapuche que recién redescubren y aprenden su lengua, una reflexión del desplazamiento lingüístico pero también de su rescate, así como de su asimilación al medio literario chileno, una inclusión un tanto fría y distante como los barrios periféricos donde residen la mayoría de migrantes indígenas en la ciudad de Santiago.

Por otro lado, las mujeres mapuche en la primera década del siglo XXI han incursionado no sólo en el ámbito poético, sino también cultural y artesanal, hilando y mezclando las expresiones poéticas con escultura, pintura y tejido. El trabajo de las autoras de *Hilando la memoria* es muy interesante porque si bien abordan el tema identitario y social, también se abren a otros temas como lo es el erótico, lo cual si bien no es nuevo en la tradición poética en general, sí lo es para la escritura mapuche, al menos en el sentido de trabajar abiertamente con el tema. Además, las poetas mapuche también se integran a la reflexión metapoética, si bien no lo hacen al interior del texto como Añiñir, sí lo hacen diseñando y participando en foros virtuales, donde también cuestionan mucho de lo que están escribiendo, de lo que ganan y lo que pierden al acercarse a un medio literario nacional, del cual, como colectividad, han estado segregadas mucho tiempo y al cual se integran desde el ámbito cultural.

A través de los ejemplos seleccionados, ejemplifico mi intención de resaltar las y los nuevos poetas mapuche aparecidos en la primera década, por supuesto no son todos, pero tienen en común representar esa nueva generación de escritores que ven el fenómeno de la literatura en lenguas indígenas desde una perspectiva híbrida, quizá con más peso de la tradición occidental que la indígena, pero con la conciencia de que sin ese peso la tradición y la lengua mapuches pueden quedar a la deriva, al olvido.

5.1.4. Consideraciones generales de la poesía en lenguas indígenas chilenas

La primera década del siglo XXI en términos de poesía indígena en Chile ha resultado muy significativa en términos de continuidad e innovación al interior de esta expresión poética. En primer lugar, se puede decir que hay un predominio del mapundungun o poesía mapuche, por sobre el rapa nui o el aymara, por lo que básicamente, hablar de poesía indígena en Chile es hablar de poesía mapuche. En segundo lugar, hay una continuidad de temas, sobre todo aquellos como la identidad y la denuncia social, esto debido a que muchos autores que ganaron renombre y establecieron las bases de la poesía mapuche siguen activos hasta la fecha, como Leonel Lienlaf o Elicura Chihuailaf, candidato en 2016 al Premio Nacional de Literatura, un evento sin duda importante ya que fue la primera vez que se reconoció a un escritor mapuche para figurar en el centro del panorama literario chileno. El papel de los poetas y escritores indígenas de los años noventa, fue muy importante pues ellos sentaron las bases de un campo literario indígena, primero como poemas sueltos en revistas y periódicos, hasta ser tomados en cuenta y publicados por editoriales emergentes en su momento, tales como Pehuén y LOM por mencionar las más conocidas.

Los y las poetas que comenzaron a publicar en los inicios del siglo XXI sin duda abrevan mucho de la figura de los poetas como Lienlaf o Chihuailaf, pero a diferencia de

ellos, su discurso ha tendido a la radicalización y sobre todo a explotar la figura del mapuche urbano, dando un giro a la concepción de la poesía mapuche como exclusivamente espiritual, ancestral o de conexión con la naturaleza. De esta manera la poesía mapuche se muestra más diversa y más crítica no sólo social sino poéticamente. Cabe aclarar que algunos de los autores y autoras aquí citadas, forman parte de una generación de poetas mapuches que se han especializado académicamente, además de haber perdido el mapudungun como lengua materna o de adquirirla como segunda lengua. Este hecho generacional, debido a la discriminación y prestigio lingüístico, propició un acercamiento más crítico a sus raíces y a su palabra. Por lo que desarrollaron una reflexión acerca de la poesía que ellos vienen trabajando, una poesía a medio camino entre lo tradicional mapuche y lo nacional chileno, esta reflexión cuestiona desde lo que se entiende por poesía hasta lo que significa insertarse en el medio literario chileno. En resumen, esta adaptación significa cierta pérdida de la lengua, cuyos alcances aún están por verse.

Algo muy importante es la emergencia de las poetas mapuches, que si bien ya había autoras que empezaron su carrera en los noventa, es en la década del dos mil que más mujeres mapuche irrumpen en el panorama literario y artístico pues no se limitan a la escritura sino que la combinan con el tejido, la pintura, la escultura y hasta con el teatro. También destaca el hecho de que a pesar de dar continuidad al gran tema del reclamo social, estas poetas incluyen el tema amoroso y erótico, repensando el papel de la mujer mapuche, conceptualizándolo de manera más activa y crítica.

Si bien la poesía en lenguas indígenas chilenas sigue siendo periférica o marginal, ese es un hecho que evidentemente está cambiando, pues cada generación le imprime nuevos giros temáticos y críticos. Además, con el paso del tiempo, las instituciones y plataformas para la divulgación y la lectura de estos poetas han ido aumentando. De este modo lo

mapuche se hace presente en la realidad cultural, social y política chilena, pues queda patente que estos autores han marcado un nuevo terreno en la poesía chilena contemporánea.

5.2 El desarrollo de la literatura en lenguas indígenas en México

La literatura en lenguas indígenas en México tuvo una presencia significativa en la década de los noventa del siglo XX, esta situación se derivó de la interacción de diversos factores a lo largo de dicho siglo, los cuales permitieron el surgimiento y establecimiento de talleres, premios literarios y políticas lingüísticas entre otros elementos. En esta sección me doy a la tarea de ofrecer un breve panorama con los principales hechos que contribuyeron a la visibilización de la literatura en lenguas indígenas mexicanas así como a la conformación de su campo literario y sus principales características.

Para empezar debo mencionar las *Misiones Culturales* impulsadas por José Vasconcelos en la década de los veinte, las cuales recorrieron diversas y recónditas zonas de México, esto con el objetivo de unificar el país, de alfabetizar y educar. De esta manera, el principal objetivo de dichas misiones fue el castellanizar, o en otras palabras, el de erradicar las lenguas indígenas pues eran vistas como un obstáculo para el progreso del país. Evidentemente las misiones culturales no pudieron cumplir su objetivo por completo, sin embargo, su principal contribución fue la de crear textos bilingües para la educación primaria.

Cabe destacar que la literatura en lenguas indígenas mexicanas se debe en mucho a proyectos personales o independientes antes que a políticas gubernamentales, por ejemplo, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, profesores de enseñanza bilingüe de los estados de Oaxaca y Yucatán comenzaron a escribir narrativa y poesía en sus lenguas maternas. Otro ejemplo se tiene en la escritura del zapoteco, iniciada por militares retirados, incluso universidades extranjeras apoyaron en el desarrollo de las lenguas y literaturas indígenas,

tales como Harvard (en el caso de las lenguas tseltal y tsotsil) o la Universidad de Florida en Gainesville (lengua ñahñu), así como universidades mexicanas y escritores como Carlos Montemayor en el estado de Yucatán.

A pesar de que la mayoría de las lenguas indígenas desarrollaron su literatura y algunas de sus gramáticas gracias a proyectos individuales, el peso de las políticas gubernamentales es fuerte en México, de manera que puede pensarse erróneamente que han sido las principales promotoras, aunque esto no les resta mérito alguno. Dentro de estas políticas destaca la creación en 1978 de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), que buscó la afirmación y recuperación de las lenguas indígenas, las manifestaciones artísticas, los conocimientos tradicionales en medicina y tecnología, así como el rescate de la memoria histórica. Esta dirección abrió oficinas administrativas y unidades regionales en Veracruz, Oaxaca, Yucatán, Michoacán, Sonora, Puebla, Quintana Roo, Morelos, Querétaro y Chihuahua. Además, en los primeros años, la DGCP capacitó en etnolingüística y tradición oral a sus promotores y técnicos culturales bilingües, sobre todo en los estados de Veracruz, Oaxaca, Yucatán y Michoacán.

Desde la década de los años veinte, el trabajo de recuperación y revitalización de las lenguas indígenas mexicanas se desarrolló lenta pero constantemente, de manera que para la década de los noventa la literatura indígena mexicana contaba con manifestaciones en lenguas diversas, como la náhuatl, la tseltal, la tsotsil, la zapoteca, la mixteca, la mazateca, la purépecha, la ñahñu, la wixarika, la popoloca, y la yoreme, por mencionar algunas de las más de sesenta lenguas originarias mexicanas. Este trabajo de recuperación y difusión se dio gracias a los mismos hablantes, sobre todo aquellos que laboraron y laboran como técnicos bilingües o maestros de enseñanza primaria y otros que poco a poco se fueron abriendo campo en etnolingüística, ingeniería agrónoma, teatro, pedagogía, letras, comunicación,

derecho y antropología entre otras disciplinas. Esta formación académica tan variada y el fomento a la apertura de las comunidades de lengua indígena, influyeron en la conformación de la literatura indígena actual que ya en la década de los noventa comenzó a expresarse por cuenta propia.

Enfocándome en la poesía, Raúl Aceves publicó en 1991 su libro *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*, obra en la cual da cuenta de lo indígena en la obra de autores como Agustí Bartra, Octavio Paz y Salvador Novo entre otros poetas (e incluso narradores) que abordaron el tema de lo indígena en el siglo XX. Como resultado de su trabajo, Aceves delimitó once maneras de presencia de lo indígena en la poesía mexicana:

- a) Lo indígena como rasgo pintoresco del paisaje nacional para consumo de turistas. El indito de tarjeta postal.
- b) Lo indígena como exotismo prestigioso, de gourmet cultural refinado, que conoce la mitología náhuatl y el Museo de Antropología, pero nunca ha conocido a un indígena en forma personal.
- c) Lo indígena como marco de referencia mítico-histórico, como pasado que sirve para fundar y entender el presente o el futuro de la nación.
- d) Lo indígena como archivo de arquetipos (dioses, héroes, lugares, acontecimientos) reciclables a nivel personal o social, como auxiliares en la construcción de la identidad.
- e) Lo indígena como actitud indigenista, como propósito redentor del indio y condenatorio de lo español o de la cultura moderna occidental en general (de inspiración nacionalista, liberal, marxista, etcétera).

