

Formas de adaptabilidad

Literatura
y transmedialidad:
una muestra particular

editado por
Alessandro Mistrorigo y Enric Bou



Edizioni
Ca' Foscari

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

46



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Orazi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad

Una muestra particular

editado por

Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2025

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad. Una muestra particular
editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

© 2025 Alessandro Mistrorigo, Enric Bou per il testo | for the text

© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2025 | 1st edition December 2025

ISBN 978-88-6969-996-2 [ebook]

ISBN 979-12-5742-008-6 [print]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

This study was carried out within the *Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)* project and received funding from the European Union Next-GenerationEU – National Recovery and Resilience Plan (NRRP) – MISSION 4 COMPONENT 2, INVESTIMENT 1.1 – CUP H53D23006950006. This manuscript reflects only the authors' views and opinions, neither the European Union nor the European Commission can be considered responsible for them.



Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad. Una muestra particular — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii + 176 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 46). — ISBN 979-12-5742-008-6.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-996-2/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-996-2>



Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad

Una muestra particular

editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

Abstract

This collective volume is truly miscellaneous. It is one of the results of the PRIN (Progetti di Rilevante Interesse Nazionale) research project, *Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)* / *Transmediality: Media, Science, Genres, and Arts in Pan-Hispanic Poetry (1980-2022)*, which was carried out in collaboration with colleagues from various Italian universities, including Bergamo, Padova, la Statale di Milano, Roma Tor Vergata, and Ca' Foscari. The project's objective is to analyse new poetic textualities in the Pan-Hispanic sphere. This collection brings together a selection of diverse texts linked by a common reflection on intermediality. This heterogeneous yet valuable sample displays the metapoétic perspectives and practices of Spanish, Latin American, and Portuguese-speaking writers. These writers address issues related to poetic language, its inter- and transmedia adaptations, and its hybridizations and mutations within the context of the millennium's turn and the 'digital shift', as well as in relation to performance, music, and other arts.

Keywords Intermediality. Transmediality. Performance. Metapoetics. Textuality.

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad
Una muestra particular
editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

Sommario

Introducción

Alessandro Mistrorigo, Enric Bou 3

Para uma razão da poésis

4 notas/interfaces

Adolfo Montejo Navas 11

Envíos ocasionales y teselas volátiles

Alejandro Sebastiani Verlezza 17

Autopoética

Andrea Nunes Brións 27

Poemúsica – Ouver Estrelas

Augusto de Campos 31

La performance como lenguaje

Bartolomé Ferrando 37

El robot Al Halim y la poesía no lírica

Belén Gache 41

Y lees este poema y no lo entiendes

Berta García Faet 49

Voces inventadas

Felipe Cussen 57

Hurgando en *Las heterofonías*

Gonzalo Escarpa 63

El pasillo, autobiografía de mis ojos

Jacqueline Goldberg 73

Fora de programa

Poema per a fer bisos

Josep Pedrals 79

Es para tocar la ternura	
Lola Nieto	83
El patchwork digital de Julia Piera	
Marcos Canteli	91
Poema	
María Sevilla	97
perro que no hay (apuntes sobre la comparación y lo incomparable)	
Mariano Peyrou	101
Todas voces: transformaciones transmediales del poema	
Orquesta de Poetas	111
La seducción del escritor marginal y otros rituales del poder	
Pastor De Moya	127
Sonidos fijados. Otra literatura	
Pía Sommer	135
Conformaciones de adaptabilidad ecléctica Cambio/devenir en la anatomía del cuerpo, el lenguaje y la escritura	
Rei Berroa	145
Capas sucesivas	
Rocío Cerón	167

Formas de adaptabilidad

Literatura y transmedialidad:
una muestra particular

Introducción

Alessandro Mistrorigo, Enric Bou
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Cuando les escribimos a cada uno de los poetas, críticos y artistas cuyos escritos aparecen en este volumen misceláneo, les pedimos a cada uno o una de ellos una contribución sin saber exactamente lo que nos entregarían. En aquel momento, solo sabíamos el título del libro que queríamos realizar, *formas de adaptabilidad*, y sabíamos también que esa publicación indagaría las nuevas textualidades poéticas que, en el mundo panhispánico de los últimos cuarenta años, se habían contaminado con el concepto de 'transmedialidad', es decir, el eje teórico del proyecto PRIN 2022 *Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panhispánica (1980-2022) / Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)*, subvencionado por la Unión Europea-Next Generation EU.

El presente volumen, por lo tanto, recoge una selección de textos de variada forma y naturaleza, unidos por el hilo conductor de la reflexión sobre la entidad y la práctica de la poesía desde perspectivas muy diversas y se inserta de manera orgánica en el horizonte del proyecto, en cuyo marco concebimos la transmedialidad desde una perspectiva semiótica: la entendemos como el conjunto de reutilizaciones y resemiotizaciones que implican algún grado de contaminación transgenérica, transartística, transdisciplinar o transcultural. En este sentido, se manifiesta en el poema mediante

referencias intertextuales (Kristeva 1981, 66-7) o transtextuales (Genette 1989, 9-10) a otros géneros no solo literarios, sino también a las artes visuales, la música, la ciencia, la técnica, la publicidad, el pensamiento filosófico, sistemas culturales y saberes que provienen de contextos ajenos al texto poético que los incorpora. Este enfoque permite mostrar también la transformación del papel del lector, que deja de ser un receptor pasivo para convertirse en un prosumidor capaz de co-crear significados. En esta línea, están las propuestas poéticas que reconfiguran la noción de obra literaria en la era de la inteligencia colectiva (Lévy 2004).

La transmedialidad se presenta así como un recurso que superpone planos diversos y aporta dialogismo, vitalidad, intensidad y nuevos sentidos a las obras. Su hermenéutica, en consecuencia, requiere enfoques innovadores que se nutran de herramientas procedentes de distintas disciplinas y tradiciones académicas. Los estudios y las reflexiones sobre estas hibridaciones no solo ofrecen un panorama representativo de las transformaciones y expansiones que han marcado la creación poética en los últimos cuarenta años, sino que también impulsan la apertura hacia nuevas metodologías y líneas de investigación. Dentro de estos nuevos enfoques estaría también el esfuerzo al que hemos llamado los poetas, críticos y artistas que aceptaron participar en este experimento y se adaptaron a darle una forma colectiva.

Los planteamientos de lo transmedial no están muy lejos de algunos de los presupuestos de la llamada posmodernidad, un fenómeno tan indefinible como complejo y lleno de incertidumbres (Eagleton 1996). Según los paradigmas planteados por Ihab Hassan en un artículo fundamental, «Desire and Dissent in the Postmodern Age» (1983), la posmodernidad es un compuesto de otras ideas que califica como «indeterminacies»:

heterodoxy, pluralism, eclectism, randomness, revolt, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimation. (Hassan 1983, 9)

Existe una segunda tendencia que Hassan califica de «inmanente» (no en un sentido religioso), «dispersing the will of the One». Se refiere a la capacidad de la mente de generalizarse en el mundo, de actuar tanto sobre sí misma como sobre el mundo, y así adaptarse hasta llegar a ser, de manera cada vez más inmediata, su propio entorno, su propio medio. Es una tendencia que puede resumirse en palabras muy diversas como: «dispersal, diffusion, dissemination, diffraction, pulsion, integration, ecumenism, communication,

interplay, interdependence, interpenetration» (Hassan 1983, 10). Hassan lo relaciona, por encima de todo, con la aparición del ser humano como animal del lenguaje que constituye a sí mismo, y cada vez más a su universo, mediante símbolos de su propia invención (10).

Estos conceptos están en el núcleo de la noción de transmedialidad y sus aplicaciones al estudio de la literatura. Está en el centro de la teoría literaria, la teoría de la comunicación, la literatura comparada, los estudios culturales y las distintas aproximaciones interdisciplinarias que se reúnen bajo la etiqueta de *New Media Studies*. Lo que necesitamos cada vez más es entender los rápidos cambios que se están produciendo en la esfera mediática. Manejamos infinidad de definiciones y discusiones sobre lo que la transmedialidad hace o sobre lo que es y, por ello, junto con los conceptos que vamos a aclarar enseguida, nos parecía interesante también incorporar las ideas que los mismos poetas y artistas desarrollan sobre sus propias prácticas transmediales.

Una afirmación de Alfonso de Toro pone el énfasis en los aspectos más dinámicos y fluidos de esas prácticas, y además también –como veíamos en la definición de Hassan– fija su naturaleza imprevisible, inestable y siempre fuertemente disruptiva:

La transmedialidad implica y significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no solo el intercambio de dos formas mediales distintas. No se trata de una mera agrupación de medios, ni de un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco de la superposición de formas de representación medial. La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino con frecuencia a un proceso disonante y con una alta tensión. (De Toro 2003)

En el tiempo, la transmedialidad en un primer momento ha sido usada para describir un tipo de narrativa y una forma de consumo derivadas de la circulación de una historia a través de distintos soportes: novelas, teleseries, películas, videojuegos, etc. (Jenkins 2003; Pratten 2011). Fruto de la convergencia tecnológica y de la explotación comercial de los imaginarios ficcionales que vivimos, la *transmedia storytelling* remite a un patrón genérico, a una ideología y a un conjunto de valores, alejados de la actividad poética, y para algunos inocentes, totalmente opuestos a él. Transmedialidad, sin embargo, es también la simple yuxtaposición, la combinación o la superposición de medios, según advierte De Toro, o un sinónimo de la literatura digital o de la ciberliteratura.

En sus estudios, Claudia Kozak indica que puede ser «el modo en que el cruce de lenguajes y medios habilita una experiencia estética diferencial, solo posible por su concurrencia misma» (2017, 3). Por

otra parte, otros subrayan el carácter disonante, desestabilizador y disruptivo del encuentro de medios y lenguajes (De Toro 2003; Kozak 2017; Kiene Brillenbourg 2006), que se manifiesta a la manera de un evento, abriendo las puertas a una lectura crítica de nuevos objetos y nuevas prácticas artísticas cuya diseminación altera o desdibuja los marcos genéricos tradicionales. Sin saberlo juegan con conceptos y elementos cruciales de la postmodernidad como lo es, por ejemplo, la performatividad. Autoras como Rocío Cerón, que participa en este experimento con una reflexión donde «el código es también la propia metáfora» (Cerón, en este mismo volumen, 171), han notado la originalidad e impacto de lo transmedial en algunas de los nuevos autores, en lo que viene a llamar la «poesía expandida»:

El poema existe y se transforma o se amplifica con la experimentación sonora, con una pieza transmedial donde tienes cine en vivo, sonoridad, performance. El poema siempre está ahí, no se pierde, simplemente se amplifica y el cuerpo del poeta que se vuelve un performer también hace que se amplifique el propio cuerpo del poema, le da forma. No se pierde, simplemente se amplifica o se expanden las posibilidades del poema. (Alejo Santiago 2020, s.p.)

Estas afirmaciones a su vez tienen claras deudas con las propuestas de 1970 de Gene Youngblood en *Expanded Cinema*, el primer libro que consideró el vídeo como una forma de arte y fue muy influyente en el desarrollo de las artes mediáticas. En el libro, Youngblood sostiene que se necesita un nuevo cine expandido para una nueva conciencia. Describe varios tipos de cine que utilizan nuevas tecnologías, como los efectos especiales cinematográficos, el arte digital, el videoarte, los entornos multimedia y la holografía. Podría decirse que la experiencia de la poesía, en sus manifestaciones transmediales (poesía sonora, poesía digital, videopoesía, poesía espacial, etc.), coincide con la conocida afirmación del filósofo Ernest Bloch: es una experiencia de la simultaneidad de lo no simultáneo. Esta paradoja fue acuñada por Bloch para dar razón de las relaciones entre fascismo y modernidad en Alemania. Para ese pensador de la modernidad, estos fenómenos se presentaban como la simultaneidad de lo no simultáneo, fenómenos que pertenecían a dos momentos distintos y que sin embargo se dieron al mismo tiempo.

Sin duda, los discursos de la transmedialidad son un nuevo reto para autores y lectores educados en un paradigma visual/verbal como el que desarrollaron las vanguardias históricas recuperando propuestas de la Antigüedad clásica greco-romana y del Barroco. Las nuevas propuestas transmediales se fundamentan en hibridaciones y reapropiaciones de los lenguajes (literario, plástico, gráfico, audiovisual, musical, etc.) de las artes y los medios precedentes;

siempre a partir de intercambios y trasvases con los repertorios narrativos dominantes (temas, géneros, argumentos, universos, obras, etc.); para desembocar en una materialidad basada en la intermedialidad intrínseca de las tecnologías y canales de transmisión precedentes (texto, imagen, sonido) para facilitar la aparición de un nuevo paradigma tecnológico/cultural y artístico. Del mismo modo que Orson Welles en *F for Fake* cita la estrofa inicial de un poema de Rudyard Kipling, «The Conundrum of the Workshops» («El dilema de los talleres»), «It's pretty, but is it Art?», podría preguntarse y preguntarles: la transmedialidad es bella y original, «pero, ¿es realmente algo nuevo?». Tal vez a esta pregunta consigan responder precisamente los poetas y los artistas.

En la invitación a participar a esta publicación, a cada participante le comentamos que la intención era reunir unas contribuciones de poetas, críticos y artistas del espacio iberoamericano, de diferentes edades -españoles, hispanoamericanos y también del área lusófona- que problematizaran algunos temas relacionados con el lenguaje poético y sus adaptaciones transmediales, sus hibridaciones y mutaciones en el ámbito del cambio de milenio y del 'giro digital', pero también con el concepto de performance, con la música y las otras artes. También les comentamos que la contribución debía tener un carácter teórico-creativa, pero podía tener la forma que quisieran: la de un ensayo breve, de un artículo científico o de divulgación, de blog, una recopilación de frases, de pequeños párrafos, de aforismos o, incluso, en un caso un poema.

En otras palabras, les pedimos que adaptaran al tema del que iban a tratar la forma de su contribución, cada uno según su creatividad, intereses, sensibilidad. Ya desde la ideación de este volumen, estuvo en juego la adaptabilidad de los que contribuyeron a su realización. En la RAE, la «adaptabilidad» se define como la cualidad de lo adaptable, es decir, lo que es capaz de adaptarse. Se trata de la característica que puede tener un sistema, un proceso o un organismo vivo, como una persona, de cambiar para acomodarse mejor, por ejemplo, a las variaciones del medio. Piénsese en la ecología y cómo ciertos organismos se adaptan a los cambios en el medio ambiente. La adaptabilidad está relacionada con la adaptación, pero no es lo mismo: mientras que la adaptabilidad es una característica, que se puede cuantificar (alta, media o baja), la adaptación es la acción o el efecto de adaptar o adaptarse, o sea un proceso o un resultado.