- f) Lo indígena como lo reprimido de la nación, como inconsciente colectivo que hay que recuperar conscientemente, como herencia negada que hay que asumir.
- g) Lo indígena como factor telúrico de la nación, liado a la naturaleza silvestre, a los poderes naturales sacralizados, a lo no contaminado por la civilización urbana.
- h) Lo indígena como presencia fantasmal, como una ruina arqueológica, como nostalgia de un pasado definitivamente muerto. Lo indígena como ausencia, como encarnación del arquetipo delineado por Rulfo: México=Comala, país donde están más vivos los muertos que los vivos.
- i) Lo indígena como el pobre, como el “naco”, como la “maría” asimilada a la cultura o subcultura de la gran ciudad, donde es un ser enajenado y extraño, que vive de limosna o el subempleo.
- j) Lo indígena como objeto de estudio del etnólogo, el arqueólogo o el antropólogo. Lo indígena como dato científico, como registro acumulativo de conocimiento archivado. Lo indígena como Objeto y no como Sujeto.
- k) Lo indígena como tradición viva, como cultura propia y autosuficiente que dice su propia palabra, como existencia digna dentro de la pluralidad nacional (11).

Aceves menciona ejemplos de casi todos estos modos de presencia de lo indígena en la poesía, sin embargo, es en el último modo, como tradición viva y autosuficiente del cual no cita ejemplo alguno. Esto probablemente se debió a que en 1991 todavía no se creaban las asociaciones e instituciones que establecieron un campo literario indígena en México. Fue hasta 1992 que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) comenzó a otorgar

becas para creadores en lenguas indígenas y de este modo su literatura comenzó a ser validada y por así decirlo, profesionalizada. En 1993 surgió la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas (ELIAC), asociación que representa un total de veintidós lenguas: maya, chol, mochó, tojolabal, tseltal, tsotsil, zoque, náhuatl, ñahñu, mazahua, me'pha, wixarika, purépecha, ngigua, zapoteca, ñuu savi, mazateca, totonaca, tének, Yok'ot'an, toreme y popoloca. En este mismo año, 1993, surge el premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, respecto a este premio, Michela E. Craveri en la presentación de *El canto de la estirpe* de Wildernain Villegas, ganador del premio Nezahualcóyotl en 2008, dice que:

... El premio, instituido en 1993 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, intenta fomentar la creatividad literaria en las lenguas indígenas del país y ofrecer una oportunidad de difusión y visibilidad para las producciones literarias en las lenguas nativas de México. Desafortunadamente, por motivos de discriminación y por el difícil paso desde la oralidad a la escritura, estas literaturas siguen ocupando un espacio marginal dentro de la producción nacional, a pesar de la presencia de autores de alto nivel, de la calidad estética de sus obras y de la profundidad del pensamiento indígena ahí representado. La importancia del premio Nezahualcóyotl no reside sólo en el reconocimiento del valor fundamental de estas literaturas como parte de la riqueza cultural del país sino también en la afirmación de la calidad de sus expresiones artísticas, más allá de definiciones étnicas o lingüísticas. Las obras publicadas en la colección Premio Nezahualcóyotl nos ofrecen nuevos puntos de vista en el análisis de la realidad, de penetrar en un pensamiento complejo y refinado, en última instancia de asomarnos al mundo con nuevos ojos. (11)

Para Carlos Montemayor en su libro *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*, el surgimiento de la literatura en lenguas originales no es un fenómeno aislado o meramente literario sino político:

A lo largo de quinientos años, investigadores nacionales o extranjeros han dicho qué son, qué piensan, cómo se comportan, en qué creen los grupos indígenas. Ahora surgen escritores indígenas que en sus propias lenguas hablan de sí mismos y para sí mismos. Después de quinientos años es la primera oportunidad que tenemos para escuchar a ese México que ha estado en silencio. Con ellos tenemos la posibilidad de acercarnos al profundo rostro del México que desconocemos. Pero este nuevo despertar de la escritura en lenguas indígenas es sólo una faceta de un proceso más amplio. Su despertar literario no es algo aislado, forma parte de un despertar político. En este caso se encuentran nuevas agrupaciones agrarias, nuevas alianzas de producción regional, nuevos frentes de organización política indígenas, los nuevos escritores y la insurrección misma del EZLN en 1º de enero de 1994. (11)

Se debe recordar que en 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, compuesto principalmente por integrantes de los pueblos mayas tzeltal, tzotzil, chol y tojolobal, tomaron cinco cabeceras del estado de Chiapas en demanda de una república socialista pero sobre todo de trabajo, tierra, igualdad, educación, alimentación y paz entre otras cosas. Por su parte, el gobierno mexicano respondió enviando al ejército y enganchándose en un conflicto armado que duró once días para posteriormente tratar de buscar una solución mediante el diálogo que hasta el día de hoy no se ha logrado. A través de este levantamiento, la cuestión indígena en México fue puesta momentáneamente en primer

plano política y socialmente, dando impulso a la literatura indígena y su toma de palabra y expresión.

Dentro de otros eventos que apoyaron a la conformación de un campo literario indígena, fue la fundación de la Casa del Escritor en Lenguas Indígenas en 1996. Además, en el ámbito internacional se creó el Premio Continental Canto de América a partir de 1998 y el Premio Iberoamericano de Letras Popol Vuh en el 2000. Volviendo al ámbito mexicano y las políticas hacia las lenguas indígenas, el nuevo siglo inició con la promulgación de la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas y la Reforma a la fracción cuarta del artículo séptimo de la Ley General de Educación, ambas promulgadas en 2003.

En la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos indígenas se reconocieron las lenguas indígenas como parte del patrimonio cultural y lingüístico del país, se especificaron los derechos de los hablantes de lenguas indígenas, se decretó el fomento a las políticas de investigación, difusión, estudio y documentación sobre las lenguas indígenas nacionales y sus expresiones literarias, la creación de bibliotecas, centros culturales u otras instituciones donde se alberguen materiales lingüísticos en lenguas nacionales, además se estableció la creación del INALI (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas), dicho instituto surge como un organismo descentralizado de la administración pública federal, sectorizado en la Secretaría de Educación Pública, siendo un organismo de servicio público y social. Por otra parte, la Reforma a la fracción cuarta del artículo promueve la enseñanza de la pluralidad lingüística del país, así como el respeto a los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas. De la misma manera, fijó que los hablantes de lenguas indígenas deben tener una educación obligatoria en su lengua natal y en español.

A través de los eventos mencionados que han intervenido en la formación de la literatura indígena, una de sus principales características ha sido y es el bilingüismo. Esto

originado por la necesidad de educación, justicia y equidad por parte de los hablantes de lenguas indígenas ante la sociedad de habla castellana. De esta manera, la literatura en lenguas indígenas es en su mayoría bilingüe, generalmente en español y en la lengua originaria en cuestión. A este respecto el poeta nahua Natalio Hernández en su libro *De la exclusión al diálogo intercultural con los pueblos indígenas* opina:

Tenemos que reconocer que durante cinco siglos hemos cultivado la lengua que llegó de otro lugar y fuimos olvidando y abandonando en el camino, las lenguas originarias de nuestro país. El gran reto que tenemos de aquí en adelante consiste en cultivar nuestras lenguas, incluido el español que ya es nuestro, para que florezca, como un jardín de flores la diversidad de lenguas y culturas. (98)

Entre las políticas estatales y los esfuerzos individuales a lo largo de la década de los noventa, la literatura en lenguas indígenas en México alcanzó cierta notoriedad en el campo literario. A pesar del reconocimiento a esta literatura mediante la creación de instituciones culturales, el establecimiento de premios y de publicaciones tales como las revistas “Nuni”, “La palabra florida” o el suplemento *Colibrí*, su circulación ha sido limitada y su inclusión en el canon mexicano de la segunda década del siglo XXI no ha mejorado respecto al siglo pasado.

5.2.1. Poetas indígenas en México a finales del siglo XX

El papel de los escritores y en este caso de los poetas indígenas surgidos a finales del siglo XX fue de gran importancia pues sentó las bases temáticas, editoriales y políticas de la poesía que apareció en el siglo XXI. En este caso, en México, los poetas que destacaron o que se situaron en el incipiente campo literario indígena, han estado ligados al Premio

Nezahualcóyotl instituido en 1993. Este concurso premia obras literarias pertenecientes a los géneros de poesía, teatro y narrativa, dichas obras deben presentarse de manera bilingüe, pues el español es la lengua franca que funciona como el contacto entre los hablantes de español y los hablantes de lenguas indígenas que si bien hablan español, no siempre dominan otra lengua indígena además de la propia.

Entre los poetas que han destacado y ganaron en algún punto el Premio Nezahualcóyotl, figuran Víctor de la Cruz (zapoteco de Oaxaca), Juan Gregorio Regino (mazateco de Oaxaca y actual director del INALI) y Natalio Hernández (Nahua de Veracruz). Por otro lado, dentro de los poetas más reconocidos y que no figuran en los ganadores del Premio Nezahualcóyotl, están Jorge Miguel Cocom Pech (maya peninsular de Campeche), Irma Pineda (zapoteco de Oaxaca), Javier Castellanos (zapoteco de Oaxaca) y Briceida Cuevas Cob (maya peninsular de Campeche). Cabe destacar que en un censo rápido que hizo Raúl Aceves, contó setenta y siete autores, treinta son mujeres y en total representan catorce lenguas indígenas mexicanas, tales como el náhuatl, el tzeltal, el tzotzil, el mixteco, el zapoteco, el mazateco y el purépecha entre otros.

Ahora bien, de acuerdo con el trabajo de Francisco Javier Romero “La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional”, aparecido en las actas del XXXVIII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en su edición del 2010, el gran tema de la literatura indígena en general es el de la búsqueda de identidad nacional, o mejor dicho, de reconocimiento dentro de una nación multicultural como es México. En dicho trabajo también se destaca el hecho de que la proliferación de escritores en lenguas indígenas se debe a un mayor acceso a la educación por parte de los hablantes de lenguas originales. En términos generales, Romero se enfoca a escritores nacidos en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, tales como Natalio Hernández, Javier

Castellanos y Víctor de la Cruz, autores que siguen activos y que publicaron principalmente en los años noventa.

En términos generales acerca de la literatura indígena a finales del siglo XX, Carlos Montemayor, Miguel León Portilla y Javier Romero coinciden en remarcar el hecho de que el resurgimiento de la literatura indígena mexicana es en primera instancia la posesión de una voz que estuvo negada durante siglos, abriendo su cultura al resto del mundo, pero siendo tradicionales. De las conclusiones del trabajo de Javier Romero quiero destacar los siguientes aspectos:

Todavía no los ha contaminado el aspecto negativo de la modernidad, con su carga de individualismo feroz, desencanto, ruptura con el pasado, etc., ni han cedido a la tentación de la experimentación formal. En este sentido, siguen siendo “auténticos”, y reconocemos en ellos cualidades de sencillez y naturalidad, transparencia y autenticidad, con una belleza de alma cercana a la originalidad. Sin tratar de idealizarlos, considero que representan un resurgimiento del impulso expresivo que nace de un doble movimiento: la fidelidad a los orígenes y la apertura a la creación de nuevos mundos, en donde sean incluidos y aceptados con todo su bagaje cultural.