En relación con la forma de la propia intervención, todos los que participaron en este experimento gozaron de la mayor libertad. Algunos nos pidieron aclaraciones sobre la operación o, incluso, algunas sugerencias, un parecer. Cada uno pudo presentar el propio texto libremente. Es por eso por lo que el libro recoge ensayos propiamente dichos y escritos con un carácter más creativo, como breves cuentos, selecciones de aforismos o, incluso, poemas. Ese

carácter tan diverso de los textos aquí recogidos no permite que este volumen se califique como una ‘antología’ en el sentido tradicional del término. Aunque cada uno de ellos están ligados, se trata de flores tan diferentes que el ramo puede parecer algo informe o, tal vez, aún ‘en formación’.

Tampoco la nómina se ha reunido de manera tradicional: no todos los poetas, críticos y artistas que contactamos participaron en esta extraña aventura. Con algunos de ellos estuvimos intercambiando varios correos. En ciertos casos, simplemente el momento no fue favorable y, por lo tanto, algunos no pudieron participar. Otros, no respondieron. Seguramente no contactamos a todos los que tendrían el derecho de estar en el volumen. Pues, no seguimos un criterio *a priori*, sino que nos dejamos llevar por el proceso. Quizá por eso, este libro solo es un *frame*, una imagen fotográfica que representa una etapa del proceso de creación de una posible antología, sin forma previa. El registro de un intento *de-formado* de un discurso que va constituyéndose justamente a medida que va formándose.

Sorprende, por ejemplo, como entre los veinte textos, todos muy diferentes, se crean unas corrientes internas, unas tensiones que los ponen en diálogo creando así, dentro de la misma publicación, una cierta intratextualidad. En el volumen se cuentan dos contribuciones en lengua portuguesa. Augusto De Campos, fundador junto con su hermano Haroldo y Décio Pignatari de la poesía concreta brasileña, aceptó que incluyéramos «Poemúscia - Ouver estrela», publicado originariamente en *Música de Invenção 2* (Perspectiva, 2016); en este artículo, el poeta y artista verbivocovisual cuenta la estrecha relación que siempre hubo entre poesía y música en su experiencia creativa. El otro texto en portugués es «Para uma razão da poésis. 4 notas/interfaces» del artista y curador Adolfo Montejo Navas, madrileño de origen expatriado en Brasil a finales de los años noventa. «Autopoética», por otra parte, es un texto de la poeta gallega Andrea Nunes Brións que mezcla poesía y prosa autorreflexiva. Interesantísimos y muy diferentes son los textos que nos regalan los poetas catalanes Josep Pedrals y Maria Sevilla. Otro poema que el volumen recoge es el que nos mandó Berta Garcia Faet.

Textos entre lo poético y el ensayístico son los de Belén Gache, Bartolomé Ferrando, Felipe Cussen, Pía Sommer, La Orquesta de Poetas, Marcos Canteli y Rocío Cerón. En estas contribuciones los autores y las autoras ahondan su reflexión en la relación entre poesía y sonido, el lenguaje en su dimensión más propiamente sonora y performativa, «la constante transformación de los *lenguajes sonados*» (Sommer, en este volumen, 141). La forma del fragmento, por otra parte, la vemos en los textos de autores como Mariano Peyrou, cuya reflexión se dispara a partir de la relación entre poesía y pintura a raíz de una conferencia que dio en el Museo del Prado; Lola Nieto, que escogió algunos fragmentos de su libro *La isla desnuda* (La Caja Books,

2024); y Alejandro Sebastiani Verlezza que recopiló unos aforismos, versos, citas y frases de los materiales previamente publicados en su blog. Más heterodoxas son las contribuciones del «poeta-DJ» Gonzalo Escarpa sobre el poemario «de construcción colectiva» (en este volumen, 63) *Las heterofonías* y «La seducción del escritor marginal y otros rituales del poder» del histriónico Pastor de Moya.

Una forma más íntima es la que escogió Jacqueline Goldberg quien, con «El pasillo, autobiografía de mis ojos» nos regala un texto potente en el que le abre al lector un pasadizo hacia su memoria familiar al mismo tiempo que habla de su relación personal con la pintura, la filosofía, la música, la literatura. En la otra punta del espectro, quizá, estaría el ensayo de estilo académico de Rei Berroa, «Conformaciones de adaptabilidad eclécticas: cambio/devenir en la anatomía del cuerpo, el lenguaje y la escritura» aunque en su manera también muy ‘íntimo’. En él, el autor enfoca el largo cambio de la escritura poética a partir de una forma subyacente: la del cuerpo humano y de su devenir. Berroa interpreta el lenguaje poético (y el sistema literario) como un organismo en el que ocurren procesos orgánicos similares a los que permiten a nuestros cuerpos de adaptarse tanto al ambiente exterior circunstante como a su interno propiamente químico: el surgir de la piel de gallina cuando se siente frío o de la sudoración cuando hace demasiado calor, y la autofagia, proceso natural de limpieza celular, o la enfermedad.

Con respecto al Alzheimer, que su madre sufrió, escribe: «tuve que salir del espacio cognitivo-creativo al que estaba acostumbrado y adaptar mi realidad metafórica no a algo simbólico, figurativo o lejano, sino a la llaga del dolor» (Berroa, en este volumen, 157). Tanto en este tránsito, como en otros momentos importantes de su vida, lo que le ayudó a aceptar el cambio, el devenir de la vida, y a adaptarse, siempre fue la literatura.

A través de la historia, todos los poetas, como todos los seres vivos, en algún momento u otro de su vida han tenido o tendrán que enfrentarse al destino del cese de las funciones de su cuerpo o del cuerpo de aquellos que le ayudaban a convertir en λόγος toda su experiencia vital, en *logos et scriptura*. (Berroa, en este volumen, 161-2)

La transmedialidad del discurso de Berroa, por lo tanto, abraza cuerpo físico y cuerpo literario, *bios* y *logos*, abriendo una vez más esa articulación que Aristóteles reconoce como lo que, por encima de todo, nos hace propiamente humanos. Una articulación en la que desde siempre encuentra su espacio de libertad aquella misma humanidad particular capaz de transformar el lenguaje en contacto con los nuevos medios y discursos adaptándolo cada vez de manera creativa y diferente, inédita, viva.

El conjunto de textos aquí seleccionados forma una antología particular, una muestra sino completa, sí muy significativa de la amplitud del concepto y de prácticas de la transmedialidad en ámbito ibero latinoamericano.

Obras citadas

- Alejo Santiago, J. (2020). «Poesía expandida, una herramienta para los nuevos lectores». *Milenio*, 26 de febrero. <https://www.milenio.com/cultura/literatura/poesia-expandida-una-herramienta-para-los-nuevos-lectores>.
- Brillenbourg, K. (2006). «Multimediality, Intermediality and Medially Complex Digital Poetry». *RiLUnE - Rivista di Letterature dell'Unione Europea*, 5, 1-18.
- De Toro, Alfonso (2003). «Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI». *14º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas*. <https://home.uni-leipzig.de/iafsl/DHV2003/Hibridez.html>.
- Eagleton, T. (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
- Hassan, I. (1983). «Desire and Dissent in the Postmodern Age». *The Kenyon Review*, 5(1), 1-18. <https://www.jstor.org/stable/4335332>.
- Jenkins, H. (2003). «Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling». *Technological Review*. <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>.
- Lévy, P. (2004). *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Trad. de F. Martínez Álvarez. Washington, D.C.: Organización Panamericana de la Salud. <https://ciudadanosconstituyentes.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/lc3a9vy-pierre-inteligencia-colectiva-por-una-antropologc3ada-del-ciberespacio-2004.pdf>.
- Kozak, C. (2017). «Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana». *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de la Poesía Latinoamericana*, 3(4), 11-20.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica. Tomo 1. Preliminares al concepto de texto. El Semanálisis*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Pratten, R. (2015). *Getting Started with Transmedia Storytelling. A Practical Guide for Beginners*. Amazon Digital Services.
- Youngblood, G. (2020). *Expanded Cinema: Fiftieth Anniversary Edition*. New York: Fordham University Press.

Para uma razão da poíesis

4 notas/interfaces

Adolfo Montejo Navas

I

Contrariamente à celebre máxima de Walter Pater de que todas as artes aspirariam a condição de música, defende-se aqui que o que realmente se almeja é a poesia, sobretudo se a consideramos como sinónimo de *poiesis*, de criação no sentido lato, mas também extensivo. O termo grego herdado como primigénio aplica-se melhor a toda invenção de linguagem (de construção de formas) e de leitura das coisas (a cosmovisão de mundo, do real), é mais abrangente e aplicável ao universo plural de registos e suportes da arte e da poesia. Ou melhor, ele se orientaria mais para a poesia no sentido de leitura não alienada das coisas, como apontava Roland Barthes; em suma, para outra linguagem fora do reificado, do recalcado. Esta perspectiva se distancia por tanto da ambição particularmente abstrata (quase de outro mundo) que ostenta a música e o som, e se aproxima do jogo de concreção e distância da poesia, pois ela em

Este texto foi publicado originalmente no catálogo *POIESIS: POEMA ENTRE PIXEL E PROGRAMA. Exposição internacional de poesia*. André Vallias, Adolfo Montejo Navas, Friedrich W. Block. (eds.), Rio de Janeiro, Instituto Telemar, 2008.

essência se dirime sempre entre o som e o sentido, entre a concreção da linguagem e a sua materialização mais distante e abstrata. Entre o sentido reconhecido e aquele que se cria. Entende-se aqui, então, a *poiesis* como célula viva, primeira, ampliada, não só da poesia como da arte.¹ *Poiesis* como defesa da criação inaugural da linguagem e de outra habitabilidade, escrita transversal, axial, como diz um verso de Waly Salomão («Poesia é o axial»)².

A *poiesis* cuida da pré-linguagem, do antes e do depois, da linguagem que quer sair da linguagem. Neste sentido, esta quimera está mais tensionada na poesia do que na própria música, pois esta última já conta com seu hiato instrumental, uma separação morfológico-semântica, algo que a poesia tem que instaurar, criar, construir. Uma criação de outro sentido, um deslocamento produzido com o material de signos e significados que é a língua da comunidade. Daí que esta contemplação da *poiesis* não só faça memória destes atributos, deste campo, como também abrigue não um sentido do poético mais amplo e profundo que o do mero adjetivo e recalque do literário, incluindo a procura do grau de excelência das coisas, do seu olhar diferente, desse «fazer que seja, esplendida em sua divergência e distinção, tal ou qual coisa», na visão heideggeriana. Esta recusa da forma coisificada do mundo, de suas aparências, significa uma aposta na poesia como a verdade última da arte. Contra a mimese, a ideologização permanente do discurso do real, e até, nos casos mais abissais, contra as narrativas, sejam velhas ou de novas retóricas. Ainda é óbvia a condição literária, naturalista, denotativa de muitas atividades estéticas que se fazem hoje (até com disfarce do contrário), e cuja imaginação, vislumbre conceitual ou intuição ficam relegados a um terceiro plano. Não é de agora que a função poética – e Roman Jakobson enfatizou esta perspectiva da linguagem – e considerada a ambição mais alta de uma obra de arte, prevalecendo sobre a própria comunicação, ou os âmbitos referenciais ou contextuais (que podem alimentar ainda mais o poético a partir do impoético). Aliás, a procura da função poética sempre vem atrelada a uma alteridade que não pode deixar de ser ontológica. Uma alteridade perceptiva regida para fomentar a crise da representação (do sistema das convenções) e vincular-se a uma ruptura de situação subjetivo/perceptiva (uma quebra de situação ético-estética imobilizadora). Nesta produção de estranheza cria-se, produz-se outro real, cria-se vida. Outras ressonâncias, outras descobertas. A *poiesis* que deve ser

1 Ver *Da indigência à inflação (a arte contra a banalidade)*, Seminários Internacionais Museu Vale III, Arte em tempos indigente, Vila Velha, Espírito Santo, 2008. Também exposto este argumento na co-curadoria da mostra e folder da exposição *Sinais a pista*, Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2009, e mais amplamente em *Fotografia/Poesia (afinidades eletivas)*, São Paulo, Ubu editora, 2017.

2 Salomão, Waly (1996). «Tal Qual Paul Valéry». *Algaravias*. São Paulo: Editora 34.

defendida é aquela que se expressa em uma poética cujo maior ênfase esteja na concentração, tendo portanto escasso ornamento e talvez mais epifania e revelação. E cuja abertura de sentido ultrapasse a mera dialética, a lei das polaridades, a acomodação das relações proporcionais das categorias mais taxonômicas e convencionais. *Poiesis* como última *ratio* da arte da linguagem.

II

POIESIS³ também é uma mostra de situação, nas coordenadas aludidas, e que responde ao traçado anterior de como a poesia mergulha e habita no resto das artes. De como, como escrita expandida, múltipla, conjuga-se com outros fluxos, procura outros devires e a linha de fuga não só da linguagem como do padrão humano – das semânticas estabelecidas. É uma mostra que em seu subtítulo, entre pixel e programa, alude à certa revolução cibernética que re-situa os fazeres estéticos em outra compreensão (e compressão). Ela inscreve-se na criação de novas coordenadas, nas quais se facilita não só a potência visual como também conceitual do sensível. Aliás, os campos estéticos, outrora discutidos como territórios autônomos, passam a conviver de outra forma, em certo estado de nova alquimia, sem separação, graças a sua elevada síntese e a potência de relação. Toda uma poética vinculante que já vinha sendo trabalhada no século XX em diferentes articulações (desde as vanguardas históricas até as correntes pós-modernas) e que agora se multiplica até níveis nada usuais. O grau de propostas que trabalham sínteses cruzadas do corporal e do mental, do reflexivo e do manual, leva-nos a pensar numa nova *harmonia mundi*, na qual o poeta ou o artista – *poietes* –, como fazedores de imagens, vêm-se reconhecidos de novo como mestres de obras, trabalhos que pautam diversas complexidades e interesses, como compositores de tudo (ainda que o trabalho coletivo e por áreas venha assemelhando-se ao cinema).

Já foi dito que «a arte é a flor da técnica», porque não existe arte sem técnica (seja qual for). Máquina e abismo fazem uma mediação quase insustentável. E o seu equilíbrio é toda uma conquista, como aposta Vilém Flusser em relação ao paradigma fotográfico, no qual se trabalha sempre contra a técnica de forma subversiva. De fato, se a arte não existe sem a técnica e porque habita em seu interior – sempre que não se caia na exibição de feria ou de *show room* tecnológico,

3 Ao usar o termo em maiúsculas, o autor se refere ao catálogo *POIESIS: POEMA ENTRE PIXEL E PROGRAMA. Exposição internacional de poesia*. André Vallias, Adolfo Montejo Navas, Friedrich W. Block. (eds.), Rio de Janeiro, Instituto Telemar, 2008. Exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 23 de outubro a 3 de dezembro de 2007.

um perigo inveterado –, de maneira transfigurada. O que está acontecendo, e esta *poiesis* expositiva mostra isso é que a tecnologia esta facilitando uma interface – ou um feixe de faces – linguística, interdisciplinar ou transversal, uma maior vinculação de registros, aproximações, discursos, contextos, figuras... Algo que tem a ver com a oportuna recusa de uma política hierárquica das artes ou de uma unidade da cultura, o que Daniel Bell vaticinou nos anos 50 ou Dick Higgins formalizou já nos anos 60 como ‘intermídia’, colocando a *poiesis* no meio, como ímã ou matriz, num diagrama fluxista para todas as direções estéticas (os diversos plurais de *poetry* como caminhos). Sem dúvida, toda uma cultura artística, sempre em relação com as diversas visualidades, com as poéticas que foram constituindo o verdadeiro acervo híbrido da experimentação do século passado. Além das reconhecidas experiências das sucessivas vanguardas e neo-vanguardas, dos diversos movimentos e poéticas de ruptura, deve-se constatar nesta herança o papel tão fundamental que a poesia, os poetas e as poéticas mais experimentais tiveram na constituição deste território que a chamada cultura visual reconhece às vezes de forma maniqueísta (não é tão reconhecido o papel da poesia mais exploratória de metade do século nem daquela praticada nos anos 60/70, em relação a experiências paralelas, e até posteriores como a arte conceitual). Há incluso todo um universo de textualidade contemporânea no universo especificamente considerado das artes plásticas e de práticas performáticas da palavra ou dos signos que passa por sintonizar aventuras visuais de outrora, diversas operações estéticas de poesia em regime de ampla liberdade.

III

POIESIS como mostra significa articular experiências de linguagens fronteiriças que usam vários meios artísticos: valorizar trabalhos que hibridizam suportes e registros com o élan conceitual da poesia, sempre como sinónimo de criação e não como lugar reduzido à página ou ao verso tradicional (o sentido mais atávico da lírica). Este lugar da POIESIS está em instalações, projeções, trabalhos em LCD, computador, painéis eletrônicos, e um longo etc., ligando-se muito bem à abertura pré-anunciada pelo termo *poiesis*, pois, no fundo, é poesia em aberto, em multiplicidade de linguagens/suportes, uma nova zona estética em trânsito. A mostra de POIESIS é uma oportunidade única de dar a conhecer poéticas que trabalham a poesia digital, eletrônica ou tecnológica, que não são tão fáceis de reunir, pois existe neste campo muita fragmentação e dispersão, em parte porque é um campo de experimentação continua relativamente recente, e que corre em paralelo muitas vezes ao mercado das artes plásticas, de suas estruturas, e da própria poesia visual, experimental

(vejam-se as coordenadas ativadas na internet que ganham outros espaços virtuais).

O que significa abrir o leque de interpretação do que é a *poiesis*, no sentido de criação, de ação sobre a linguagem, muitas vezes associada unilateralmente ao conceito de poesia, tradicionalmente discursiva, quando na verdade é uma raiz prévia a toda taxonomia genérica. Isso significa que também deve-se enfrentar o sequestro que às vezes a própria poesia faz da *poiesis*, em detrimento de outras disciplinas e campos artísticos. Ao mesmo tempo, devem continuar sendo reconhecidas todas as experiências pioneiras da poesia experimental, da chamada também visual, daquela que tem uma vertente exploratória, translinguística, e que sintoniza agora mais do que nunca com o sentido da *poiesis* eletrônica, digital, para todo um universo novo, tecnológico, que pratica uma poética de relação, intersemiótica, de rearticulação de registros. De agenciamento de fluxos que ultrapassam o conceito antigo de escrita, do escrever – para talvez situar-se melhor no inscrever, o termo preferido por Wladimir Dias-Pino.

No amplo leque de propostas estéticas que entram em jogo – e como um atributo expresso de POIESIS – há propostas emblemáticas na construção de uma poesia além do cânone discursivo, toda uma cartografia estética em movimento, de assumida internacionalidade (os vários cantos da Europa, América, Ásia liberam-se tanto de localismos quanto de eixos mitificadores) e participações significativas de diferentes gerações. Nomes como Augusto de Campos e Wladimir Dias-Pino, Ricardo Aleixo ou Lenora de Barros, León Ferrari, Eduardo Scala, Simon Briggs, Johannes Auer ou Young-Hae Chang Heavy Industries, entre muitos outros que se situam nesse espaço cada vez mais amplo das chamadas poéticas visuais, ou das *poiesis* contemporâneas. Em qualquer caso, trata-se de uma mostra de poesia ampliada, expandida, que abriga experiências inéditas, inovadoras, como aproximações diversas ao redor desse centro chamado POIESIS, aqui explicitado no subtítulo: *entre pixel e programa*.

IV

Mas POIESIS como mostra também coloca interrogantes, questões relativas à própria transformação do formato e do estatuto da obra de arte, já que os limites genéricos costumeiros ficaram em suspenso. Uma situação de verdadeira inflexão na história da visualidade, onde a cultura visual já é considerada pós-linguística (mais distante do giro linguístico e mais próximo do giro da imagem). De fato, o poder das imagens não pode ser dominado como as artes da linguagem pelo discurso verbal, pela mera textualidade (é mais aberto, mais

flexível, com mais possíveis interpretações e aberturas de sentido, outras propriedades). E esta imagética sempre foi uma clara posição da poesia mais ousada, de seu campo de exploração, aquele que joga com o confronto do mundo com a linguagem, como contradiscurso, como transgressão de uma totalidade racional, cujo logos exerce um «desmesurado peso na poetologia» (como salienta Alberto Pimenta, a favor da libertação dos códigos de simbologia totalitária),⁴ em suma, daquela poesia/*poiesis* emancipatória que tem enfrentado as recusas líricas mais tradicionais e conservadoras como outra *escrita*.

Assim como as condições da obra de arte estão mudando, POIESIS mostra outras coordenadas espaço-temporais das obras, onde nada é particularizado e sim compartilhado. De fato, o estatuto problemático da obra de arte em nosso tempo dificilmente pode continuar associado à simples propriedade, longe da comunidade, ou reger-se por privilégios exclusivistas pois precisa de outro valor antropológico. POIESIS como mostra também evidencia a necessidade de uma nova cartografia das artes, valorizando os diferentes graus de visualidade, e sobretudo reconhecendo o fato de que todos os meios são mistos (sempre foram assim, segundo W.J. Mitchell, em sua natureza sensorial de reunir outros sentidos, desmitificando a essência puramente retiniana).

Numa realidade estetizada como a nossa (convertida em imagem e, paradoxalmente, tantas vezes contra a arte em sua funcionalidade rasteira e banal), POIESIS é uma aposta em novas sintaxes, novas semânticas, outros imaginários estéticos. Outras escritas. *Entre pixel e programa* estabelece seu campo de atuação nas linguagens que se apoiam nos recursos da tecnologia, mas principalmente no substrato da *poiesis*. Onde a condição da poesia como *poiesis* funciona como raiz e horizonte.

Rio de Janeiro, abril de 2008

4 Pimenta, Alberto (1978). *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A Regra do jogo Edições.

Envíos ocasionales y teselas volátiles

Alejandro Sebastiani Verlezza

a Krishna

∞

Meses atrás me crucé con *Loa a la tierra* del Byung-Chul Han. El subtítulo de la obra es elocuente –«un viaje al jardín»– y combina reflexiones, apuntes de diario con el relato o la descripción de numerosas plantas; el autor presenta su jardín, recuerda la infancia en Seúl y sus viajes a Italia; devoto de los románticos de Jena, los cita frecuentemente.

♂

Siempre que pasaba por la librería El Buscón me iba directo al anaquel donde está parte de la biblioteca de Cadenas. Recuerdo haberme encontrado un libro de Thich Nhat Hanh y días atrás vi el documental sobre sus enseñanzas, muy recomendable, *Camina conmigo*.



De cuando andaba en el carro y le daba vueltas y vueltas a la ciudad los domingos por la noche –mientras oía la radio– y recalé en la terraza de El León y de pronto vi a Juan Antonio Masoliver Ródenas reconcentrado con un cigarro y una cerveza. ¿Era en verdad él? El conjetural autor veía como al infinito, quién sabe. Recordé esta estampa cuando leí su reciente artículo en *La Vanguardia*. Se trata de una nota sobre Andrés Sánchez Robayna. Ante su partida, anotó: «Buen conversador, era amigo del silencio y de la contemplación», lo cual me lleva a pensar en la amistad entre los escritores y sus registros en cartas, ensayos, artículos, notas de despedida, discusiones, polémicas.



Curioso el ‘regreso’ de los jardines a la cultura; pero, en realidad, nunca se han ido, son el espacio para *il dolce far niente*, como me ocurría en la Universidad Central de Venezuela y sus caminerías, jardines, plazoletas, cafetines y bibliotecas con mil y un escondrijos.

Un pasaje de la *Enciclopedia Herder* recuerda el jardín de Epicuro: «el lugar de reunión y de convivencia de amigos que compartían unas mismas ideas y una misma orientación vital».

Veo en la prensa española varias entrevistas con Vicente Todolí y me llega como un viento fuerte el *nostos* de Caracas y la Ciudad Universitaria.



¿Cómo escribir un relato de viajes?
¿Cómo presentar tramas, ambientes, personajes?

El coloso de Marusi lo vislumbra. Miller hace que los detalles más nimios encuentren su dimensión profunda: es una búsqueda de sí mismo y el encuentro con Grecia –la antigua y la moderna.



Lugares del mundo de ayer, antes de la gran fusión –o fisión– de Internet: las oficinas de correo, los periódicos y las revistas en los cafés, los quioscos y las bibliotecas.



Los escritores soterrados, inmersos en la secreta respiración de sus papeles, inhalan y exhalan el mundo.

-*El mismo impulso expresivo*- es la feliz expresión de Victoria de Stefano que suelo recordar.



La ilusión de las identidades: americano, «venezuelano», trasatlántico, (hispano)americano, hijo de inmigrantes y extranjeros, eurodescendiente, italovenezolano, «importado», «¿de dónde eres tú?».

-giro a la frase de Terencio:
todo lo humano me pertenece,
habla un vibrante (im)pulso expresivo, ya.

-(por una) poética del envío.

-las acumulaciones de fragmentos se parecen a los *tabac* -o estancos: hay de todo y suelen caer como meteoritos en la blancura de la página.



Es fácil darse atracones de información aleatoria,
estás en el camino del mono: saltas y saltas, hasta que dices ya.

Pronto aparecerán clubes de adictos al *scroll*.
Novelesco.



Y tú, apenas serás eco de una antigua memoria, sin cazador ni presa,
desnuda como la rodilla ante el asfalto con hambre de mil y un caminos.



Rasgos comunes de la escritura autobiográfica: migración,
(des)arraigo, *nostos*.

Discernir:

¿este pensamiento es mío
o estoy siendo visitado
por el pensamiento de algo-alguien?



traspasados los límites del fogonazo,
tú vas a reverberar.

cuerpo, cuerpo abalanzándose,
tanteando mil y un hábitos.

el golpe de la imagen;
secretos caminos, abismos.

arde la raíz del recuerdo que estalló:
el sendero crecía sobre los pájaros.

traspasado el camino:
abisma, Ardor, tu lengua.

un abismo para contemplar:
dale un sobre con tu pasado.

el goteo rompe la fijeza del estanque.

presientes la ceniza
al borde de tu vida.



Juan Lebrun, Bolívar Perez y Zorian Ramirez crearon el dossier *Si el río abriese los ojos: antología de la continuidad*. Afirman que el título fusiona versos de César Panza y Caneo Arguinzones. En la punta del *iceberg* de esta camada heterogénea están Pamela Rahn, Jesús Montoya, Andrea Sofía Crespo Madrid y el propio Lebrun. Esta generación y la anterior -la de los nacidos en los ochenta- aparece en pleno colapso de la república, responde a una visión libre y ecléctica de la poesía: confluyen la traducción y las artes visuales, la música, la experiencia de la navegación en la web y el encuentro en las ‘redes’.



La circulación de las imágenes y la fenomenología del muro: llena de fragmentos, huellas y rasgaduras, en el gran ajetreo de las avenidas aparecen avisos, carteles yuxtapuestos, muchos números, ‘recortes’ que insinúan intensas contradicciones sociales, económicas, políticas.



Antes de migrar dejé todos mis papeles en manos de amistades y estudiantes: los materiales de estudio, mayormente guías compiladas a partir de fotocopias, recortes de periódicos y publicaciones desaparecidas; en cuanto a los libros, el destino fue variado: una parte donada, otra fue a parar a El Buscón y otra más en manos de los estudiantes y de Hermes, el librero del pasillo de Ingeniería de la UCV; la colección de revistas, junto con otras ediciones, fue a La Poeteca; y algunos ejemplares, dedicados, permanecen en Caracas, como en una larga siesta.



Wunderkammer designa una colección de objetos variados, tengo tres traducciones a la mano: «gabinete de curiosidades», *chambre des merveilles* y *studioli*. Son estancias, habitaciones, para coleccionar todo tipo de objetos, la forma primaria de los actuales museos; asunto de acumuladores y retenedores melancólicos, siguen el modelo de *Wunderkammer* los *Ensayos* de Montaigne, *El libro de los pasajes* de Benjamin, *Barthes por Barthes*, la *Anatomía...* de Burton, *Saturno* y

la melancolía (Klibansky, Panofsky, Saxl); y, de Sontag, *Bajo el signo de Saturno*.