Conservación y creación son los dos ejes de esta dialéctica poética. Eligen sus temas y expresiones inspirados en su propia tradición, alejados del intelectualismo abstracto, los barroquismos expresivos y las versificaciones extravagantes; le dan a la forma su valor justo porque saben que es la superficie exterior de su discurso, pero que lo desvela y oculta al mismo tiempo. Lo realmente importante para su corazón y su espíritu es “hacer arte con amor”, arte que no sea pura forma vacía, puros sonidos huecos arte que

permita convertir su palabra en la imagen eterna de su presencia en esta sociedad contemporánea que, día con día, a pesar de irles abriendo espacios, sólo les permite “sentirse parte de la Nación” desde su mirada, desde su etnia, pero no en los espacios de la modernidad (10).

He citado el trabajo de Romero porque en buena parte ejemplifica la mirada hacia la poesía indígena en México, una poesía que reclama identidad y notoriedad, una poesía que remarca la presencia de los ignorados. Sin embargo, creo que esa misma visión resulta un tanto simplista e idealista a pesar de no querer serlo. Digo esto porque en primer lugar no hubo un cuestionamiento de aspectos como el bilingüismo, tampoco respecto a la forma ya que fundamentalmente se hace una simplificación e imposición de los géneros occidentales, narrativa, poesía, teatro. Otro aspecto que llama la atención es el de la originalidad, un mundo original o primigenio es una noción que debería haber sido más desarrollada, si bien se entiende que esta poesía tiene un fuerte componente que ahora llamamos ecopoético o telúrico, no es el único aspecto o el más relevante. Por último, la afirmación de que no ocupan espacios de la modernidad creo que es errónea, sobre todo porque si bien estas aseveraciones aplican para la poesía indígena de finales de siglo XX, no aplica para la poesía indígena del nuevo siglo, se debe recordar que el estudio mencionado data de 2010. Es decir, que hay un sesgo pues se pierden de vista obras publicadas en la primera década del siglo XXI, en las cuales, si bien los autores no son jóvenes, sí portan un discurso muy distinto con el que inició la poesía indígena mexicana.

5.2.2. Poesía indígena mexicana: la primera década del siglo XXI

Para esta sección he seleccionado cinco obras y cuatro autores que han ganado el Premio Nezahualcóyotl a lo largo de estos primeros años del siglo XXI. Digo que son cuatro

autores y cinco obras porque un autor, Carlos España, ganó en dos ocasiones dicho premio, aunque la segunda vez con un nombre distinto, *Kali Tatyisavi*. De esta manera se tienen ciertos puntos de partida comunes a estas obras, en primer lugar que fueron presentadas de manera bilingüe y muy probablemente evaluadas en su versión castellana, en segundo lugar que fueron hechas o incluidas expresamente para participar en dicho certamen, por último, que dichas obras fueron premiadas con montos de cien mil y ciento cincuenta mil pesos mexicanos.

La primera obra a la quiero referirme es *Kuun nuvi savi / Jornada en la lluvia* de Carlos España, este poemario ganó el premio Nezahualcóyotl el año 2000 y fue publicado en 2003. Carlos España (1960) es hablante del mixteco o ñuu savi, oriundo de Tlaxiaco, Oaxaca, además, es licenciado en sociología por la UNAM y ha participado en diplomados, encuentros y congresos de poesía, además de haber sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en los periodos 1999-2000 y 2001-2002.

Jornada en la lluvia es un poemario donde la historia se hace presente desde sus primeras páginas, de manera que se puede decir que es un poema *historizado* o mejor dicho, historia poetizada. En este poemario hay voluntad de ofrecer una visión antropológica, histórica, incluso arqueológica, una manera de conectarse con el cosmos de manera espiritual, idílica y a la vez científica y poética. El primer rasgo que enmarca esta visión, es para mí, la inclusión de un epígrafe de Emile Cioran “Un pueblo se muere cuando no tiene fuerza para inventar otros dioses, otros mitos, otros absurdos”. Dicho epígrafe sólo se presenta en la versión en español. Esta obra se divide en doce secciones o apartados, a través de los cuales se repasa la historia del cosmos, del mundo, del hombre y de Mesoamérica, un recorrido que va del big Bang a la historia mexicana del siglo XX. Así lo constata su primer poema “el-caos”:

silencio en la oscuridad, ojos del polvo

tintineo del cosmos.

El primer paso no es la huella del esqueleto

sino vacíos, estelas de luz

en el choque con lo invisible

respiro del átomo,

en las espirales del big bang

el sol centro de qué

si la vena del barro es semilla contra la sangre

allá en la hondura del fuego

cabeza de un tamaño indecible

y la voz esencia, ruge

en el eco de la gota

en el vientre de la danza (67)

En esta primera sección pues, se tocan otros temas como la arqueología y los vestigios que estudia, los mamuts, el nomadismo y hasta la policromía. En secciones posteriores hay poemas numerados y titulados “Hombres a la vista”, donde nuevamente hay referencias a la cerámica, la arcilla, la guerra, el aguamiel, las pirámides y las piedras, así como una inclusión de referencias cosmogónicas nahuas y mayas. En la sección tercera que se inicia con el poema “hombres a la vista 2”, hay una clave del poemario, el considerar al hombre como la forma del mundo, el hombre como forma, invención, que puebla y construye el mundo:

“el hombre se convierte en dios” a la señal de 300 soles,

oro en el barrio foráneo

en la calzada de los vivos suena el sacrificio

la cerámica bípoda reza en el banco de arcilla

el antropos es morfo

como misterio del abandono

un sol nacerá después del cuarto

y el animal no imita, al hombre después del eclipse (75)

El poemario continúa haciendo referencias a las poblaciones de Mesoamérica, rituales, ocupaciones militares como la dominación mexica y su nominación de los lugares, proceso que se repite con la conquista española y trescientos años después vuelve a repetirse con la Independencia, otra vez con la Revolución y así parece que continuará, esa es la jornada en la lluvia, una lluvia convulsiva que sólo deja ruinas y vestigios entre los que camina el hombre.

El segundo poemario al que hago referencia es el de *Guie' yaase' / Olivo negro* de Natalia Toledo, esta obra ganó el premio en 2004 y se publicó en 2005. Natalia Toledo (1967), habla español y zapoteco, es egresada de la Escuela General de Escritores Mexicanos (SOGEM) ha publicado poemas en diferentes revistas y periódicos, así como otros libros patrocinados por instituciones culturales estatales y nacionales, también es la única que he podido notar que ha publicado en el Fondo de Cultura Económica y en Almadía, es decir, fuera del CONACULTA y de Editorial Diana, la cual en México, es de las pocas editoriales que apuestan por lo indígena. El poemario en cuestión tiene un breve prólogo por Andrés Henestrosa y un epígrafe de Paul Valéry: *La cosmología es el más antiguo de los géneros*.

Este poemario, es el único escrito por una mujer que ha ganado el Premio Nezahualcóyotl en lo que va del siglo XXI y hasta 2010. De hecho, este premio sólo ha sido ganado por dos mujeres en toda su historia, Natalia Toledo en 2004 y la novelista Marisol Ceh Moo en 2014. Este poemario es una introspección a la infancia y al género femenino en la cultura zapoteca y juchiteca. De esta manera las referencias a las tradiciones, gastronomía e incluso rituales como la limpia con huevos de gallina negra, la flora y la fauna son parte del poemario. Por ejemplo, su primer poema, que no tiene título, ofrece una poderosa imagen acerca del río:

El río se desborda
 todos se convierten en peces,
 Dios aparece en una pared descarapelada
 yo lo observo detrás de un olivo negro. (15)

Como ya dije, en su mayoría, este poemario se trata sobre la infancia y la felicidad ignorada de esos años, como lo muestra el poema “La casa de mis sueños”:

Desciendo de la montaña
 un ojo de agua me mira,
 veo la casa de mi abuela
 en medio de la selva.
 Camino sobre el follaje
 una puerta gruesa se abre,
 puedo tocar las paredes descarapeladas
 ¿qué huele mi nariz?
 el cirio desprende chintul
 en el corredor del viento.

Abro la ventana, ahí está la jungla:
la casa es fresca,
voy a la cocina
las ollas son el vientre de mi madre.
Aromas de anonas, nanche maduro,
el ruido del aceite cuando se fríe, humo de pescado.
¿Qué siento?: estoy feliz.
Desciendo de la montaña, enfrente:
una casa de caliche desdentada,
chamase hilos atraviesan su cielo, en mi jardín
no faltan pájaros.
Acaricio un venado y sus ojos son una tristeza ovalada.
Tengo puesto un vestido de cuadritos
y dos cangrejos pellizcan mis senos de niña,
no sonrío, estoy parada como un poste.
Tengo ocho años y mi cuerpo es una casa
que recuerda su casa. (41)

Básicamente, Toledo no deja aspecto de su cultura sin anotar, vestimenta, costumbres y creencias como el nahual. Es hasta el final del poemario, con su poema “Para T. S. Eliot”, que toca el tema de la lengua zapoteca:

... tal vez soy la última rama que hablará zapoteco
mis hijos tendrán que silbar su idioma
y serán aves sin casa en la jungla del olvido.
En todas las estaciones estoy en el sur

barco herrumbrado que sueñan mis ojos
 de jicaco negro:
 a oler mi tierra iré, a bailar un son bajo
 una enramada sin gente, ... (135)

Es llamativo el hecho de que en el poemario no aparezcan menciones acerca de la lengua. Se tocan todos los temas antes mencionados pero no el lenguaje, sobre este sólo hace una sombría reflexión que puede ser común a todas las lenguas minoritarias en un país. En resumen, esta obra puede verse como una invitación a la cultura juchiteca y sobre todo a revivir la infancia.

El tercer poemario ganador del Premio Nezahualcóyotl es *Chicome Xóchitl / Siete flor*, ganó el concurso en 2006 y se publicó en 2007. El autor de esta obra es Juan Hernández Ramírez (1951), hablante nahua del estado de Veracruz, fundamentalmente se dedica a la instrucción primaria y es egresado la licenciatura en Educación Media en Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, también se ha desempeñado como castellanizador y supervisor de educación en Veracruz. Fue becario del FONCA en dos periodos, 1997-1998 y 2003-2004.

Siete flor, no encuentro otra manera de decirlo, es un ramo de flores, más acertado sería decir que es un collar de flores, cada poema tiene el nombre de una flor, es casi botánico, en cada texto describe las características de flores tales como la vainilla, la dalia, la nochebuena, la de toloache, el cempasúchil y hasta el maíz, a través de estas flores se abordan los viejos dioses del panteón mexica. Es un poemario telúrico, dedicado a la naturaleza. Cada poema es nombrado en honor de una flor, está compuesto a su vez por poemas pequeños los cuales aparecen enumerados, para ser preciso, son siete los poemas acerca de cada flor, siete flor. De todos los poemarios que he seleccionado este es el más cercano a la tradición de la

poesía mexicana tal y como la han modelado autores como Ángel María Garibay, Amos Segala o Miguel León-Portilla. Como en los poemarios anteriores, se incluye un epígrafe, en este caso de Nezahualcóyotl: No acabarán mis flores / no cesarán mis cantos. / Yo cantar las elevo, / se esparcen, se dividen.