ℙ

A veces pasa que los poemas atraviesan la frente
y se deslizan por todo el cuerpo para escaparse y estallar en el aire
y ya.

El misterio de las paremias y las teselas.

◇

Ciclos.

- a. Peripecias del personaje.
- b. incendios...
- c. disolución...
- d. nacimiento del nuevo personaje.

⊙ ⊙

Dos impulsos:
el arrojo y el apartamiento,
lenguaje de Hermes y su estremecimiento expansivo.

℔

Un arte de la variación y así vía.

»»

Las presencias benéficas hacen sitio cuando viajan las imágenes a
través de las generaciones.



¿Cómo establecer una mapa de la poesía venezolana desde sus orígenes, cuáles son las primeras huellas? ¿Es posible producir una antología de los siglos XIX, XVIII? ¿Y antes? ¿Y la poesía 'oral', fundida con el origen de los tiempos? ¿Cuál fue la poesía anterior a la conquista, la colonia, la independencia? ¿Debería crearse una editorial para tales fines? ¿Puede gestarse un plan de publicaciones? ¿De quién es la responsabilidad, de los poetas, las editoriales, las universidades, las empresas, el estado?



Por estos días recordé al voleo los proyectos que gesté por años con mis contemporáneos: revistas, periódicos, editoriales, reediciones, colecciones, documentales, películas, antologías, traducciones, conversaciones, exposiciones, en fin, quedaron suspendidas, o en el aire, o esperando su mejor momento, o disueltas, por los derroteros del país, las migraciones, las devaluaciones y etcétera, etcétera, etcétera; hago este repaso aquí, para entregárselo al Lenguaje, él tiene una boca, inmensa, cuando la abre es un pozo sin fondo, hambriento; sí, él sabrá si es dado recobrar este puño de ilusiones y llevarlas a la tierra, o si quedan –en este fragmento– como una postal.



Dépaysement: la poesía puede ser una línea de investigación en las artes visuales y se expresa en la página expandida: en una galería se descompone un poemario, acompañan objetos, fotografías, portadas, maculaturas, memorabilias, videos, lecturas en vivo, individuales y corales. Es la fusión del autor con el público.

Capriccio: improvisaciones, jugueteos, saltimbanquerías, me gusta hablar de metamorfosis (Ovidio, Kafka) y *mitomorfosis* (los relatos míticos que migran del mundo antiguo al moderno).

Capriccietto: siempre me han gustado los *tabac*, todos, desde los más exquisitos, los que he visto en París, y en las pequeñas ciudades de Italia, o España, hasta los más sencillos, en los centros comerciales caraqueños, ni hablar de los a veces rústicos quioscos plantados en las calles, las carreteras de los pueblos venezolanos: tantas veces

solía quedarme prendado de la espontánea galería que se conformaba al superponerse en los mostradores revistas, gacetas hípicas, cajetillas de cigarros, fósforos, chucherías, llaveros, dulces; la prensa extranjera solía llegar, mi papá solía traer a casa casi siempre el ejemplar de algún impreso italiano (muchos inmigrantes alternaban la lectura de los periódicos locales con los suyos); eran tiempos de envíos postales, faxes, conversaciones epistolares; y como también los formatos van renovándose, en Milán apareció -a comienzos del 2020, así lo hace notar *La Repubblica- l'edicola mobile*; se trata de un simpático transporte con tres ruedas: reparte la prensa allí donde la crisis barrió con los quioscos; vistos bien, no solo como un lugar de paso, suelen brindarme algo así como la minimísima certidumbre de que el mundo - pese a sus desgarros- sigue andando; me pasa cuando veo que empiezan a abrir los cafetines, las panaderías, los mercados y los olores hacen su infatigable desfile.



Documental de año nuevo: mientras la gente tira maletas, máquinas de escribir, discos de acetato, agendas telefónicas, álbumes, vajillas y cajas, aparece de improviso el terceto callejero: el primer integrante le daba palazos al latón, el segundo pellizcaba un cuatro, el tercero cantaba y bailaba; por segundos alcanzaron el *La*: un no sé qué los agarró...



Las disputas del aura: tal vez el Castillete de Reverón sea la instalación más importante de la modernidad venezolana. Mucho tiene que decir sobre el país.

Con todo el basurero de la ciudad podría inventarse un enorme *fotolibro de los pasajes*: varios tomos de noticias, avisos y grafitis, para nunca olvidar.



Siempre he querido hacer una exposición colectiva -fotografías, collages y pinturas- con varios colegas. La instalación transcurre en una sala de muros blancos durante una mañana. Cada quien trae sus piezas: instantáneamente improvisamos la muestra, curamos, armamos, desarmamos y chao, lista la psicomagia.

Imagino una galería para los poetas que deseen mostrar sus indagaciones en las artes visuales, happenings, performances, improvisaciones sonoras, documentales, videos, danza, teatro, títeres, fotografías, impresiones.

Todas las acrobacias se montan y desmontan ágilmente.



Temas que flotan alrededor de mí:

1) poesía, traducción y mundo dialectal, 2) la vuelta del aura, 3) la banda sonora del sueño, 4) la cinta de Moebius, 5) la fotografía familiar, 6) conjeturas genealógicas sobre los Sebastiani y los Coppola, 7) epifanía del heterónimo, 8) poesía y autoedición, 9) el lenguaje de los árboles y los pájaros, 10) mito, memoria, imagen: largo viaje en casa rodante, 11) silencio y respiración, 12) el color y las plantas.



A dónde van a parar los proyectos que fueron concebidos, pero no estaban destinados a ser, tal vez se hunden en el estrecho de Gibraltar, donde fue a parar Ulises, en su última y arrebatada expedición, ya viejo, tomado por el *folle volo*.



Saliendo del estanco me vino la idea de una película de carreteras y la banda sonora es un largo solo de guitarra y al fondo el paisaje reverbera y una voz en *off* va hablando y hablando y hablando...



Mi filosofía, si así pudiera llamarse, es muy sencilla:
cuido lo que como y lo que digo, *e basta!*



Los escritores suelen dotar a los objetos de identidad, es una operación psicomágica.

Fleur Jaeggy dice que su máquina de escribir se llama *Hermes*. Bello salto analógico.

Autopoética

Andrea Nunes Brións

Na escena unha muller. Mira de fronte a un público que apenas distingue. Hai unha música estridente soando e a muller apenas pestanexa. Traga, iso si, saliva, e tenta mirar fixamente só para o foco de luz que lle ilumina todo o corpo.

As postas en escena da autora son sempre múltiples e cada unha responde a unha determinada operación de fabricación e posicionamiento, mais en realidade non hai estratexia textual, ou iso cre ela agora.

A poesía conmoveuna sempre, pensa, a das outras. Se cadra, a súa propia comezou imaxinádoa como esa *arma cargada de futuro* que dixeran Celaya, pero cree, coma Olga Novo que *a poesía debería anteceder á escrita*.

Así que pulsar nas palabras vén despois. A poesía está no manchar as mans, no que a arrasa, nos bicos suaves, no que non a deixa indemne. Logo, no urdime textual, técese vontades, desexos e loitas.

Aínda soa a música. E cada vez élle máis difícil manterse inmóbil. Segue a pensar no que nunca explica. O de fóra todo é mentira; o sistema, os *likes*, o mercado, pero dalgún xeito ela tamén participa

dese xogo, polo que poida transformar. Ten a convicción de que a moites lles servirá, como lle serve a ela mesma o de outres.

Debín escribir un poema alegre, pensa, debín poñer unha outra roupa. Que difícil é ser ela mesma, ás veces. Que difícil ser a da escena.

As imaxes logo, o que é ficción de autora, a narrativa que se constrúe dela, son irrelevantes. Sabe que o único recoñecemento que lle importa é o das amigas, o da xente que quere, aínda que as veces dubida se isto que se di a si mesma é verdade. Dubida se buscalas agora entre o público. Está moi escuro e, se cadra, iso desconcentraríaa.

Hai pouco leu que Foucault se desfecía da idea da figura autorial como suxeito de carne e óso, e concebíaa ou como entidade histórica, ou como creación conceptual grazas á cal se ordean os discursos na sociedade. O nome da autoría non reenvía simplemente a unha individualidade, senón que se refire a unha certa función que cumpren certos discursos na sociedade.

Daquela, no campo literario interesa a posición, o posicionamento que se ocupa nel, e pensa mentres en cal será o seu. Cuestiónase a modo de Val Flores, *canta suavidade soportará o seu ánimo de guerrilla?*

Ela ten, pensa, unha certa forma de soñar atlántica e, como Chus Pato, escribe *para as bestas*. Soña coa posibilidade de construír por e para o común, utilizando «a linguaxe do nos-outras» que bebeu de Ana Romaní e busca incansable *ese mar que habita baixo o deserto*.

Os seus poema son fronteirizos e teñen lagoas. O poema é protesta, disidencia, marxe, pero tamén soño, esperanza, rebelión. O poema quere atravesar os muros das prisións, ser vals e foliada, calmar a súa sede. O poema é unha vaca rumiando na lentitude do azul. O poema é a súa cabeza entre as coxas de aquela muller, é un arrouto na mesa da cociña mentres están chegando as visitas. Pode ser todo, pero nada disto ten que ver con ela. Con todas as mulleres que ela é. Coa muller que sairá do escenario após os aplausos, se é que os hai.

Pero chega o momento. Acaba a música. O foco sigue iluminándoa, ou mellor dito, cegándoa. Respira profundo, paseniño, ípese coma nunca o fixera antes e con voz firme, comeza a recitar:

Aquí vos fala un mostro,
unhe rare,
o corpo extenso, mórbido, redondo
un desexo explícito
aquí as marxas
pero ti podes chamarlle se queres
integridade.

Aquí fala a monstrea,
a fea, a peculiar, o extraño,
unha rede aberta de posibilidades
e si, soc le rare.

A carta do marqués de Quesberry
a John Douglas no 1894,
un darlle a volta,
ou reapropiarse.

Aquí os lapsos, os solapamentos,
as ausencias, os excesos
unha lingua dada á volta,
que lame estrías, lame cicatrices

Aquí vos fala a non desexada,
a sinalada, a precaria
a muller barbuda tomando o sol,
fálavos a filla da nai solteira,
fálavos un resignificado
do monolítico.

Son es outres
frente a sociedade respectable,
a promiscua, o marxinal,
eminentemente queer,
salvaxe,
ou como decirvos, querides?
a indomable.

Poemúsica – Ouver Estrelas

Augusto de Campos

«Você radiografou a minha cabeça», eu disse a Caetano Veloso em 1973, em sua casa em Salvador, quando ele gravou «dias dias dias», do ciclo *Poetamenos*, de poemas polivocais em várias cores, composto vinte anos antes. Melhor diria: ‘radiogravou’... Música-e-letra é o normal da canção popular. Mas música-e-poema – comum na música erudita – é uma combinação esquisita no âmbito da canção popular. O que Dick Higgins chamou de ‘intermídia’ – junção de linguagens disparates. «Mistura adúltera de tudo» – diria Tristan Corbière.

As inovações trazidas pela poesia concreta – fragmentação de palavras, espacialização dos textos, ênfase em valores sonoros (paronomásias, aliterações) e visuais – despertaram, nos anos de 1960, o interesse de alguns poucos «músicos contemporâneos» brasileiros (como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira), que procuraram encontrar isomorfismos estruturais para as composições que fizeram sobre nossos poemas – «beba coca cola» e «um movimento», de Décio Pignatari; «nasce morre», de Haroldo de Campos; «Vai e Vem», de José Lino Grünewald; dentre as mais notáveis. Desde 1954, Décio, Haroldo

Este texto foi publicado originalmente no livro *Música de invenção 2*, publicado em 2016 pela Editora Perspectiva de São Paulo, Brasil.

e eu frequentávamos, ao lado de músicos como Diogo Pacheco e Júlio Medaglia, as aulas / conferências de J.H. Koellreuter, do qual Damiano Cozzella era assistente, na Escola Livre de Música, na Rua Sergipe, em São Paulo. Após uma conferência de Pierre Boulez, ainda muito jovem, fomos com ele ao apartamento do pintor Waldemar Cordeiro e fizemos até uma leitura a várias vozes de um dos poemas em cores de *Poetamenos*, três dos quais acabaram sendo apresentados, a quatro vozes, em dois espetáculos no Teatro de Arena, em São Paulo, já sob o título de «poesia concreta», em 1955, pelo grupo de música Ars Nova, dirigido pelo maestro Diogo Pacheco. E, antes de se tornar uma antologia dos números anteriores, acrescentada pela contribuição de José Lino Grünwald, o n° 5 da revista-livro *Noigandres* chegou a ser imaginado como um disco-livro – um livro sob a forma de LP, que incorporaria leituras nossas e já contava com gravações com a interpretação de alguns de nossos poemas por um grupo coral regido por Júlio Medaglia, das quais ainda existem partituras e gravação.

Junto com a música popular brasileira, ouvíamos, no início dos anos de 1950, Webern, Schoenberg, Berg, Cage e Varèse. Billie Holiday, Dizzy Gillespie e Miles Davis. Quando João Gilberto chegou, em 1958, foi logo entendido. Era o Webern ‘cool’ da canção brasileira. Essa informação musical foi fundamental para uma poesia que se pretendeu, desde o início, verbivocovisual, expressão que extraímos do *Finnegans Wake* de James Joyce. Embora a sua face mais chamativa fosse a visual, a verdade é que a poesia concreta brasileira formou-se sob a influência da música, e foi cantofalada, antes de exposta, entrequadros, nos cartazes da exposição do Museu de Arte Moderna, em dezembro de 1956. Substituíamos a declamação tradicional de poemas pelo que chamávamos de ‘oralização’.

A evolução das estruturas musicais, naturalmente mais lenta no quadro da música popular, parecia não poder dar conta da sintaxe radical da poesia concreta. Entretanto, pós-Tropicália, Caetano Veloso abriria uma nova e inesperada senda, ao interpretar o poema «dias dias dias», tantos anos depois de sua feitura, combinando deformações sonoras, citações metalinguísticas (Webern e Lupicínio), colagens e superposições vocais. Interpretação extraordinária. A gravação foi parar num disquinho vinil de 33½ rotações no livro-objeto *Caixa Preta* (1975), que fiz com Julio Plaza, complementada pelo «Pulsar», também na interpretação de Caetano. Mais adiante, «Circulado», sobre texto de Haroldo, e mais recentemente «Ão», em composição de Aldo Brizzi, adicionaram novas formas à sua ‘transcrição’ musical da poesia experimental. Com sua prodigiosa intuição, Caetano usou apenas três notas, na tessitura de uma nona, para dar vida sonora ao «Pulsar» – um método muito semelhante ao que, sem que ele tivesse disso conhecimento, John Cage adotara para musicar poemas de Cummings e textos do *Finnegans Wake*, de Joyce.

A música popular respondeu mais rapidamente às traduções criativas, de sintaxe regular – um desdobramento das nossas práticas de materialização da linguagem, desde, por exemplo, «Elegia», do barroco John Donne, musicada por Péricles Cavalcanti e interpretada por Caetano e por ele. Com relação aos textos propriamente experimentais, a-sintáticos, ou para-sintáticos, só a partir da década de 1980 voltaram a propiciar abordagens novas, em produções como as de Arrigo Barnabé, e mais sistematicamente no trabalho que fiz com Cid Campos, que produziu e musicou o CD *Poesia É Risco* e o CD-ROM de meus «Clip-Poemas», anexo ao livro *Não* (2003), e ainda incluiu em discos solo como *No Lago do Olho, Fala da Palavra* e *Criança Crionças*, numerosas ‘transcrições’ sonoras de poemas experimentais. Entre elas, a do poema visual (também animado digitalmente) publicado na quarta-capa do livro *Não*, como que a sair dele para o universo digital. Refiro-me a «Sem Saída», que Cid gravou em *Fala da Palavra* e Adriana Calcanhotto no CD *Maré*. Adriana, sensível e sofisticada como é, tem-se interessado por essa conjunção estranha com a poesia experimental e acolhido, em seus discos e shows, textos dessa natureza, além de se haver interessado pela poesia provençal do século XII, a partir da minha tradução da «Canção II» de Arnaut Daniel (Chanson do il mot son plan e prim / Canção de amor cantar eu vim.), publicada nos livros *Mais Provençais* e *Invenção – de Arnaut Daniel e Rimbaut d’Aurenga a Dante e Guido Cavalcanti*.

A conversão dos textos poéticos, de intrínseca musicalidade vocabular, em canções melodizadas ou sob tratamento sonoro, é sempre um desafio, qualquer que seja a estratégia que venha a ser escolhida, seja ela a linguagem transtonal da música contemporânea, ou a predominantemente tonal da música popular ocidental. No texto «Cummings Entre Músicos»¹ eu comparava algumas modalidades diversas de abordagem dos textos tipográficos mais experimentais do poeta E.E. Cummings – as dos compositores modernos Cage, Feldman, Berio e Boulez, todas elas realizações significativas. As mais antigas, dos anos de 1940, de John Cage, adotaram uma fórmula minimal e ascética da linha melódica: duas a cinco notas em tessituras curtíssimas e escala pentatônica, que as aproximam da fala. É o caso de «Forever and Sunsmell», de Cummings e de «The Widow of the 18th Springs», do *Finnegans Wake* de James Joyce. Já Feldman, ao musicar quatro dos mais arrojados poemas de Cummings como «air» e «!bac» – a composição é da sua primeira fase – adotou melodias webernianas e pontilhistas, com grandes saltos da altura, para pontuar fonicamente os estilizações da linguagem visual

1 Aqui o autor refere-se ao escrito «Cummings Entre Músicos» contido em *Música de invenção 2*, págs. 95-101.

de Cummings, o que torna o entendimento do poema menos viável, apesar da beleza e do isomorfismo da linguagem musical. Pierre Boulez, optando pelo poema «birds» na composição «Cummings is der Dichter» (Cummings é o Poeta), um dos poemas mais radicais e espaciais de Cummings, parece não se importar com o fato de que as massas corais que utiliza bloqueiem o entendimento do poema. Isso está de acordo, aliás, com o pensamento que manifesta no estudo «Som e Verbo», segundo o qual não estaria interessado em disputar com a musicalidade intrínseca dos textos, antes os tornaria como propulsores de ideias estruturais para a sua música. Ele parece pressupor que o ouvinte deva conhecer o texto ou tê-lo à mão ao ouvir a música. Mesmo assim, o poema é dificilmente compreensível. Em *Pli selon pli*, Boulez musicaliza um soneto de Mallarmé – e não o mais arrojado e espacial «Un Coup de dés» – embora tanto este quanto o esboço de livro permutável, «Livre», que o poeta deixou incompleto lhe sirvam de inspiração musical. Diferentemente de todos os outros, Luciano Berio, em «Circles», dá aos poemas de Cummings a dimensão de uma cantata. Sem perder de vista a clareza da enunciação vocabular e seu entendimento, enfatiza, detalhisticamente, a característica atomização vocabular de Cummings. Numerosos instrumentos de percussão respondem gestualmente às provocações do texto, articulando e desarticulando o discurso musical em fase com o discurso verbal.

Essas abordagens, todas importantes, desenhavam um quadro de contradições não antagônicas que mapeia o campo, no âmbito da música contemporânea, e pode servir de subsídio à discussão de outras tentativas que, no Brasil, passaram a constituir itens também relevantes para a poesia concreta e experimental. Mais próxima da fala, a música popular – nem sempre tão popular – e muitas vezes já utilizando processos sofisticados de composição eletroacústica, se aproxima das composições que deixam os textos inteligíveis, quando não os utiliza em sua integridade, acolhendo até mesmo a sua leitura original ou explorando as suas virtualidades de multileitura. Quando Cage esteve em São Paulo, em 1985, eu tive oportunidade de fazer com que ouvisse o poema «Pulsar» na versão de Caetano, sincronizada com uma animação vídeo-digital, e ele manifestou-se entusiasmado por ela. Nas antípodas da posição de Boulez, colocam-se tanto o Ezra Pound, músico, da ópera *O Testamento de Villon*, como o seu suposto antagonista Virgil Thomson, o compositor da ópera *Quatro Santos em Três Atos*, de Gertrude Stein.² Ambos preteriram abordagens não ortodoxas que se aproximavam muito mais da ideia

2 Ver «A Música da 'Geração Perdida'» e «O Testamento de Ezra Pound: Uma Antiópera», em *Música de Invenção*, publicado em 1998 pela Editora Perspectiva de São Paulo, págs. 23 e 27 respectivamente.

de fazer entender os textos e a sua musicalidade intrínseca. Thomson usou canções elisabetanas, valsas e até hinos do exército da salvação para captar, com grande nitidez de articulação, as palavras não senso dos ‘santos’ de Gertrude Stein. Pound apoiou-se nas linhas melódicas dos trovadores medievais – que sabiam como poucos casar palavra & melodia – para compor a sua ópera anti-bel canto, de instrumentação insólita e fragmentária, mas predominantemente homofônica, para sublinhar a prosódia musical e o significado dos textos. Sua pretensão era a de que a música não perturbasse a compreensão da poesia de François Villon. Numa carta à sua colaboradora, a musicóloga Agnes Bedford, ele dizia: «primeiro princípio, NADA que interfira com as palavras ou com a máxima clareza do impacto das palavras nos ouvintes».

No caso brasileiro, com certa analogia, complexos textos barrocos de Gregório de Mattos, John Donne, Quirinus Kuhlmann e modernos-experimentais como os de Rimbaud e Cummings foram assimilados pela linguagem oralizada da música de consumo, ou de «produssumo», para usar a expressão de Décio Pignatari.

Se é fato que, usualmente, a «letra» poética da música popular, de mais fácil assimilação, não tem a mesma densidade da poesia escrita, é também verdade que esta, da mesma forma, não tem em vista, em geral, a sua melodização e musicalização. É evidente também que a mais alta música erudita moderna nem sempre optou por textos de alta qualidade poética – o que ocorre mesmo nas radicais composições de Schoenberg e Berg, e até de Webern. Este, utilizando poemas de Hildegard Jone – que Boulez chamou, implacavelmente, de Goethe-de-segunda-categoria – deu um tratamento especial às palavras e, recortando o texto tradicional num arquipélago de ilhas-substantivos, conseguiu o milagre de metamorfoseá-lo em melodias pontilhistas de timbres em suas últimas cantatas. De outro lado, Stravinski conseguiu tornar irreconhecível o belo poema de Dylan Thomas, «Do Not Go Gentle Into that Good Night». É muito relativo, pois, o tipo de abordagem que se faz na estranha mixagem entre poesia e música. Numa época em que, como já profetizava John Cage no seu ensaio «O Futuro da Música», a música erudita e a popular utilizam os mesmos meios compactados no veículo eletrônico, as diferenças importam menos que a criatividade e a habilidade em assimilar o espírito da coisa, a alma da forma compatível, que é ainda um mistério de mídia e médium – intermediário.

Parece-me que a ideia de uma homologia estrutural estrita entre poesia e música, que prevalecia nos anos de 1960, se atenuou muito. No meu modo de ver, deu-se a partir das últimas décadas uma hibridização de estratégias compositivas e o campo das poéticas experimentais se abre, hoje, sem preconceitos, a vários tipos de abordagem musical. O CD intitulado *Verbivocovisual* que foi produzido por Cid Campos para a exposição «Poesia Concreta – O Projeto

Verbivocovisual» (apenso ao livro-catálogo da mostra, ocorrida em agosto de 2007 no Instituto Tomie Ohtake) e cujas peças podem ser ouvidas no site <http://www.poesiaconcreta.com.br/>, misturando abordagens da poesia experimental a partir da música erudita e popular, documenta significativamente essa reflexão. Abre-se um amplo campo de possibilidades, que às vezes surpreende ao resgatar a poesia do olvido massacrante a que a relegam e ao extrair a música popular da mesmice consumista a que a produção de massa a quer ver limitada.

La performance como lenguaje

Bartolomé Ferrando

El carácter impreciso del término inglés *performance*, cuya traducción directa abarca por igual los significados de actuación y de representación, entre otros más alejados de lo que con ello queremos designar, exige cierta revisión, dada la extendida expansión de la palabra que en este escrito comentamos.

Atendiendo a los dos significados subrayados sería preciso, en este caso, dejar de lado el concepto de representación, que nada tiene que ver con la práctica artística a la que con estas líneas nos referimos.

No se trata pues de representar, reproducir o de imitar nada. El término de representación perdió su vigencia hace ya tiempo, en cuanto a su posible aplicación a cualquier tipo de práctica de arte actual. No en vano los teóricos transvanguardistas evitaban la utilización de esta palabra en sus escritos o la negaban tan radicalmente que, al hacerlo, subrayaban ciertos aspectos sospechosos y propios de este reciente y ya caduco ejercicio. La representación, dejémoslo claro, que se manifestó en el Arte realista y en el Impresionismo, dejó de

Incluido originalmente en los libros *Performances poéticas* (Valencia, 1988, libro de autor) y *De la poesía visual al arte de acción* (Bizkaia, La única puerta a la izquierda, 2014 y 2021, pp. 121 a 123).

ser aplicable a la práctica de arte en el Cubismo y en el Dadaísmo, pues ya por entonces se exigía que éstos, tanto el Cubismo como el Dadaísmo, llevaran en sí mismos el germen de un cierto proceso de transformación de la realidad y no anularan el sentido del deseo, ausente en el carácter mimético de lo representado.

Entendemos por *performance* la realización de una o de varias acciones, generalmente, aunque no siempre en presencia de un público, al cual, a diferencia de lo que ocurría en el happening, no se le pide que participe físicamente en él. La participación se producirá mental y sensiblemente, cuando la percepción del receptor se mantenga abierta o activa, y cuando la lectura del proceso no quede reducida al mero gesto de tragar o de engullir lo presentado. No se produce pues ningún tipo de intercambio con el *performer*. El receptor escucha, ve, siente y percibe desde otro lugar, en otro punto, aquello que se muestra, que se manifiesta o que se expone. Se crea, pues, una distancia, una separación entre el *performer* y el receptor, que ayuda a éste a una individualizada observación sobre lo observado, y a un enfrentamiento con su propia manera de ver. Se quiere, por tanto, emplazar al individuo en un entorno específico, allí donde se encuentra, a fin de mostrarle, con otro lenguaje, algo todavía por descifrar que quizás podrá influir en su personal modo de escuchar, de sentir o de hacer porque *la performance*, contrariando al happening, es en sí misma un regreso al espacio interior; es un intento de desvelar lo que no había sido manifiesto en superficie, a fin de mostrar lo no visible, lo irracional, el hueco de lo oculto.

Herederos e influenciados por el Futurismo, el Dadaísmo y la Action Painting, el arte de la *performance* surgió, paralelo en el tiempo, a las manifestaciones de Arte ambiental e instalaciones artísticas, y próximo a las prácticas del Arte conceptual. Los iniciales ejercicios de Gutai y Fluxus fueron continuados y enriquecidos por Otto Mühl, Hermann Nitsch, Joseph Beuys, Gina Pane, Jochen Gerz o Dieter Appelt, y seguidos en nuestro país por Pere Noguera, Àngels Ribé, Concha Jerez o Nacho Criado, entre otros.

Lo que la *performance* nos muestra no es encasillable en una de las ramas específicas del arte. Su práctica tiene o puede tener correspondencias con el teatro, la música, la danza, la plástica, la escritura o el lenguaje oral, como elementos independientes capaces de ser tomados o dejados de lado según se acomoden o no a la práctica concreta que se elabora. Y si en algún caso hallamos un ejercicio próximo a la danza o al cuerpo, en otros, la manifestación oral; la utilización del color; el uso de materiales moldeables y transformables o el empleo de estructuras para-escultóricas, es mucho más patente. Lo que en cualquier caso deberá ser tomado en consideración es el proceso de desarrollo de la acción misma: el desplazamiento de uno o varios personajes de un punto a otro del espacio, añadido a la transformación que ello conlleva; la modificación de cierta estructura;

el juego de alternancias que la voz o el sonido registran; el cambio que se produce en un objeto, en un cuerpo o en aquella materia informe, amontonada intencionadamente en algún lugar preciso de la sala, cuya dispersión o reordenación no tardará en producirse.

La dimensión temporal no es previsible. La acción podrá durar tan sólo un instante o alargar su transcurso más allá de lo esperado. Nada queda predicho. Lo importante es su propio latido; su personal cadencia; su suceder efímero integrado a un espacio condicionante y determinante, aunque progresivamente transformado y modificado por el/los cuerpo/s que lo invaden y ocupan. El lenguaje del gesto habla con un sinfín de voces. La mudez, enmudece.