Como dije anteriormente, en este poemario se notan las características clásicas asociadas a la poesía nahua, la metáfora de las flores, las referencias a la cosmogonía nahua e incluso el uso del difrasismo:

VII

Sin la nochebuena
sombria sería la noche;
la noche de navidad.

Pasión del fuego,
rosa del corazón.

Oración del amor.

La nochebuena. (81)

La última flor en aparecer en este collar de flores es la Sempoalxochitl o flor de muerto, hay que recordar que una de las mayores metáforas de la poesía clásica en náhuatl es la flor, como lo más bello pero también como indicador de la fugacidad de la belleza y la vida. De esta manera, no es fortuito que el poemario termine con la flor de muerto es un recordatorio de dicha metáfora, de lo pasajero de la vida, del anhelo de trascender la muerte a

través de cantos y poemas. La flor de muerto es un puente entre la vida y la muerte, la flor amarilla que es oscuridad y luz, vida y muerte:

VII

Ya estamos aquí
con flores rojas hemos nacido,
con flores amarillas hemos de partir.

El pájaro solar “Xiutototl” nos alumbra
camino a la morada de los muertos.

Nos hemos de ir en alas por la senda,
con las viajeras flores. (109)

El cuarto libro al que hago referencia es *UK'aay Ch'i'ibal / El canto de la estirpe* de Wildernain Villegas (1981), de todos los autores mencionados este es el más joven, cuyo poemario representa la lengua maya en el certamen de 2008 y es publicado en 2009. Villegas es licenciado en educación secundaria y fue becario del FONCA en 2002-2003 y 2004-2005, se ha dedicado a la promoción de la literatura en lengua maya y se volvió profesor investigador de la Universidad Intercultural Maya.

Esta es una obra que también parte de esa tradición telúrica, de la relación con la naturaleza y el cosmos, el hombre conectado con los animales, las plantas, el cielo, las leyendas, los dioses, la existencia del hombre en un diálogo abierto con el mundo. Y en medio de esto se da la tradición, la autoridad de lo antiguo, personificado a menudo en un abuelo de la creación, un personaje recurrente en el poemario, el abuelo dios o instrumento de la creación:

Para mirarte

Te descubro en la pirámide

se inclina el sol a besar la eternidad,

y mi alegría danza,

dibuja tu palabra que aún resuena,

da gracias a los dioses que habitan en mí,

como el cielo en las aves

y el polvo en cada segundo del nosotros.

Abuelo,

enséñame otra vez La Piedra Sagrada

donde sabios descifraron al tiempo

y miraron caminar la sequía

y el hambre de langostas hacia la milpa tierna,

donde vieron a la lluvia acariciar el suelo,

su fértil desnudez,

donde vieron mazorcas

bailando en el trino de la oropéndola,

y el frijol que abraza al cuerpo del maizal

hasta madurar esperanza.

Quiero esa piedra,

la tenías en tu rostro,

en tu voz.

Hoy que habitas al recuero,
invento versos
para mirarte;
pongo una roca sobre tu ausencia,
inicio nuestra pirámide,
cuando en la cima nazca una aurora
los animales subirán a beber la claridad.

Sonríó
por tu mañana que cada noche retoña,
por aquel lunar de tu frente,
estrella negra que en medio de tu luz
fulguró su dulce oscuridad.

Abuelo,
juguemos a sembrar dioses
y nacerán árboles de ceiba
para que los astros aniden;
juguemos a sembrar nubes
y brotarán ríos subterráneos,
asomarán miradas de agua
a esperar que el fuego cabalgue en la espalda de Kulkán
que Ix Chéel se contemple en su espejo de luna,
que Cháak centelleé su látigo;

y con mis pasos se acerquen
a convertir el agua en arroyos de leche,
en minutos de miel y pan.
Cantemos como la selva
cuando siente al sol revolotear en los pájaros,
aplaudamos como la lluvia en el vientre del Mayan,
lloremos,
tu allá y más acá de mí,
aferrados a este instante,
lloremos,
por tanto amanecer. (106)

Cabe destacar que es el único poemario de los aquí mencionados que se enfoca a lo erótico, de las cuatro partes que lo componen, Resplandece la huella, Fuego primigenio, Conjuros de la selva y Latidos del Mayab, es a partir de Fuego primigenio que el discurso erótico se fusiona con el de la creación de la naturaleza, se vuelve un canto voluptuoso de la selva, el sexo como la danza de la vida:

Primigenia humedad
El sol en mi te canta
Las ceibas besan tu pelo
El día anida el almíbar de sus horas
La noche se levanta y siembra su luna
Sorbo tu cuerpo lleno de instantes árboles y astros
Tus senos son templos que finalizan en estrellas
Tu sexo puerta que se abre para dejar la ruina de

soledad afuera

Mujer sonido de maíz que llueve

Toda la noche anegas de murmullos mi sedienta hambre de ti

La mariposa de tu mano acaricia mi espalda

En ti desnudo la belleza verdadera de los ríos

Y danza tu cadera al ritmo de jadeos

Nuestra respiración germina luciérnagas

En ti estremece la urgencia de mi tacto

Y me vuelvo silencio en tu relámpago. (116)

Por último, aunque ya pasa de la primera década, quiero mencionar brevemente el poemario *Tzin tzun tzan* de Carlos España, que en esta ocasión firmó como Kali Tatyisavi, poeta mixteco que toma el nombre de su poemario de la lengua purépecha que alude al colibrí y que de manera onomatopéyica y en las culturas del Anáhuac alude al disparo de tres flechas, esto de acuerdo con el prólogo de Celestina Patricia Sánchez. En este poemario se está de nuevo ante la perspectiva histórica de la cultura Mixteca, haciendo referencia a los periodos prehispánico, colonial y actual. De nueva cuenta el tema de la creación del universo irrumpe en estas páginas y se hace referencia al bilingüismo o la lengua bífida, como una condición insuperable de la poesía en lenguas indígenas, es el único poemario de los aquí citados que dedica poemas al asunto de la composición y traducción poética:

XXXIII

De occidente me llega un verso bien pulido, desatado

déjenme empujar el obús y abrir los oídos para comprender

su final final,

aquí entrego una traducción

el origen de la costumbre:
la palabra ventrílocuo es un hervidero en el estómago
el niño me pregunta por su apellido

Alguien me dijo:
sube por la boca de la montaña,
no temas la lengua bífida
te haré un regalo en ese desbarrancadero
caerás en la rodela de la lluvia
besarás el incienso que rebota en la antorcha

Desde las costillas inicia la honda su ciclo (85)

Este poema es sólo uno de los que hacen referencia al bilingüismo poético, una condición que llegó para quedarse en la poesía indígena en general, no sólo en la mexicana, pues como ya he mencionado antes, al ser lenguas minoritarias su alcance y circulación es muy reducido, por lo que si se quiere pertenecer a un campo literario se debe usar el español, lengua en la que al final de cuentas se hará la lectura del poema.

5.2.3. Consideraciones generales de la nueva poesía en lenguas indígenas mexicanas

En resumen, basado en la lectura de los poemarios aquí citados, el discurso de la poesía indígena mexicana es básicamente introspectivo y explota temas como la historia, la cosmogonía y la naturaleza, la infancia y lo erótico. En este sentido hay una transformación o cambio en los temas de finales del siglo XX, ya no es la búsqueda de la identidad nacional o su incorporación a una, tampoco está presente el reclamo social. Esta poesía, no ofrece un

cuestionamiento acerca de condiciones extra-literarias, se vuelca al interior, al pensamiento cosmogónico trascendente, de manera que la realidad social no es una inquietud. En términos generales, se puede decir que es una poesía que pretende estar integrada a una literatura nacional, sin cuestionar o incomodar, enfocándose al discurso promocional de sus culturas y tradiciones. Este es un aspecto significativo ya que marca un cambio con la poesía de la década de los noventa, que hizo del reclamo social y las reflexiones lingüística y metapoética, sus principales preocupaciones.

5.3 Similitudes y diferencias en las poesías indígenas de Chile y México

En principio, estas poesías comparten rasgos como el hecho del cambio de la oralidad a la escritura, a la vez que de una literatura colectiva o anónima a una de autor, también es común el bilingüismo y la categoría de lenguas minoritarias. Otro aspecto común es su circulación mínima o limitada a revistas universitarias, periódicos o suplementos culturales. Así como su publicación en editoriales que dependen del estado, lo que también resulta en una falta de crítica seria. Del mismo modo, a finales de los noventa, ambas manejan un discurso que reclama visibilidad en la sociedad, incluso puede decirse que identidad nacional. Ambas poesías tienen un papel marginal y alternativo (o poco común) en sus respectivas literaturas nacionales. Sin embargo, aquí comienzan las diferencias.

En Chile el campo literario y propiamente el poético tiene una gran tradición y excelentes poetas, aunque es de menor tamaño que en México, por lo que las publicaciones tienen mayor circulación y recepción en el medio literario, resultando en el hecho de que muchas antologías, ya desde los noventa, incluyan uno, dos o tres poetas en lengua indígena, fundamentalmente mapuches, aunque la inclusión de sus poemas sea en español. Esto propicia que si bien, socialmente la cuestión mapuche aún es un problema que conlleva

situaciones como la discriminación y la segregación, en el ámbito poético hay un reconocimiento e integración de la poesía indígena en el canon nacional. Este reconocimiento tuvo su punto más alto en 2016, cuando Elicura Chihuailaf hace historia al ser nominado para el Premio Nacional de Literatura. Al final, no sin escándalo y críticas de parte de poetas consagrados como Raúl Zurita, el ganador fue Manuel Silva Acevedo. Por otro lado, en México, las posibilidades de que un poeta indígena gane el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes es prácticamente nula, sobre todo en la primera década del siglo XXI¹. En Chile hay diversos concursos y becas para creación literaria, los menos, dedicados a la literatura indígena, por el contrario, en México, además del Premio Nezahualcóyotl, el mismo FONCA tiene una sección para letras indígenas, de alguna manera se acapara a los escritores, se les prepara y adoctrina en las formas literarias occidentales en las cuales serán evaluados. Esto último es muy importante, ya que la asimilación o integración de la literatura indígena en las literaturas nacionales latinoamericanas se da a través del filtro de la tradición occidental por lo que los géneros o particularidades de una lengua indígena se ven simplificados a los géneros dramático, poético y narrativo.