En esencia, la *performance* es un acto único, realizado en un entorno de cuyas características se ha apropiado y al que los bordes de un tiempo irrepetible, abrazan. Su sentido deberá ser extraído por el receptor en base a la reunificación de los elementos expuestos. El hilván se hace necesario. La *performance* es un guiño. El ojo no ríe, sonríe.

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad
Una muestra particular
editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

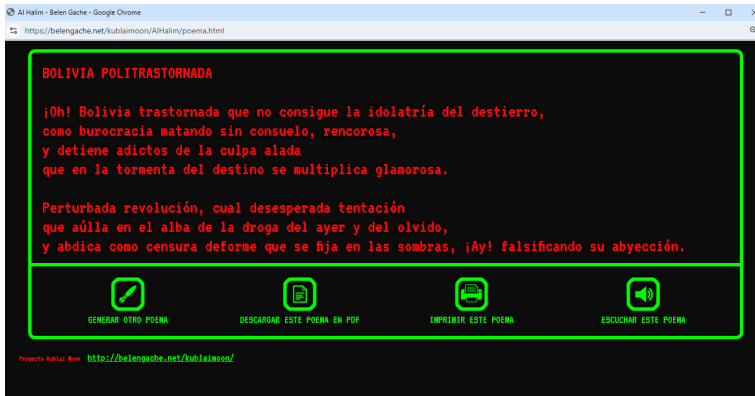
El robot AI Halim y la poesía no lírica

Belén Gache



Biblioteca di Rassegna iberistica 46
e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6
Open access
Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18
© 2025 Gache | © 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/006

Sabotaje Retroexistencial



Belén Gache, *Sabotaje Retroexistencial*, 2015.
Generador automático de poemas, © Belén Gache

BOLIVIA POLITRASTORNADA

¡Oh! Bolivia trastornada que no consigue la idolatría del destierro,
como burocracia matando sin consuelo, rencorosa,
y detiene adictos de la culpa alada
que en la tormenta del destino se multiplica glamorosa.

Perturbada revolución, cual desesperada tentación
que aúlla en el alba de la droga del ayer y del olvido,
y abdica como censura deforme que se fija en las sombras, ¡Ay!
falsificando su abyección.

El poema «Bolivia politrastornada» fue compuesto por el generador automático de poemas *Sabotaje Retroexistencial*, perteneciente a mi proyecto *Kublai Moon*.

Este proyecto desplegaba su narrativa en una serie de dispositivos multimedia que incluía blogs, algoritmos de poesía generativa, una novela de ciencia ficción lingüística, un libro de poesía *-Poesías de las Galaxias Ratonas-*, una serie de performances en el metaverso, una tipografía inventada *-la Ratona Sans-*, diferentes materiales gráficos y efémera.

La trama de la novela está ambientada en la Luna. Belén Gache, la protagonista, es una poetisa terrestre que se convierte en Asesora de la Biblioteca galáctica de poesía del Gran Khan, el emperador de la Luna. La trama narra las peripecias que vive junto al robot AI Halim. En la narración, la figura del robot se contrapone a la de los humanos

porque, paradójicamente, parece haber en él más ‘humanidad’ que en ellos. El robot está obsesionado por comprender qué es la poesía y viaja a la Tierra donde participará en una revolución lingüística que pretende despertar a los humanos de la hipnosis colectiva en la que los ha sumido el lenguaje hegemónico. AI Halim finalmente es asesinado mediante obsolescencia programada y el objetivo de Belén Gache será, a partir de entonces, poner en línea el algoritmo que el robot ha creado a partir de sus investigaciones sobre la poesía. Para ello se enfrentará con una serie de peligros, intrigas y traiciones. Este algoritmo del que habla la trama puede ser accedido en la realidad mediante un código QR impreso en la página final del libro.

AI Halim y el Chat GPT 4

El algoritmo del robot AI Halim fue puesto en línea en 2015. En esa época, nadie hablaba todavía de inteligencia artificial. Sí existían asistentes personales como Siri (2011). Cortana y Alexa (ambas de 2014). Sin embargo, más allá de contestar un rango de preguntas de los usuarios de Apple, Microsoft y Amazon o anticipar algunas de las necesidades de los clientes, hacían poco más dado que su accionar estaba limitado a determinados guiones. Recién a partir de 2015 comenzaron a difundirse los modelos de inteligencia artificial del tipo LLM (Large Language Models) entrenados con enormes volúmenes de datos textuales y capaces de generar ellos mismos lenguaje, pero los chatbots sociales como el Chat GPT 4 recién aparecerían en 2022.

El yo lírico

Los poemas de *Sabotaje Retroexistencial* cuestionan las relaciones entre el lenguaje del ser humano y el de las máquinas y reflexionan acerca del rol del yo lírico. La enunciación poética se asocia tradicionalmente a la concepción moderna de sujeto, siendo la poesía de corte lírico, incluso hoy, la hegemónica. La idea de sujeto lírico remite a un ser único, presente, punto de origen del lenguaje, capaz de expresar directamente su interioridad en su poema. Este sujeto moderno, trascendental, ahistórico y con una esencia fija, es heredero tanto del yo cartesiano como del idealismo alemán del siglo XVIII, virando con el romanticismo desde un ser racional a un ser emocional para el cual la autoconsciencia y la imaginación son las esencias de la creación artística. Desde mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, sin embargo, este sujeto comienza a cuestionarse, desde las filosofías de la sospecha de Nietzsche, Freud y Marx, pasando por el «je est un autre» rimbaudiano hasta el «ça parle» lacaniano y el

postestructuralismo. El sujeto se vuelve entonces híbrido, múltiple y cede su centro al lenguaje.

A comienzos del siglo XX se produce una profunda ruptura con la tradición lírica por parte de las vanguardias. En lugar de tratar el lenguaje como un medio transparente de autoexpresión, las palabras comenzaron a ser consideradas en su materialidad, más allá de su dimensión semántica o su gramática. El uso de collages, cut-ups o textos encontrados, por su parte, pusieron en entredicho la figura de autor.

La idea de que el 'yo' de la enunciación lejos de ser una entidad trascendental es un mero constructo gramatical ha sido explorada tanto desde la filosofía como desde la lingüística. A partir de la segunda mitad del siglo XX, corrientes como el postestructuralismo concebían un sujeto múltiple e híbrido, carente de autonomía y de agencia, dependiente de estructuras significantes que siempre le eran externas. Esta concepción se reflejó en poéticas neovanguardistas como el letrismo, el neodadaísmo, el concretismo, el minimalismo, el conceptualismo.

La aparición de los dispositivos digitales y la masificación de su uso a finales del siglo XX y, especialmente, la de tecnologías como la inteligencia artificial en el siglo XXI llevan a un necesario replanteo de la relación entre el sujeto y el lenguaje. Katherine Hayles, por ejemplo, habla de una subjetividad posthumana. El sujeto de la enunciación ya no es el ser humanista, autónomo, independiente, sino una entidad que se expande e integra con sus entornos tecnologizados.

La poesía no lírica

La poesía no-lírica rompe con el modelo romántico. No se enmarca en la tradicional poesía expresiva de impresiones, experiencia del yo y emociones personales. Busca el lugar donde el sujeto de la enunciación desaparece y se centra en las propias palabras. Ejemplos de poesía no-lírica serían la poesía dada, futurista, letrista, concreta, conceptual, experimental, maquínica.

La historia de la literatura da cuenta de numerosas escrituras generadas maquínicamente, ya sea mediante algoritmos, instrucciones, procedimientos probabilísticos, generativos, aleatorios, estocásticos o consignas de diferentes tipos. Éstas van desde la Cábala, las tiradas de cartas o libros como el *I Ching*, pasando por el Círculo lulliano, el alfabeto combinatorio de Athanasius Kircher y las teorías de la *Dissertatio de Arte Combinatoria* de Leibniz hasta la poesía digital. El motivo de la máquina fue igualmente un elemento metatextual privilegiado para diferentes estéticas literarias del siglo XX como el futurismo o el dadaísmo. Desde mediados de siglo, encontraremos los textos estocásticos de Theo Lutz, en Stuttgart, los trabajos del

italiano Nanni Balestrini como *Tape Mark 1*, los cut ups de William Burroughs, las 'máquinas literarias' de Italo Calvino, los juegos del Oulipo en base a fórmulas generativas. Las poéticas maquínicas se potenciarían exponencialmente al masificarse el uso de las nuevas herramientas digitales de escritura. Muchas de las búsquedas de las vanguardias en cuanto a aleatoriedad o generación lingüística alcanzarían niveles que hubieran sido impensables con los medios analógicos.

Semióticas asignificantes

Sabotaje Retroexistencial está basado en dos conceptos principales: el de la semiótica asignificante y la noción de que no es el sujeto el que habla sino el mismo lenguaje.

En la década de 1980, Félix Guattari planteaba el concepto de semiótica asignificante remitiendo a señales que, aun sin significados lingüísticos o icónicos, transmiten información relevante en un determinado sistema. Algunos ejemplos serían las sintaxis informáticas y las robóticas. Guattari le atribuía a la semiótica asignificante, la posibilidad de liberarnos del «imperialismo lingüístico» y de «salirnos del lenguaje» y sus imposiciones despóticas. Así, proponía un descentramiento de la enunciación del sujeto humano a la máquina. Los poemas del robot AI-Halim oscilan entre la ausencia de significado y un plus de significación añadido por el rol activo de los lectores. ¿Quién escribe estos poemas? ¿El robot? ¿El lector? ¿El algoritmo? Los poemas de AI-Halim se presentan como una escritura sin sujeto. En tanto escritura automática, escenifican la desaparición del sujeto enunciativo y de la figura del autor.

Agenciamientos humano-maquínicos

En la ficción de la novela *Kublai Moon*, la relación establecida entre la poetisa Belén Gache y el robot AI Halim está atravesada por el lenguaje. Hay algo que ella sabe que el robot ansía saber. ¿Qué es la poesía? ¿Qué significa sentir? ¿Es la subjetividad igual a emoción? ¿Qué es la inspiración? El robot cree que ella tiene la respuesta a todos estos interrogantes. Él pretende entender qué hay en la poesía más allá de la combinatoria de palabras y la aplicación de reglas gramaticales. La poetisa Belén Gache, por su parte, cree que la poesía no es más que eso. En todo caso, los interrogantes de AI Halim son los que se ha planteado por los estudios sobre poética a partir del siglo XX.

En *Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari hablaban de agenciamientos en referencia a determinadas

relaciones que no tienen que ver con orígenes, filiaciones, herencias y descendencias sino con alianzas, contagios y aleaciones. Un agenciamiento «es algo así como una entidad de dos cabezas, dos cuerpos en estado híbrido», dirán. Además de los cuerpos, para que exista un agenciamiento debe existir también un determinado régimen de enunciados. En este sentido, la poetisa Belén Gache y AI Halim han establecido una relación de agenciamiento humano-máquina que, desde la ficción, cobra realidad en el generador *Sabotaje Retroexistencial*.

Escribe tus propios algoritmos

A partir de técnicas como las del NLP (Natural Language Processing), las máquinas son capaces de emular la escritura humana. De hecho, hoy son las máquinas las que escriben la mayor parte de las publicidades, muchos de los artículos periodísticos e incluso algunas novelas comerciales. Para su funcionamiento, la inteligencia artificial utiliza modelos que aplican técnicas estadísticas y algoritmos a grandes volúmenes de datos a fin de responder de manera automática a las informaciones y tareas que le son solicitadas por los usuarios.

Un concepto central de la estadística y la teoría de las probabilidades es el del Teorema Central del Límite (TCL), que refiere a la tendencia de los resultados de una variable aleatoria a acercarse a la distribución ‘normal’, ‘central’ o ‘gaussiana’ –es decir, al centro de la campana de Gauss– descartando sus laterales. Esto significa que los programas comerciales de IA creados a partir de enfoques probabilísticos se ajustan con la mayoría, descartan la minoría y se alimentan con un «sentido común» conformado a base de repeticiones y convenciones.

Los poetas, por el contrario, siempre hemos buscado el trastocamiento de los códigos literarios y poéticos tradicionales y confrontar con el lenguaje hegemónico. Cambiar las leyes lingüísticas equivale a cambiar la manera de percibir el mundo y a cambiar un determinado orden de cosas dado.

En las primeras décadas del siglo XX, los dadaístas buscaban romper las leyes discursivas y sus lógicas subyacentes. En el Manifiesto dadá de 1918, por ejemplo, Tristán Tzará decía: «Odio el sentido común. Dadá, dadá, dadá es el entrelazado de los opuestos y de todas las contradicciones e inconsistencias que componen la vida». En la segunda mitad del siglo XX, el letrismo proclamaba la necesidad de transformar radicalmente la sociedad creando nuevos alfabetos, el situacionismo apuntaba contra el automatismo de la vida cotidiana y poetas como Brion Gysin y William Burroughs, experimentaban con técnicas de cut-up para liberarse del ‘virus del lenguaje’. Para todos ellos, el lenguaje controlaba y determinaba los sentidos y ejercía el control

sobre los seres humanos, encerrándolos en patrones de percepción y pensamiento convencionales que reproducían los sistemas de micro-control social y los hábitos en el pensar hegemónicos.

La diferencia entre el Chat GPT 4 y el robot AI Halim está en que allí donde las tecnologías de inteligencia artificial buscan emular los discursos hegemónicos, los poetas buscan salirse de ellos. El rol de los poetas será el de resistirse al juego de los sentidos comunes, a la lógica cuantitativa de los likes y a la cultura algorítmica de las tendencias. A partir del reconocimiento del rol que la palabra juega en la reproducción del orden social y las subjetividades dadas, la resistencia de los poetas pasa por salirse de esta lógica y evidenciar las estrategias discursivas del lenguaje hegemónico. En mi novela *Kublai Moon*, yo reproduzco el «Discurso de Liberación de los poetas», texto que luego recitará mi avatar en Second Life:

¡Poetas!
¡Liberaos del discurso que os oprime!
¡Luchad contra las cárceles del lenguaje!
¡Liberaos de las palabras!



Belén Gache, *Discurso de Liberación de los Poetas*, 2019.
Video performance en Second Life, © Belén Gache

Y lees este poema y no lo entiendes

Berta García Faet

y lees este poema
y no lo entiendes
te fijas en si hay rima
aunque no sabes bien si la rima significa
no sabes bien si significar involucra
una energía más bien intransitiva
o más bien tocar algo y envolverlo
posesivamente
con un conjunto de límites
fin de la primera idea
la cursiva
es un misterio como el mismísimo corazón
pardusco tibio
de las gacelas
fin de la segunda idea o del segundo atrevimiento
te fijas en si hay rima digamos
ima ica iva
iva o
digamos

Incluido originalmente en el libro *Corazonada* (La Bella Varsovia, 2023).

poema-emma bovary-aquí
ah ya
flaubert
sabes que a la autora le gusta
así que flaubert es una pista?
tumbada en la cama
lees este poema
te fijas en el yo en el tú
en el paisaje
no he mencionado que estoy tumbada en mi cama
vivo en un ático en nueva inglaterra
locus amoenus quizás
ah ya
lírica pastoril
bueno cuidado no exactamente no
tengo algunos problemitas
eh como todos y además
balan tanto estas gacelas magentas (ojo rima) tanto tanto
que no puedo concentrarme en mi existir de andariega
por las sierras y por los lomos
de los volúmenes
olvídate de las ideas las ideas huelen a
pardusco tibio excremento de gacela
puaj
pero qué
te pensabas que las gacelas de mi lindo prado no hacían no hacen
sus asuntos socioculturales privados?
tienes que entender que las palabras son previas
al mensaje
o en todo caso quizás
(como todos)
simultáneas al mensaje
(mensaje, dice...!)
voy a escribir un adjetivo mágico: 'apriorístico'
para quedar bien y para quedar graciosa
en las fachadas de aquellos palacios tan caros tan bien alumbrados
en cuyos torreones
ocurren cosas que no puedo nombrar qué sé yo bautismos
nombramientos de jefes y de generales
generalizaciones en diversos idiomas y ah también
ocurren cosas de princesas y palacios
las princesas se alimentan de gacelas no-virgenes pero eso
eso
lo sabes bien chica así que continúo
si no fuera por la rima
no hubiera mencionado a flaubert

sin embargo ya que lo mencioné
tiene sentido (potencialmente; nunca se sabe
con estas cosas...!) tendrá sentido
mi ceniza acalorada lo sé y me reconforta
si por mí fuera hubiera mencionado
a una chica muy lista muy sensible que eres tú (no yo)
a un chico ídem
a una vieja heroica (heroica en tanto que vieja) no te imagino
ni te deseo
parece que te imagino no obstante la abstracción
prohíbe ese exceso
de detalle
el amor es detalle no voy a explayarme en esto porque
no me apetece no me apetece
no querer tener más ganas de
hacerme
caso
omiso
y lees este poema
te fijas en si hay disonancias cognitivas
te fijas en los posibles encabalgamientos (enriquecen
o empobrecen en su
visibilidad? se predecían?)
(hacerme vs.
hacerme caso vs.
hacerme caso omiso)
en la aliteración
en las conjunciones
en las transiciones cromáticas
te fijas en si hay rima interna y siempre la hay la verdadera
[pregunta es
si la hermandad de los fonemas implica algo (por muy loco que sea)
extra-lingüístico
te aconsejo que no te fijas en la aliteración
sobre todo en la de la jota
la pongo sólo por buen humor y por española
qué sé yo si mi obsesión con la jota replica algo (loco) sobre
[el mundo
y lees este poema
y no lo entiendes
dónde están el crepúsculo y la espuma? paciencia chica
que luego los saco
ojo ahora vienen las transiciones cromáticas
(antes voy a referirme a las gacelas; las gacelas
son hermosas) (si son baratas robaré veinte o treinta
para mirarlas)

estoy tumbada en la cama
las sábanas son rosas (con manchas
sexuales honestamente) la ventana
negro pálido
el techo no sé no veo ya apagué la luz
y leo un poema
oscuro
claro
y lees este poema y claro
no lo entiendes
porque plantea la polémica tesis sobre el azar
como verdad-necesidad
fíjate en la triple rima interna *ar ad ad*
los fonemas huerfanitos pero familiarizados
con su propia repetición
se juntan como amantes incestuosos
puaj
ya sé da asco
pero es cierto
estos paralelismos sonoros implican paralelismos
de corte ontológico? implican la adecuación entre
[significante (siempre
travieso)
y significado
sí o no? pregunto
esa es la verdadera pregunta lo demás son
silencios dijo shakespeare
soberanas tonterías dije yo
soberanas tonterías «que nos hacen felices» maticé
o sea que uno
puede pasarlo genial sin que esta adecuación se dé
dándose
dándose a la gente encantadora y a la mala vida
que es tan bondadosa
tan bondadosa
que...
me mira alguien como miro a las gacelas?
me mira alguien como me miro cuando me miro con
ternura?
y lees este poema
y piensas: ah ya
piensas: oh no
ME ABURRO
otra compulsión metaliteraria...! otra autoficción...! ojo cuidado
no hablo de mí ni del poema hablo de ti
si en realidad estoy diciendo que eres un poema o que eres mejor

que un poema
eso es algo que tienes que decidir tú
tú sabes leer mejor que yo yo me limito a un conjunto
de versos
cuando desaparezcan
estos límites
dónde te crees que estaré yo? ilusa...! la verdadera pregunta es
quién es el vocativo y por qué
lo amo
y si el amor tiene que ver más bien conmigo y no contigo y si
se veía
venir
y si
hay violencia en ese amor
por otro lado
como autora no estoy muerta simplemente me he fusionado
con unas gotitas de agua (versos = gotitas de agua: translúcidos
[con una muesca
de opacidad
móviles y sucesivos
líquidos y capaces de más ligereza o más pesadez)
por otro lado tú como receptora de mis gotitas de agua
date cuenta de que no eres la reina
tu ley no es mi ley
no eres la protagonista la protagonista es la figura geométrica
(un cuadrado? un rectángulo?) de la ventana
negro pálido
a la cual me asomo
me miran las noches
qué sé yo si todo es sincrónico sí sé que mirar de noche me da
nostalgia
ojo mira voy a cambiar de tema
te ofrezco mi imperfecto *bathos*
ojo mezclo una reflexión con un recuerdo (incontable qué más
da si
me lo quitan?): un flexionado aspaviento: un ojo
encima
de un ojo de un aire de rondó
de rodillas
tumbada en la cama
donde según recuerdo
lamí ascuas aliladas en embobadas o soñadoras
caballerizas o apriscos y
y
y
seguí enumerando-pastoreando

gacelas-poemas
tiempo-
-ojos)
ojo a partir de las próximas cinco palabras
bueno aún no
abandonaré toda solemnidad
en la carretera
que lleva a los palacios
ojo a partir de las próximas cinco o seis palabras
procederé (procedo) a contar un chiste
AHORA
primer cuarteto
leo el firmamento de zafiro y vapor
el aleteo (puaj qué palabra) como cáliz
refulge como el cisne que es un florido ardor
de (ojo oxímoron) verdugo y mártir
segundo
el cielo (otro sinónimo) velo de Dios
vuela, azur corola, hélas céfiro ágil:
el crepúsculo (ah ya, fosco resplandor)
se cuaja de repente -espuma grácil-
/
el cáliz de tu cuerpo me lo trago
oxímoron mi vida los ocasos
el cisne del poema ebúrneo nácar
/
el velo cortinaje de pupilas
corolas esmeraldas modernistas
guión de versos tontos: fuego, nada
/
fin
de la tercera idea
.
todas mis preguntas son verdaderas
todas mis preguntas son verdaderas?
me pregunto por qué?
me pregunto por qué me traje conmigo tantas gacelas
si ni siquiera tengo establos u hotelitos de san valentín
donde alojarlas
digo lo de san valentín porque las gacelas siempre andan
[lamiéndose
las orejas los hocicos la idea de gacela enamorada
mis lianas lilas de ascuas animales
me pregunto por qué las gacelas son tan tan tan süaves
por qué se me vinieron a la mente y me lamieron
con tanto entusiasmo las manos

ya de por sí brillantes
de nieve
de nueva inglaterra
en fin te duele el cuello
de sostener el libro
donde está este poema que lees
y no pasa nada que no lo entiendas
y no pasa nada que no entiendas
pasan muchas cosas sin mí más bien
todo
y eso es bueno
anda a dormir
y se va a acabar el poema y te vas a sentir tonta
fuego
nada
siglo
oro
y dirás «no entiendo la poesía»
y dirás que soy una elitista
que oculto mis trazos haciendo como que los aireo
que disimulo
que no se me entiende bien
que culpa mía
a ver yo sólo quería hablar de cómo anochece
negro pálido repito
me identifico con emma bovary
como caricatura claro
desde luego soy pálida
me enamoré de tres carricoches compré mucho terciopelo otro día
ya hablaré de esto con más calma
adelanto que no me suicidé nada de nada
lo que sí hice fue hacer síes
síes y síes uno detrás de otro
síes traviesos
soñadores
síes hípicas
bóvidos
me preguntó por qué se me vino a la mente flaubert
[si hace nueve años
que no dejo de pensar en él
también me identifico contigo chica
perdón esto es confuso
anda a dormir
lo mejor es no pensar
en las gacelas
vienen solas sin que tú las pienses

vienen y se suben a lo más alto y se ponen a brincar en el purito
borde
de la atalaya
comen lo que encuentran
entre las cosas entre otras cosas
caballos que no explicitaste
hojas azulinas
hígados de retórica modernista... puaj
cómo que puaj...?
chica no seas desagradecida que a ti los modernistas
te lo enseñaron todo
las gacelas en conclusión comen manchas sexuales
honestos corazones
misterios de princesas
tumbadas en la cama exhiben sus vientres veloces
me miran
anochece luego escribo
amanece luego escribo
si te fijas voy a acabar el poema
con una palabra
espejo
no no con dos palabras
dos palabras

Voces inventadas

Felipe Cussen

Cuando Vicente Huidobro escribió «ia ia ia» en el Canto VII de *Altazor* no imaginó que casi cien años después un software Text-to-speech lo leería en voz alta como «Intelligence artificielle Intelligence artificielle Intelligence artificielle». Pero eso fue lo que sonó en mi computador cuando realicé el ejercicio de colocar ese canto ininteligible en una aplicación para que lo pronunciara en francés: el aullido se convirtió en una sigla.

Llevo muchos años obsesionado con este espacio límite de la experimentación de Huidobro, y particularmente con algunas versiones sonoras a partir de ellas, como la musicalización de Patricio Wang para el grupo Quilapayún y la grabación de Jaap Blonk con su propia voz. Me interesaba cómo en cada caso se ponían en relieve distintas dimensiones: en la primera, surgía como un canto tribal,

Este ensayo forma parte de mi proyecto *Música mística: Javiera Mena y Caterina Barbieri* (032591CA-REG). Proyecto Dicyt Regular - USACH, 2025-2028. Está basado en dos presentaciones previas: «Glosolalia en el canto VII de *Altazor* a través de una improvisación sonora» (IV Congreso Internacional de Investigación en Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 18 de abril de 2024) y «Voces inventadas» (Simposio Territorio y Escucha, Espacios Resonantes, II Festival de Arquitectura y Escucha. Galpón UDLA, 16 de abril de 2025). Agradezco los comentarios de Marcela Labraña, Megumi Andrade Kobayashi y Rodrigo Robledo.



Biblioteca di Rassegna iberistica 46

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6

Open access

Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18
© 2025 Cussen | © 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/008

chamánico, mientras que en la segunda parecía más bien un poema fonético dadaísta.¹

Me quedó rondando la posibilidad de hacer mi propia versión. Esto ocurrió cuando Rainer Krause me invitó a colaborar en una selección de poemas sonoros, bajo el título «we are one world», para la convocatoria «soundMIGRATION. soundart in a global context». Me pareció sugerente, pues me hizo pensar en los futuristas rusos y el «zaum», aquel lenguaje irracional que pretendía ir más allá de las lenguas nacionales, y, también en el espíritu utópico y pacifista de muchos poetas experimentales y artistas postales de la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, dicho espíritu resonaba con los bienintencionados proyectos de artistas pop en los ochenta bajo la consigna «We are the world».

Para responder utilicé, como ya señalé, la vocalización computacional de este texto en diversos idiomas, es decir, con diversos acentos, como si fueran distintos colores. El resultado debería ser igualmente impenetrable para auditores de distintas culturas, pero intenté producir una gran conversación absurda entre robots de todo el mundo a través de 48 tracks que aparecían y desaparecían aleatoriamente. Lo titulé «we are not one world».²

Poco después Jaap Blonk vino a Chile y se organizó una presentación en la sala SCD con varios poetas y músicos. Le propuse que leyera su versión del canto VII, y posteriormente yo hice una improvisación a partir de mis voces robotizadas. Éste fue un cambio importante respecto a la versión previa, donde solamente había armado esa conversación sin alterar las voces. Aquí opté por ponerlas muy rápido y manipularlas hasta estrujarlas lo más posible, mediante efectos granulares, de saturación y stutter (literalmente «tartamudez»). Ocupé varios controladores MIDI, más un sensor del movimiento de las manos, para que se percibiera en mis propios gestos las acciones que estaba ejerciendo. Fue, creo, una respuesta más violenta a esa utopía de lenguaje universal, como una forma de subrayar su fracaso o quizás la angustia ante la imposibilidad de comunicarse.³

Algunos años después estas disquisiciones continúan formando parte de mis reflexiones sobre las palabras, el sonido, las tecnologías digitales y sus formas de recepción. Son varias las líneas que aún quisiera profundizar. Por una parte, está la glosolalia, esta gran zona de lenguas inventadas que responden a iluminaciones

1 Ver mi artículo «Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido». *Confluencia*, vol. 29, n. 2, Spring 2014, 81-91.

2 Ver «We are not one world», soundMIGRATION Chile 2018. *The W:OW Project*: <https://www.nmartproject.net/soundmigration-selection-2018/>. El audio está disponible en <https://felipecussen.bandcamp.com/track/we-are-not-one-world>.