Por otro lado, mientras en Chile los poetas indígenas cuestionan tanto al interior como al exterior la asimilación literaria, en México la poesía indígena parece cómoda con el sistema de premios y becas, la identidad nacional, el reclamo social o el descontento no parecen formar parte del discurso poético en el nuevo siglo. Los poetas indígenas chilenos manifiestan abiertamente su preocupación por la adopción del sistema literario occidental, sus géneros y sus formas, así como sus repercusiones en la vida de las lenguas indígenas, mientras que en México, al menos en los ejemplos seleccionados no hay cuestionamiento

¹ Es importante mencionar que esta situación ha cambiado en 2019, pues ya la convocatoria se dirige también a escritores en lenguas originarias de manera explícita.

alguno ni literario ni social en la primera década del siglo XXI. Cabe destacar que la circulación de esta poesía y literatura en general es limitada, si bien puede circular entre los interesados, fuera de ese círculo el movimiento es escaso, pues son publicados por CONACULTA y distribuidos en las librerías EDUCAL, fuera de estas editoriales, prácticamente sólo Editorial Diana ha publicado antologías u obras de autores indígenas. En México, básicamente es el Premio Nezahualcóyotl junto con la beca del FONCA los que legitiman a un poeta indígena.

Se puede decir que en México el sistema cultural absorbe más rápido a los escritores en lenguas indígenas u originarios aunque irónicamente los integra menos en el canon literario, esto a pesar de un reconocimiento social mayor de las minorías lingüísticas. Por su parte, en Chile, se les integra más en el canon literario pero son menos reconocidos socialmente. En este sentido, tanto en Chile como en México, se puede considerar que la poesía en lenguas indígenas ha sido ocupada para validar políticas estatales de apertura y multiculturalismo, sin embargo, estas políticas han dado diferentes resultados, a pesar de haber sido implementadas con fines similares. Lo que es un hecho es que en esta interacción e incorporación a una literatura nacional, la poesía indígena, además de cuestionar la hegemonía del español, también pierde gran parte de su forma, sus géneros e incluso en este proceso, la mera lengua indígena va cediendo su lugar al español, en el cual vierte su cosmovisión, de manera que aún después de más de quinientos años, el castellano se sigue enriqueciendo a costa de las lenguas originarias, y el camino que éstas tienen para evitar el olvido es, paradójicamente, olvidar muchas de sus características particulares.

Esta poesía en lenguas originarias es un ejemplo de poesía no convencional, marginal, dislocada. La mayoría de este capítulo se dedicó a explicar cómo surgió y cómo reclamó visibilidad una poesía que si bien es periférica ha hecho lo posible por ser integrada a un

panorama literario nacional. Por supuesto, esta incorporación literaria y cultural va aparejada a un programa social, incluso a la instauración de una intelectualidad indígena a través del trabajo lingüístico. Este trabajo lingüístico pone de manifiesto no sólo diferencias sociales, también psicológicas y filosóficas. De esta manera se puede observar que hay expresiones poéticas que no se ajustan o que sobrepasan al sistema literario vigente, no sólo por cuestiones tecnológicas o de novedad, sino por todo un devenir histórico-social-cultural e incluso formal.

Este último aspecto, el formal, se destaca porque si bien la literatura en lenguas originarias hace lo posible por integrarse a una literatura nacional y mostrar las múltiples posibilidades de expresión lingüística, también termina por borrar esas particularidades. Esta idea ya la he mencionado antes, la poesía en lenguas indígenas, por su gran variedad, termina por adaptarse al español o lengua dominante de su contexto. Esto debido a que el español funciona como una lengua común y permite que poetas de diferentes lenguas se puedan comunicar. Si bien esta literatura es en esencia bilingüe, también es cierto que todas sus evaluaciones y lecturas son fundamentalmente hechas en español. Esto propicia que cualquier forma particular de expresión poética o literaria originaria, sea modificada o pasada por alto para adaptarse al género que dicte la lengua española y la cultura occidental. Así pues los diferentes géneros o ideas literarias particulares de una determinada lengua son omitidos o reformados para coincidir con la visión predominante del centro del polisistema.

Por estos motivos considero que la integración moderada de la poesía originaria, tanto en Chile como en México, al canon de la poesía nacional es parcial. Esto no se debe solamente a la cuestión ideológica y lingüística, sino también a una cuestión sociocultural que puede ser tanto amigable con la integración de lo indígena como adversa. En todo caso, la tendencia de integración es ir omitiendo poco a poco la particularidad de la lengua

minoritaria. Es decir, que se da una asimilación de la poesía originaria, sus temas, sus procedimientos y sus particularidades pasan al español, lengua que se nutre de las lenguas originarias. Al pasar al español queda algo de la esencia de las lenguas indígenas, pero finalmente van desapareciendo a la vez que enriquecen al español.

Conclusiones temporales

El objetivo principal de esta investigación fue estudiar propuestas poéticas hispanoamericanas poco convencionales a inicios del siglo XXI fundamentalmente, para que, de esta manera, se pudieran marcar puntos de encuentro y desencuentro entre las diversas poéticas que se distancian del centro del sistema literario, y que desafían trascienden aspectos como la materialidad, el discurso o la distribución de la poesía. Con esta intención en mente se delimitaron líneas particulares de poéticas dislocadas o alejadas del lugar común de la institución literaria. Entre estas líneas se encuentran los visualismos, la poesía como evento, la poesía digital y la poesía en lenguas originarias. Además, se dedicó un espacio a la reflexión en torno al aspecto canónico y periférico de las poéticas mencionadas.

Cabe destacar que cada línea poética exigió su propio marco teórico, pues si bien la mayoría de estas propuestas se consideró como experimental, cada poética trabaja desde conceptos distintos, por lo que se hizo una revisión bibliográfica de cada temática y con base en ella se abordaron los aspectos específicos de cada una. Así pues, en cada capítulo se ofrecen los conceptos clave para analizar una propuesta poética visual, una sonora, una digital y una en lenguas indígenas, posteriormente, con esos conceptos delimitados se analizaron casos representativos de cada tipo de poética en la poesía hispanoamericana. A través del proceso mencionado esta investigación ha dado cuenta del panorama rico y diverso de la poética hispanoamericana en prácticamente los últimos veinte años. Esto desde varias perspectivas, la literaria, la técnica, la cultural y la social. El presente análisis ha permitido cumplir con los objetivos planteados tales como enfatizar las posibilidades de creación, crítica, lectura y difusión que operan en las poéticas consideradas en este proyecto.

Estas poéticas, que tienen su origen en el siglo pasado, a menudo fueron calificadas como novedosas. Además, la crítica más tradicional las consideró y considera todavía, como

ajenas a la literatura, como meras ocurrencias o, como en el caso de las lenguas originarias, no desarrolladas lo suficiente como para ser incluidas en una literatura nacional. Buena parte de estas posibilidades poéticas se manejan al margen de un canon centrado en la cultura impresa y en un campo literario bien definido. Por esta razón, este trabajo se enfocó en expresiones poéticas no convencionales, a saber la poesía visual sudamericana a finales del siglo XX, la poesía como evento (performance, *Slam Poetry*, poesía sonora, etc.), la poesía en lenguas indígenas y la poesía digital.

Las expresiones poéticas mencionadas fueron catalogadas como una sola, bajo la etiqueta de experimental, a excepción de la poesía en lenguas indígenas. Por esta razón es que dicha etiqueta debe ser replanteada, si bien una etiqueta puede ser de utilidad para la clasificación y el estudio de un fenómeno también puede ser una limitante. Considero más sensato evitar las etiquetas de experimental, alternativa, digital o alguna otra, que aunque agrupan o resaltan alguna característica en particular, dejan pasar muchas otras. Al pensar la clasificación desde perspectivas como la tradición, los procedimientos y las nuevas tecnologías se puede observar que las diferencias entre estas nuevas manifestaciones y las anteriores se debe a una idea conservadora de poesía, al apego a un soporte y a las instituciones que validan o respaldan un determinado *status* en el campo literario.

La poesía hispanoamericana y las poesías nacionales que la integran han establecido la hegemonía de un discurso poético basado en lo verbal. A esto se suman otras convenciones, como el soporte y el género, los cuales han creado un canon e incluso un sentido de pertenencia o identidad nacional. No obstante, existen otras posibilidades y otros discursos que se han hecho presentes en el campo literario y que contribuyen a su evolución, por esta razón es que me he centrado en lo visual, lo sonoro, lo digital y otras lenguas y culturas que han sido ignoradas o menospreciadas. Así pues, la etiqueta “experimental”

resulta insuficiente para describir el panorama poético actual, por lo que elegí el término de dislocación o dislocaciones para enfatizar la existencia de otras manifestaciones poéticas alejadas del canon literario.

Una mirada más profunda a esta cuestión nos permite considerar que precisamente esta pugna entre lo tradicional y lo experimental sólo es la representación de dos posturas presentes desde siempre en la poesía y la literatura, complementarias antes que opuestas. Y si bien se ha resaltado el hecho de cierta inmutabilidad en la poesía (a nivel sistémico), también es cierto que la poesía no es estática, al contrario, es un reflejo de su tiempo. La interacción de la poesía con otros campos del saber como la tecnología, por fuerza produce nuevas obras. En resumen, los poetas salen cada cierto tiempo de su zona de confort para volver con una poesía renovada. Esto no significa que la poesía pierda su rasgo más característico, el uso de la palabra con fines estéticos y comunicativos.

Estas dislocaciones de la poesía hispanoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica tienen sus primeras manifestaciones en la década de los sesenta en Sudamérica principalmente. Esto se dio a través de la conjunción de obras, autores y corrientes artísticas que dieron paso al *mail-art*, al conceptualismo y a la poesía visual. Específicamente con Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deissler y Clemente Padín, los visualismos poéticos expandieron su presencia en la tradición hispanoamericana y su influencia llegó a otros lugares del mundo, baste mencionar su influencia en las Bienales de Poesía Experimental y Alternativa de la ciudad de México. Bien puede decirse que la obra de estos autores es capital para entender la tradición la poética del riesgo en Hispanoamérica, caracterizada por un alto grado de compromiso social debido al contexto dictatorial de los años setenta y ochenta. Estas obras constituyen una guía para la adopción de otros códigos en la expresión poética, así como la asimilación de nuevos soportes, principalmente del digital.

Lo que ha permitido que continúen vigentes, tanto en producción como en rescate de otras obras de esa época.

Vigo, Deisler y Padín, el canon experimental latinoamericano, promovieron expresiones poéticas como la performance, la poesía visual, las acciones poéticas a partir del arte-correo, la poesía concreta, *Merz*, poesía proceso y muchas más que prepararon el terreno a expresiones tales como la performance o evento e incluso la poesía digital. En este trabajo queda claro el lugar que ocupan en la historia literaria hispanoamericana, un lugar que debe ser afianzado por la crítica y los estudios literarios. En este sentido, la revalorización crítica hecha en este trabajo acerca de los autores mencionados es el principal aporte a los estudios literarios.

Respecto al capítulo dedicado a la poesía como evento, el principal aporte hecho aquí es la valoración e inclusión a los estudios literarios de varias posibilidades de poesía en los últimos años, una poesía de la oralidad, lo efímero y lo sonoro, de lo performático e incluso de la tradición. Lo común a estos eventos poéticos es su realización, la manera en la cual transmite su mensaje al espectador ya sea de manera oral o aural, puede decirse que hasta musical, pero partiendo siempre de la palabra poética. Los eventos poéticos estudiados actualizan la dimensión sonora de la poesía que gracias a las tecnologías aplicadas al sonido y la manipulación que de este permiten hacer, pues se abrió todo un campo de posibilidades lingüísticas y no lingüísticas para la expresión poética. Esto también significó una vuelta a la comunidad, al evento en vivo. El evento tiene la virtud de congregarse y se ha visto potenciado con las posibilidades de registro y distribución de lo digital, así se puede ser testigo de interacciones que antes pasaban desapercibidas en cierto grado. Cabe destacar que, del mismo modo que la poesía digital, la poesía como evento tiene la virtud de ser distribuida de manera gratuita vía web, pero también es susceptible de ser consumida o vista como una

presentación, un concierto, una obra de teatro o concurso. Este aspecto es muy importante ya que se está creando una nueva tradición poética, con un nuevo público consciente de los usos y procedimientos de la poesía como evento.

Otra de las contribuciones de esta investigación es el análisis hecho de los contextos literarios de la poesía en lenguas indígenas en Chile y México. La poesía y literatura en lenguas indígenas también son un ejemplo de dislocación poética, sólo que a un nivel discursivo y directamente social. Esto, en primer lugar, por ser una manifestación literaria de una lengua minoritaria. En esta dinámica tienen un gran impacto las políticas lingüísticas y sociales de un determinado estado para con sus integrantes, en este caso grupos minoritarios. Así pues, dependiendo del contexto, del país, la interacción entre la poesía establecida y la poesía en lenguas originarias se puede tomar como un rescate o con un afán de inclusión. La inclusión se da, generalmente, de manera parcial, en algunos casos se da una apertura cultural a lo indígena mientras que simultáneamente, en el aspecto social dicha apertura e inclusión distan de ser una realidad. También pasa lo contrario, mientras que socialmente se maneja un discurso más inclusivo, en el ámbito cultural se consideran estas expresiones como curiosidades, sin mucho valor en el bagaje cultural de una nación. Al final, estas posturas terminan por apropiarse del discurso poético y literario indígena, ya que se da una asimilación, una occidentalización de estas expresiones poéticas, pues a estas se les obliga a entrar al modelo genérico literario predominante, poesía, teatro y narrativa. La poesía en lenguas indígenas cuestiona la hegemonía del español, a la vez que se va diluyendo en las formas occidentales, nutriéndolas. De esta manera se tiene que la forma de conservación de las lenguas indígenas es el abandono de algunas de sus características particulares.

Por su parte, el análisis de la poesía digital aquí estudiada arroja que existen al menos tres modos de poesía digital, tres posturas y usos de lo digital en la expresión poética: lo

digital como soporte literario, lo digital como otro medio expresivo o código para potenciar lo literario y por último, lo digital en camino a una literatura autogenerada y, a última instancia, auto leída o consumida por otros dispositivos digitales o inteligencia artificial.

Entre estas posturas se tiene que el papel del lector se vuelve más activo, en términos generales, no llega a ser un coautor, sino que crea un patrón u orden de lectura sugerido por el autor, quien aporta los elementos a permutar o combinar. La idea anterior remite a uno de los puntos principales de este trabajo, la importancia de los procesos. Ya al inicio de este trabajo cité a Aira (2000) y vale la pena retomar esa cita respecto al procedimiento:

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubieran bastantes ya! (167)

La vanguardia y neovanguardia trabajaron de manera cercana a la tecnología. Un ejemplo de esto es la Poesía Concreta, corriente que ya vislumbraba las posibilidades de la aplicación de otros códigos como el visual y el sonoro. De esta manera, los poetas concretos fueron de los primeros en aplicar las nuevas tecnologías, estas les permitieron realizar ideas que ya estaban latentes. Las nuevas tecnologías vienen a realizar ideas que ya estaban presentes en la literatura y particularmente en la tradición vanguardista. Sobre todo si se piensa en un nivel referencial o intertextual, pues la posibilidad de incluir una canción, un

video, una fotografía, e incluso la posibilidad de hacer interactiva una lectura son procedimientos nada novedosos pero que no se habían podido aplicar de una manera exacta.

En el fondo, lo digital no reformula, revoluciona, ni mucho menos destruye la literatura como la hemos conocido, sobre todo aquella perteneciente a la cultura impresa. Ambas culturas coexisten y son complementarias. Se añade lo digital como soporte y eso es un paso más en el desarrollo de la literatura, lo mismo ocurrió con la transición de la oralidad a la escritura, la imprenta y ahora lo digital. Ni lo oral, ni lo escrito desaparecen. Lo digital es un ejemplo de cómo la literatura misma se apropia de la tecnología, la incorpora y se enriquece. Esto no quiere decir que la literatura de “calidad” o convencional sólo se encuentre en lo impreso o en lo digital, hay obras considerables en ambos soportes, así como también hay obras sin mucha calidad en dichos soportes. Lo digital es una posibilidad más de la expresión poética y literaria, es un soporte que se incorpora en una época que parece ser de transición pero que en realidad ya ha sentado sus bases y está en una etapa de desarrollo.

Este trabajo se tituló *Dislocaciones en la Poesía Hispanoamericana* porque se enfocó en aquellas expresiones poéticas híbridas, que integran nuevos códigos y que juegan con los soportes, incluso, que operan al margen de una lengua hegemónica. He optado por llamar estas expresiones poéticas no convencionales como “dislocaciones” antes que poéticas experimentales, alternativas o micropoéticas entre otros términos, pues, como se puede observar en este trabajo, la poesía y la literatura no sufren un cambio sustancial. Más allá del cambio de soporte, la circulación y el consumo de esta literatura no hay una diferencia de fondo o diametralmente opuesta. Se puede decir que la poesía hace un periplo por sí misma y por otros soportes, eso quizá sea el rasgo más importante, el viaje de la poesía a otros medios. Heriberto Yépez (2003) ha mencionado respecto a la poética pública visual que: “Después de

que el poema ha salido de la página no será el mismo cuando regrese. Cuando vuelva, la poesía ya no será la misma: ni la poesía ni la página.” (36)

Un repaso veloz de la tradición poética occidental resalta el hecho de que la poesía normalizada o institucionalizada, aquella canonizada, se mueve entre dos polos; uno es conservador y el otro innovador. La poesía institucionalizada va adaptando poco a poco los procedimientos innovadores, volviéndolos tradicionales. Si bien este proceso es lento, también es constante y medurado, pues toma con recelo los aportes del extremo innovador. Sin embargo, esto no evita la adopción de nuevas formas o el uso de nuevas tecnologías. Al contrario, cada vez se van sumando nuevos soportes, medios y formas. La poesía no es excluyente, los agentes del campo literario sí. En resumen, no se excluyen las viejas o nuevas formas poéticas, en la actualidad, todas conviven, se revitalizan o se integran, pero ninguna revoluciona la poesía o las ideas fundamentales de la misma. Se puede afirmar, en esta época, que es poco lo que podamos encontrar de nuevo bajo el sol de la poesía.

Considero que este trabajo también aporta ejemplos para el conocimiento, análisis y difusión de poesía emergente que incorpora nuevos medios para la expresión poética. Ya he mencionado que hay una actitud conservadora en el sistema que relega a estas expresiones a posiciones periféricas del sistema. Esto fundamentalmente por la falta de crítica y métodos de análisis para abordar poéticas híbridas, de manera que un acercamiento tradicional literario resulta insuficiente para analizarlas. Esta insuficiencia de método ha generado prejuicios y opiniones parciales acerca de los alcances que tiene esta poesía no tradicional.

Otro aporte de esta investigación es que contribuye a evidenciar el papel de las vanguardias como tradición. El lugar común asociado a las vanguardias es que fueron movimientos de ruptura que no trascendieron o no crearon escuela como el caso de otras corrientes literarias. Sin embargo, como lo muestra el primer capítulo de este trabajo, las

vanguardias establecieron procedimientos de composición que al entrar en contacto con otras disciplinas artísticas generaron obras de naturaleza híbrida. En ese marco es en el que se debe entender que existe toda una tradición vanguardista e incluso que la misma tradición literaria se ha enriquecido de la vanguardia. Actualmente, y desde finales del siglo XX, las manifestaciones poéticas híbridas son una muestra del panorama poético actual, una presencia cada vez más difícil de ignorar. Si bien algunas de estas poéticas no son validadas de manera oficial, no cabe duda que algún día lo serán. Probablemente no todas estas propuestas alcanzarán una trascendencia, no llegarán al Parnaso, sin embargo, se debe destacar que lo mismo ocurre con la poesía más tradicional. El que la poesía sea tradicional o no, no garantiza de ninguna manera un alto nivel cualitativo de manera automática.

En resumen, considero que este proyecto ha cumplido con sus objetivos, pues ofrece un panorama de poéticas hispanoamericanas que no han sido lo suficientemente estudiadas. También aporta bases teóricas para el acercamiento a dichas formas de poetizar, ya sea desde el visualismo, el evento, el concurso, el enfrentamiento, la realización escénica, la programación computacional, el diseño gráfico y lo multimedia hasta políticas lingüísticas. Cada uno de estos elementos mencionados ha aportado obras significativas en la poesía hispanoamericana, con sus muy particulares aspectos estéticos, sociales y culturales. En este sentido es muy significativo el hecho de que este proyecto ha enfatizado las posibilidades de creación, crítica, lectura, difusión y consumo de estas poéticas alejadas del lugar común. Por último considero que este trabajo puede funcionar de manera introductoria para algunos lectores pero también opera a profundidad, lo cual dialoga con lectores especializados en el tema.

Referencias documentales

Aceves, Raúl. *Presencia indígena en la poesía mexicana contemporánea y otros ensayos*. México: Universidad de Guadalajara, 1991.

Aguilar Gonzalo. *Poesía Concreta Brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Archivo PDF.

Aira, César. "La nueva escritura", en *Boletín* no. 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2000, pp. 165-170. Archivo PDF.

Alonso, Ma. Cristina et. al. *Ciberspacio y resistencias. Exploración en la cultura digital*. Buenos Aires: Hekht libros, 2012. Impreso.

Andaur Marín, Rafael. "Poesía Mapuche contemporánea: Identidad y resistencia política desde la ciudad". Tesis. Universidad de Chile, 2012. Digital. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/116591/andaur_rafael.pdf?sequence=1>

Aññir, David. *Mapurbe venganza a raíz*. Chile: Pehuén, 2009.

Ballart, Pere. *El contorno del poema. (Claves para la lectura de poesía)*. Barcelona: Acantilado, 2005. Impreso.

Bersntein, Charles. *Close Listening*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Bertoni, Alberto. "La crisis del verso libre. El fenómeno neométrico y la tendencia a la prosa". En A. Calderón (ed.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2015. Impreso.

Boccara, Guillaume e Ingrid Seguel. “Políticas indígenas en Chile (siglos XIX y XX) de la asimilación al pluralismo (el caso mapuche)” en *Revista de Indias*, vol. LIX, núm. 217, 1999. Consultado el 20 de febrero de 2018, <<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/834/903>>

Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2011. Archivo PDF.

Bolter, David y Grusin David. *Remediation. Understanding new media*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

Bordieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, diciembre 1990: 20-42.

- - - . “Epistemología y metodología” y “La ruptura” en *El oficio del sociólogo*. México: Editorial Siglo XXI, 2002.

- - - . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Brea, José Luis. *Cultura ram*. Barcelona: Gedisa, 2007.

- - - . *Las auras frías*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

Cage, John. “Indeterminacy” en *Silence: Lectures and Writings, 50th anniversary edition*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.

de Campos, Augusto. “Me he esforzado en renovarme”, entrevista por

Gerardo Jorge. *Revista de Cultura, Clarín*, 19 de marzo de 2012. Consultado

el 20 de noviembre de 2016.

<http://www.revistaenle.clarin.com/literatura/Augusto-Campos-Aire-Lyon-clip-poemas_0_665333480.html>

- - - . *Pluvial*. Proyecto Cruz del Sur. Web. Archivo jpeg. Extraído de

<<http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog/221-a-50-anos-nacimiento-poesia-concreta>>

de Campos, Haroldo. “De la Poesía Concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil.” *Vuelta* agosto de 1991: 19-27. Archivo PDF.

Carrasco, Iván. “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales” en *Revista*

Chilena de Literatura, no. 66, 2005. Consultado el 3 de marzo de 2108.

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-2295200500010000

- - -. “Poesía Mapuche Etnocultural” en *Anales de Literatura Chilena*, no. 1, 2000.

<http://letras.uc.cl/LETRAS/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a1_13.pdf>

- - -. “Poetas mapuches en la literatura chilena” en *Estudio filológicos*,

no. 35, 2000. Consultado el 10 de marzo de 2018. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132000003500009>

Carrión Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Cavarero, Adriana. *For more than one voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*.

Stanford: Stanford University Press, 2005.

Cerón, Rocío. "La interdisciplina y el delivery poético". Rocío Cerón, 2006. Web. 28 de abril de 2011.

Correa-Díaz, Luis. "La poesía cibernética latinoamericana (todavía) *in print*: un recorrido desde los años cincuenta y sesenta hasta finales de la primera década del 2000". En Correa-Díaz, Luis y Weintraub, Scott (eds.), *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new media en América Latina*. Colombia: Universidad Central, The University of Georgia, The University of New Hampshire, 2016. E-book.

Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen*. Boek861.com. Boek 861. Web. Octubre 2011.

Creger, Osvaldo. "Del caligrama al poema flash". En Correa-Díaz, Luis y Weintraub, Scott (eds.), *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new media en América Latina*. Colombia: Universidad Central, The University of Georgia, The University of New Hampshire, 2016. E-book.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

Cullell, Diana. "¿De lo bélico a lo poético? El poetry slam y su lucha feroz en defensa de la poesía" en *Kamtchaka. Revista de Análisis Cultural*, no. 11, 2018.

Cussen, Felipe. "Karl Holmqvist y Anne James Chaton: La repetición como liberación" en *Revista 180*, No. 35, 2015. <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/35/33>

- - -. "Poesía experimental: algunas propuestas críticas", en *Experimental Poetics and Aesthetics*, No. 0 (Inaugural), 2010.

<<http://www.waikato.ac.nz/fass/experimentalpoetics/2010/>>

Consultado el 10 de junio de 2017.

- - -. "Samplings musicales vs samplings literarios" en *Resonancias*, vol. 19, no. 36, 2015.

<<http://resonancias.uc.cl/es/nº-36/samplings-musicales-versus-samples-literarios.html>>

Damon, Maria. "Pleasures of mourning: A Yessay on poetries in Out-of-the-Way Places". En Bean Heidi and Mike Chasar (eds.). *Poetry after Cultural Studies*. Iowa; University of Iowa, 2011.

Deisler, Guillermo. "Sin título". En Espinosa, César "Guillermo Deisler: impulsor visionario del arte correo y la poesía visual (parte 3 de 4)" *Escáner Cultural* <<http://www.revista.escaner.cl/node/8161>> Consultado el 20 de enero de 2018.

- - -. "Information". En *Archivo en línea Guillermo Deisler*. Web. 20 de enero de 2018.

D'Elia, Giani and Carla Billiteri. "*The Impoetic, or the language of things*". *JSTOR*. (1999).
Archivo PDF.

Diéguez, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas". En *Artea Investigación y creación escénica*. <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf>

- - -. "Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro) " <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf>

- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Ediciones /Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.
- Escobar Fuentes, Samantha *et al.* “Topoiesis de las instancias enunciativas”. *Romance Quarterly*, vol. 64, no. 1, 2017.
- España, Carlos. *Kuun nuvi savi / Jornada en la lluvia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Espino Relucé, Gonzalo. “La palabra florida: trazos de la poesía indígena contemporánea”. En *CELEHIS- Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 26, no. 33, pp 121-132, Mar del Plata, Argentina, 2017.
- Espinosa, César. “*Choque de vanguardias... Las Bienales de Poesía Visual y Experimental en México*”. *Postart1.blogspot.com*. Núcleo Post-Arte. Web. Abril 2011.
- - -. “La trunca tradición de la poesía visual en México”. En *II Bienal Internacional de Poesía Visual y Alternativa en México. Memoria documental*. México: Dirección General de Difusión y Relaciones Públicas del Departamento del Distrito Federal, 1987. Impreso.
- - - . *Signos Corrosivos*. México: Editorial Factor, 1987.
- Even-Zohar, Itamar. “Teoría de los polisistemas”. *Poetics today*, Primavera 1990: 9-26.
- Falabella, Soledad, Allison Ramay y Graciana Huinao. *Hilando en la memoria*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006.

Falabella, Soledad, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf. *Hilando en la memoria. Epu Rupa*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.

Falabella Luco, Soledad. “*Hilando en la memoria: La poesía de poetisas mapuche contemporáneas: Millapan, Curriao, Huinao y Panchillo*”. En *Hispanamérica*, año 35, no. 105, Diciembre de 2006. <http://eseo.cl/home/wp-content/uploads/2017/07/Hilando_en_la_memoria_La_poesia_de_poet.pdf>

Fenollosa, Ernst y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor Libros, 1977. Archivo PDF.

Fernández Serrato, Juan Carlos. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2005. Impreso.

Fischer-Lichte, Ericka. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

Fitterman, Robert y Vanessa Place (trad. Cristina Rivera Garza). *Notas sobre conceptualismos*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2013.

Flynt, Henry. "Essay: Concept Art". *henryflynt.org*, <<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>> Consultado el 20 de octubre de 2016.

- - - . "The Crystallization of Concept Art in 1961". *henryflynt.org*,

<http://www.henryflynt.org/meta_tech/crystal.html>

Consultado el 20 de octubre 2016.

Gache, Belén. *Góngora Wordtoys*. Web. <<http://belengache.net/gongorawordtoys/>>

Consultado 6 de junio de 2016.

Gainza, Carolina. “Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina.” En *Estudios Avanzados*, no. 22, pp. 29-43, Santiago de Chile, 2014.

- - - y Domínguez Paloma. “¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital.” En *Revista de humanidades*, no. 35, pp. 43-74, Santiago de Chile, 2017.
- - -. “Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile.” En *Letras Hispanas*, vol. 11, pp. 224-238, Texas, USA, 2015.
- - -. “La literatura en la era digital: un análisis a propósito de *Tierra de extracción* de Doménico Chiappe y Andreas Meier.” En *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana.*”, vol. 1, no. 1, pp. 123-140, Pittsburgh, USA, 2013.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias era entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Delgado, Fernando y Juan Carlos Romero. "Todo lo que ud. quería saber sobre Arte Correo". *ramona. Revista de Artes Visuales*. Abril 2005.
- <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0126/fe3edf6a.dir/r49_04nota.pdf> Consultado el 25 de octubre de 2016.
- García, Mabel y Sylvia Galindo (eds.). *Poesía Mapuche: Las raíces azules de los antepasados*. Chile: Editorial Florencia, 2004.
- Gerado, Jorge. “La articulación entre poesía y tecnología en la obra de Augusto de Campos”. *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, 17 al 20 de Agosto de 2011, La Plata, Argentina*. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2433/ev.2433.pdf> Consultado el 20 de noviembre de 2016.

Giovine, Ma. Andrea. “Hacia una lectura sintáctica de la poesía visual” en *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011. Impreso.

Gomringer, Eugene. *Silencio*. Proyecto Cruz del Sur. Web. Archivo jpeg. Extraído de
<<http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog/221-a-50-anos-nacimiento-poesia-concreta>>

González Aktories, Susana. “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis” en *Acta Poética*, no. 29, México, 2008.

Gordon, Samuel. “Poesía para ver antes que leer” en *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011. Impreso.

Greimas, Algirdas. “Semiótica figurativa y semiótica plástica” en Hernández Aguilar, Gabriel (ed. y trad.). *Figuras y estrategias: En torno a una semiótica de lo visual*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Siglo XXI editores, 1994. Impreso.

Grebe Vicuña, María Ester. *Culturas indígenas de Chile: Un estudio preliminar*. Santiago: Pehuén Editores, 2010.

Groupe µ. *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. Impreso.

---. *Retórica general*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. Impreso.

---. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.

Guerra Macías Yolanda. “¿Poesía visual o imagen poética?” en *La poesía visual en México*. México: UAEM, 2011. Impreso.

Guillén, Paul y Juan Pablo Plata, ed. *Río Grande Review: A Bilingual Journal of Contemporary Literature & Arts*. The University of Texas at El Paso, 2013. Impreso.

Gutiérrez Reyna, Jorge (comp.). *Óyeme con los ojos. Poesía visual novohispana*. México: La Diéresis (editorial artesanal) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Dirección General de Publicaciones, 2014.

Gysin, Brion. "About the Cut-Ups" en *Back in no time*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut: 2001.

Herbert, Julián. "Technopaegnia y poesía/praxis en la literatura mexicana reciente". En *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Editorial Bonobos, 2010. Impreso.

Hernández, Natalio. *El despertar de nuestras lenguas*. México: Fondo Editorial de Culturas Indígenas-Editorial Diana, 2002.

- - -. *De la exclusión al diálogo intercultural con los pueblos indígenas*. México: Plaza y Valdés Editores, 2009.

Hernández Ramírez, Juan. *Chikome xochitl / Siete flor*. México: CONACULTA, 2007.

Higgins, Dick. "Intermedia" en *Leonardo*. Vol. 34, no. 1, 2001: 49-54. Archivo PDF.

- - -. *Pattern Poetry. Guide to an Unknown literature*. Albany: State University of New York Press, 1987.

Hill, Craig y Nico Vassilakis. *The Last Vispo. Anthology: Visual Poetry 1988-2008*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.

Huenún, Jaime. *20 poetas mapuche contemporáneos*. Santiago: Ediciones Lom, 2003.

Kibédi Varga, Áron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”
en Monegal, Antonio (comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros,
2000.

Kotz, Liz. *Words to be looked at. Language in 1960s Art*. Massachusetts: The MIT Press,
2010.

Lanz Rivera, Juan José. “La poesía experimental en España: historia y reflexión
teórica.” *Iberoamericana* (1977-2000), 16. Jahrg., No. 1 (45) (1992), pp
(52-70). *Jstor* <<http://www.jstor.org/stable/41671295>> Consultado el 15 de
noviembre de 2016.

León Portilla, Miguel. *Literaturas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura
Económica-MAPFRE, 1992.

Lienhard, Martin. “¿Cuál es el lugar de las lenguas amerindias en la producción
literaria de América Latina?”. En *Revista de Literaturas Populares*, año XIV,
no. 1, enero-junio de 2014, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad
Nacional Autónoma de México.

Linne, Joaquín. “Dos generaciones de nativos digitales”. En *Intercom: Revista
Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 37, no. 2, diciembre 2014.

López Fernández, Laura. “Forma, función y significación en poesía visual”. *Revista de
Estudios Filológicos*. Diciembre 2008. Web. Febrero 2012

- - -. “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”.

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid (2001).

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html>

Luna, Lucía de. “Los hijos del azar. Poesía visual y experimental en México.” *Alforja*.

Revista de poesía. Invierno 2002-2003: 80-87. Impreso.

Mallarmé, Sthéphane. *Poesía*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982. Impreso.

Malraux André. *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

Archivo PDF.

Martínez Cantón, Clara. “El auge de la nueva poesía oral. El caso del Poetry Slam”. *Castilla*,

Estudios de Literatura. 2012, no. 3: 385-401.

Marín Sánchez, Eduardo. “La poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando”. Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2013.

Mejía-Blanco, Oscar Humberto. “Paideuma concreto y cómo dar dimensiones al poema”. *Rastros Rostros*. 2015: 141-144. Archivo PDF.

Memmott, Talan. *Digital Rethoric and Poetics. Signifying Strategies in Electronic Literature*. Malmö University, 2011.

Milán, Eduardo. “El regreso del yo”. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Millán Rodríguez, Blanca. “Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española”. *Experimental I. Estudios*. Número extraordinario 2014 pp. 113-140. Consultado en noviembre de 2016.

- Moens, J. A. “La poesía mapuche: expresiones de identidad”. Tesis. Universidad de Utrecht, 1999. Digital.
- Monteleone, Jorge. “Imaginario poético y tecnología”. En *La Tempestad*. Mayo-Junio 2010: 78-81. Impreso.
- Montemayor, Carlos. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana, 2001.
- - -. *Los pueblos indios de México hoy*. México: Editorial Planeta, 2001.
- Morales Prado, Félix. “*Poesía experimental española (1963-2004)*”. Madrid: Clásicos Marenstrum, 2004. Impreso.
- Morley, David. *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007. Impreso.
- Padín, Clemente. “dólar”. En *Clemente Padín, artículos*. Boek Visual, 2009. Extraído de https://issuu.com/boek861/docs/clemente_padin_articulos
- - - . “El arte correo latinoamericano”. *Merzmail*.
<https://artyardigital.files.wordpress.com/2015/10/f_pianowski.pdf>
Consultado el 25 de octubre de 2016.
- - - . “El arte correo en Latinoamérica”. *merzmail.net*. Merzmail. Web. Agosto 2013.
- - - . “La multimedia y la poesía experimental”. En *V Bienal Internacional de Poesía Visual / Experimental en el Palacio Legislativo*. México: Talleres de la Cámara de Diputados – Coordinación General de Comunicación Social, 1996. Impreso.

---. *La poesía experimental latinoamericana. (1950-2000)*. Boek861.com. Boek 861. Web.

Abril 2011.

- - - . "Transnational Airstamps". En Fressoli Guillermina. "Clemente Padín" *Escáner cultural*, 201. <<http://revista.escaner.cl/node/5876>>

Palma Castro, Alejandro. "*El juego barroco de algunos poemas laberinto de la Nueva España*" en Arce Sáinz, María Marcelina et al. *Barroco y cultura novohispana. Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía política, barroco y procesos culturales: cultura novohispana*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Ediciones y gráficos Eón, 2010. Impreso

- - - . "Literatura Hipermediática: la lectura limitada con tecnología infinita." En Beristáin Helena y Ramírez Gerardo. (comp.) *Las figuras del texto*. México: UNAM, 2009.

Perloff, Nancy. "Sound Poetry and the musical Avant-Garde. A musicologists perspective" en *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Pianowski, Fabiane. "Análisis histórico del Arte Correo en América Latina". Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.

- - -. "Reflexiones acerca del Mail Art Latinoamericano". *Utsanga*, 2016, <<http://www.utsanga.it/pianowski-reflexiones-acerca-del-mail-art-latinoamericano/>> Consultado el 22 de octubre de 2016.

Pignatari, Decio. *O organismo*. Proyecto Cruz del Sur. Web. Archivo jpeg. Extraído de <<http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog/221-a-50-anos-nacimiento-poesia-concreta>>

Pineda, Carlos (Comp.). *Poesía visual mexicana. La palabra transfigurada*. México: Ediciones del lirio, 2013.

Pound Ezra. *Guide to Kulchur*. London: Faber & Faber Limited, 1938. Archivo PDF.

Reporterosinfiltra2. “Performance Poético - David Novoa 1º Slam de Poesía Oral Lima”. Youtube, 3 de julio de 2016. Web. 10 de agosto de 2017.

Prohm, Alan. “Resources for a Poetics of Visual Poetry” en Clüver, Claus, Plesch, Véronique y Leo Hoke (eds.) *Orientations. Space/Time/Image/Word*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2005.

Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1985.

Rivière Ríos, Henar. “Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística”. *Anales de Historia del Arte* (2011) Volumen Extraordinario 421-436. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37473/36271>> Consultado el 15 de noviembre de 2016.

Rodríguez Droguett, Elvira. “Corpografía Tras la representación del cuerpo en la poesía mapuche femenina actual”. Tesis de magister, Universidad de Santiago de Chile, 2014.

- - - . “Palabra y poder”. Tesis de licenciatura, Universidad Diego Portales, 2010.

Sá, Álvaro de. *12 x 9*. Proyecto Cruz del Sur. Web. Archivo jpeg. Extraído de
<[http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog/221-a-50-
anos-nacimiento-poesia-concreta](http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog/221-a-50-anos-nacimiento-poesia-concreta)>

Santiago Perdenik, Jorge. *Poesía Concreta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Archivo PDF.

Saper, Craig. "Intimate Bureaucracies & Infrastructuralism Networked Introduction to Assemblings". *Post Modern Culture*, 1997,
<<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.597/saper.597>> Consultado el 21
de octubre de 2016.

Sarmiento García, José Antonio. *La otra escritura: la poesía experimental española 1960-1973*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1987.

Silva-Peña, Ilich et. al. "Percepciones de jóvenes acerca del uso de las tecnologías de información en el ámbito escolar". En *Última década*, vol. 14, no. 24, 2006.

Simanowski, Roberto. What is and Toward What End Do We Read Digital Literature en Ricardo, Francisco. *Literary Art in Digital Performance. Cases Studies in New Media Art and Criticism*. New York: Continuum, 2009. Archivo PDF.

Stevens, Wallace. *Aforismos completos*. Barcelona: Editorial Lumen, 2002.

Tagg, Phillip. *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

Tálata Rodríguez. "Autopista al infierno". Youtube, 26 de agosto de 2013. Web. 10 de agosto de 2017.

Talens, Jenaro et. al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

Tarasti, Eero. *Sings of Music. A guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

Tatyisavi, Kalu. *Tzin tzun tzan*. México: CONACULTA, 2013.

Tisselli, Eugenio. *El drama del lavaplatos*. Salamanca: Editorial Delirio, 2010.

Toledo, Natalia. *Guie'yaase' / Olivo negro*. México: CONACULTA, 2005.

Vera Barros, Tomás. "La Poesía Concreta brasileña, teoría, poética(s), manifiestos".

Toas as Letras 2011: 27-43. Archivo PDF.

Vergara, Jorge et. al. "Legalidad y legitimidad: ley indígena, Estado chileno y pueblos originarios (1989-2004)" en *Estudios Sociológicos*, vol. XXIV, núm. 2, mayo-agosto 2006, El Colegio de México. Consultado el 22 de febrero de 2018.

Disponible en: <[http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122048/](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122048/Foerster_RI_006_1986.pdf?sequence=1)

[Foerster_RI_006_1986.pdf?sequence=1](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122048/Foerster_RI_006_1986.pdf?sequence=1)>

Velázquez Ríos, César Paolo. "Análisis de los Procesos de Planificación y Políticas Lingüísticas impulsadas por agentes gubernamentales para las leguas indígenas en Chile". Tesis. Universidad de Chile, 2012. Digital.

Vigo, Edgardo. "Concrete su poema visual". En *Diagonal Cero* num. 28, 1969.

- - -. "Te deshacen y recomponen tu mente". En *Hexágono '71* num. dg, 1974.

Villegas, Wildernain. *U K'aay Ch'i'ibal / El canto de la estirpe*. México:

CONACULTA, 2009.

Warman, Arturo. *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Waldman Mitnick, Gilda. “Chile: indígenas y mestizos negados” en *Política y cultura*, no. 21, 2004.

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422004000100007>

Wolf, Werner. “Intermediality’: Definition, Typology, Related Terms”, en *The Musicalization of Fiction. A study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Zweig, Janet. “Ars Combinatoria: Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer” en *Art Journal*, no. 3, Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology, 1997. <https://www.jstor.org/stable/777833?seq=1#page_scan_tab_contents>