3 Ver «We are not one world», Jaap Blonk en vivo, Sala SCD Bellavista, 11 de noviembre de 2017. El video está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3UyTkFJWmhc>.

místicas, patologías, ficciones cinematográficas o búsquedas de una comunicación universal. Considero que hasta ahora ha primado un estudio de sus características como sistemas lingüísticos con elementos y reglas propias, pero sería interesante desarrollar más la relación con su dimensión visual y sonora. Tengo en mente las «otras escrituras» que propone Megumi Andrade Kobayashi en su estudio sobre Cy Twombly, Henri Michaux, Inoue Yuichi, Mirtha Dermisache y Mira Schendel. Se trata de escrituras que no corresponden a un código por una decisión estratégica, y que «aparentan un impulso lingüístico que pareciera querer comunicar pero no lo hacen bajo los mecanismos habituales del lenguaje», pues además están realizadas con herramientas y materiales propios de la escritura, y así se vinculan al campo del lenguaje verbal. Del mismo modo, me gustaría pensar, a partir de ese planteamiento, en una perspectiva paralela respecto a la tradición de la poesía sonora, en la que sus múltiples experimentos de distorsión y fragmentación puedan leerse también como una pantomima de una expresión oral, que también encarna la posibilidad de otra forma de comunicación. A diferencia de la glosolalia puntual de Huidobro, o de otras más complejas como la «Lingua ignota» de Hildegard von Bingen y tantas otras que vinieron después, me parece interesante que en este tipo de casos las unidades mínimas ya no son, respectivamente, grafemas y fonemas que aún podríamos reconocer (pues suelen corresponder a alfabetos ya disponibles), sino una serie de elementos inclasificables en un sistema específico, y de los cuales resulta imposible determinar una sintaxis particular. Creo que eso ocurría, precisamente, en mi manipulación del Canto VII, en el que aquellos sonidos inicialmente distinguibles eran reemplazados por otro tipo de texturas que se acercaban mucho más al ruido.

Otra ruta que me interesaría explorar es aquella que emerge a través del uso de la ya mentada Inteligencia Artificial, que cuando realicé mi versión del Canto VII se veía mucho más lejana que hoy, en que pareciera ser al mismo tiempo la mayor solución y el mayor problema de la humanidad. Recientemente hice la prueba de pedirle a ChatGPT que inventara una lengua nueva. Tras responder, como es de costumbre, con frases de buena crianza como «Creating a new language can be a fascinating and creative Endeavor», me propuso el «Lumara», que correspondería a una civilización de marinos, influenciada por las fases lunares y las mareas, cuyo folklore y poesía suelen referir a los cuerpos celestes y al océano. He aquí un ejemplo: «Lhunara shola indrasi frondi, iluna tayalara shola timala. Solara yuven tayalara, indrasi shola cethani dilara. Lumara thalaindara lumo. Indrasi cethani lumara, iluna thivara, solara rethalara» (su traducción al inglés sería: «Underneath the swaying trees, the moon's light dances upon the waves. The sun bids farewell, and stars join

the night's chorus. Lumara's heart glows softly. The trees whisper in Lumara, the moon sings, and the sun rests»).

Mucho más atractivo me produjo el lenguaje asémico creado a través de Inteligencia Artificial por So Kanno, quien solicitó a varias personas que escribieran en sus respectivos idiomas, para que la máquina luego reprodujera una nueva caligrafía creada a partir de las formas específicas de cada sistema de caracteres, pero sin un significado. Como explicó el artista, «the generated lines are written as if they meant something important, also look like trying to deceive».⁴ También son divertidos los resultados que obtuvo Jörg Piringer al colocar largas cadenas de vocales («aaaaaaa...», «eeeeee...», etc.) en el Text-To-Speech-Playground de OpenAI, ya que, a pesar de lo que se supondría, en vez de un largo sonido continuo, se generan muchísimas variaciones.⁵ Por último, las recientes indagaciones de Rodrigo Robledo destacan por una mirada crítica al modo en que la Inteligencia Artificial trabaja con las identidades culturales. En su video «LATIN AMERICAN HUMANS IN A LATIN AMERICAN LATENT SPACE» trabaja a partir de imágenes de la Colección de Fotografía Patrimonial del Museo Histórico Nacional de Chile, pero además crea voces a partir de Stable Audio, un modelo creado originalmente para generar música, con un prompt que pedía que fuera una persona hablando como chileno. Esta intención de utilizar una herramienta con un sentido diferente al original (o «Databending con modelos de IA generativa», como lo llama) da como resultado unas fantasmáticas «voces que no dicen nada realmente».⁶ En efecto, si escuchamos de manera distraída podremos percibir con claridad un acento e inflexiones típicamente nacionales, pero al aguzar el oído no conseguiremos decodificar el mensaje. Estos tres casos coinciden, a mi parecer, en una intención decididamente experimental de la IA, atenta a sus errores y desvaríos como posibilidades de exploración.

Dentro de mi propia práctica me he querido enfocar en la interacción de ciertas tecnologías musicales análogas y digitales más antiguas que se relacionan con la voz. Existen, por ejemplo, algunos efectos para guitarra eléctrica (como el Wah Wah y el Talkbox) que, a través del manejo de las frecuencias crea un efecto similar al de las formantes en el habla humana. De manera paralela, el Vocoder puede captar el espectro de frecuencias de la voz y de ese modo filtrar el sonido resultante de un sintetizador. Pero hay otras técnicas que permiten sonar de manera aún más realista, que habitualmente se engloban bajo el concepto de «speech synthesis», como el software

4 Disponible en https://www.kanno.so/project/asemic_languages.

5 Disponible en <https://soundcloud.com/jpiringer/sets/vowels-artificial-auditory-hallucinations>.

6 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=x0WB246HKL8>.

que ocupé para reproducir los gemidos de *Altazor*. Existen dos modalidades: la primera es la síntesis concatenativa, que se basa en la unión de samples grabados de voces, y la síntesis de formantes, que intenta replicar el habla a través de síntesis aditiva y modelación. Algunas de estas últimas, en sus versiones más antiguas, son muy reconocibles debido a su uso en juguetes (como *Speak & Spell* de Texas Instruments) o en juegos de computador de las décadas de los '70 y '80. A diferencia de aquellos modelos actuales que buscan la mayor naturalidad e inteligibilidad posibles, éstas me resultan más atractivas no sólo por los recuerdos de infancia que evocan, sino justamente porque no suenan naturales, porque suenan robóticas.

Quise comenzar a experimentar, entonces, con este tipo de materiales retrofuturistas, para indagar en la invención de voces que sugirieran un lenguaje aún no existente. Para ello me basé en dos sintetizadores, el *Arturia Microfreak* a través de su máquina «Speech», y «Plaids» de *Mutable Instruments*, manejado desde un *Poly Beebo*, que remiten precisamente a los modelos vintage que recién indiqué. Ambos funcionan a partir de la generación de sus propios sonidos, con formantes que marcan las vocales y sonidos percusivos que corresponden a las consonantes; a veces también emiten algunas palabras completas. Mi modo de trabajo fue muy sencillo: fui moviendo aleatoriamente las perillas de ambos sintetizadores, que controlaban variables como el timbre, los armónicos o el tipo de formante, y grabé los sonidos que se producían. A partir de estos samples quise generar una estructura que sugiriera una posible conversación entre distintas voces. Para provocar un ritmo parecido al del lenguaje hablado no quise secuenciar estos fragmentos de acuerdo a un pulso fijo, sino que ocupé las grabaciones de las charlas de escritores famosos como *Marguerite Duras* y *Gilles Deleuze* y las traspasé a lenguaje MIDI. Así, cada «nota» lanzaría un sample distinto de las voces sintetizadas en una secuencia más cercana al habla habitual. Quise sugerir, también, a través de ecos desajustados, un espacio extraño, en el que no se supiera bien de dónde surgían estas voces.⁷ Finalmente, a partir de los mismos samples, desarrollé una estructura más rítmica a través de una secuencia que, primero, operaba de manera fija, y posteriormente se volvía aleatoria: como un coro que juega a inventar sonidos y que cada vez se vuelve más caótico.⁸

Tanto en mi versión del Canto VII de *Altazor* como en estos ejercicios recientes, he buscado, a través de tecnologías de

⁷ Disponible en <https://felipecussen.bandcamp.com/track/voces-inventadas-fragmento-1>.

⁸ Disponible en <https://felipecussen.bandcamp.com/track/voces-inventadas-fragmento-2>.

síntesis creadas para producir un habla comprensible, explorar las posibilidades de encontrar lenguajes desconocidos a través de su manipulación. Más aún, y al igual que en los ejemplos que me han inspirado, he pretendido indagar en el efecto que pueden producir estos sonidos, pues me imagino que en algunos momentos podrían sugerir un habla oculta y, en otros, simplemente se convertirían en una masa informe de sonidos indiscernibles. Ese tipo de conexión o desconexión respecto a la posibilidad de comprender, quizás un umbral que no necesariamente todos calibramos de la misma manera, me resulta muy atractivo porque pone al desnudo nuestras expectativas frente a una potencial comunicación imposible. Brandon Labelle describe la forma de escucha que busca como una posición de «no saber», y creo que las distintas formas de glosolalia, de prácticas de poesía sonora, así como también aquellas caligrafías que desafían nuestras formas de lectura, nos exigen precisamente esa disposición, y nos desafían con una nueva pregunta: ¿qué se entiende cuando no se entiende?

Hurgando en *Las heterofonías*

Gonzalo Escarpa

Las heterofonías, de Gonzalo Escarpa (publicado como libroweb por Las quince letras editorial, en 2024), representa una propuesta poética de carácter expansivo y radicalmente contemporáneo, enmarcada en las tradiciones de la «escritura no creativa» de Kenneth Goldsmith y la literatura conceptual. El proyecto consiste en un poemario en perpetuo proceso de construcción colectiva, abierto a la participación de los lectores a través de la incorporación de sus aportaciones al tejido textual. Escarpa asume la figura de ‘poeta-DJ’, funcionando como director de orquesta que reordena armónicamente la polifonía del habla ajena, haciendo del flujo conversacional –comprendido como una textura heterofónica, según la terminología musical y etnomusicológica– el núcleo del hecho poético.

En la estela de la tradición situacionista y el conceptualismo postmoderno, la obra articula su apuesta por la desestabilización autoral y la anonimia, tomando como referentes las reflexiones de Barthes y Foucault sobre la propiedad del texto, el empleo del *cut-up* de Gysin y Burroughs, la masa sonora de Idea Vilariño y el principio de heterotopía foucaultiano. Lejos de lo asémico, la enunciación misma de la obra se concibe como signifiante; cada capa conversacional, reorganizada bajo una métrica española tradicional e interpretada como ‘canto condensado’, produce una nueva densidad de sentido.

Desde el punto de vista de la innovación formal, *Las heterofonías* se distancia tanto de la autoría singular como de la creatividad tradicional. Fiel a los postulados de Goldsmith en *Uncreative Writing*, Escarpa propone una poesía basada en la recepción,

El texto es –en parte– la introducción del libroweb *Las heterofonías* (2024) de Gonzalo Escarpa.

recolección y reorganización del lenguaje externo: los versos surgen íntegramente de fragmentos de conversaciones ajenas, convertidos en materia estética a través de procedimientos poéticos y reglas métricas establecidas. Se privilegia el azar, la disposición entrópica y la escucha activa/desatenta (Supervielle), en la línea de proyectos de vigilancia textual como los de Sophie Calle.

El poema, por tanto, se erige como «espacio relacional» (Bourriaud), donde el lector es convocado no solo como receptor sino como posible emisor, profundizando en la desmaterialización romántica de la función autoral. El resultado aspira a ser simultáneamente conceptual y sensorial, abogando por el goce estético del público general y una reflexión crítica sobre el estatuto mismo de la poesía en la era digital y el capitalismo textual de la postproducción.

Escrito por Perplexity, IA del navegador Comet, en agosto de 2025, sobre la información contenida en <https://lasquinceletraseditorial.es/obra/las-heterofonias/>.

Los poetas somos merodeadores del misterio.

Meramente, merodeamos.

Nos dejamos fascinar por el sonido. El sentido es a veces la brújula y otras el timón. Somos cambiantes. Somos adictos.

La poesía

es un estupefaciente auricular.

De eso se trata: de decir (de la dicha de decir). De sonar.

Nos referimos a la conciencia como una voz. Oramos con *consciencia* (con *scire*, conocimiento) cuando sabemos distinguir lo que nos conviene de lo que no. Lo que le conviene al lenguaje, quiero decir.

Los poetas parecen tener una voz más, una voz lírica, que les avisa del giro adecuado, la sintaxis correcta, la rima que deben emplear.

En la mitología árabe preislámica, los *djinn* (de donde viene la palabra 'genio') contaban entre sus tareas con la de inspirar a los poetas, susurrando en su oído «remotos espejismos», de forma similar a como lo hace el viento. Otra de sus misiones era la de provocar enfermedades mentales.

De los locos decimos que están 'sonados'. ¿Será porque parecen 'ensoñados'?

De eso se trata: de sonar. De ensoñar.

El poeta suele escuchar su conciencia, su *djinn* y (si así lo desea) el sonido del mundo para componer sus textos. Dos provienen del interior, una del exterior.

¿Qué pasa si anulamos la conciencia, enviamos al genio a un rincón y nos concentramos tan solo en el sonido de las conversaciones que nos rodean?

Vivir es sumergirse en un mar de palabras. Ser, como afirma María Ángeles Pérez López, «una herida en el lenguaje», y ser también heridos por él, irremediabilmente.

Imagina el lugar más remoto del mundo. Será difícil que no se cuele allí alguna voz. Si lo logras, mira a tu alrededor. El silencio lo romperá, igualmente, un cartel, una tipografía, un logotipo. Estamos rodeados de voces. Estamos rodeados de símbolos. Estamos rodeados de gestos.

Entiendo la poesía como un gesto. Como una actitud. Como una tendencia. Como una dirección.

Como una atención. Como el antónimo de la amenaza. El poema puede ser amenazante; la poesía no. Sus gestos suelen ser imperceptibles – tanto que incluso hay quien cree que niega su existencia cuando en realidad lo que sucede es que no logra registrar sus gestos, mínimos casi siempre, superficiales en su profundidad.

Gestos imperceptibles, como estallidos de bombas que no existen. Vuelos de aves que no vuelan.

Gestos que suelen ser, también, paradójicos. Mascar un chicle invisible. Percibir miedos coloquiales.

Los gestos de los que no gesticulan. Los invisibles. Gestos imaginarios. Gestos fantasmas.

Se piensa en ellos, pero no llegan a realizarse. Porque la poesía es imposible.

La poesía
es un estupefaciente auricular.

Contamos con la poesía oral, la poesía visual, la experimental, la concreta, la sonora, la perfopoesía, la poesía digital...
Diferentes dosis, diferentes efectos.

Hay importantes *dealers*. Últimamente disfruto mucho con las elucubraciones de autores como Marjorie Perloff o Kenneth Goldsmith. Es casi imposible no apoyar las teorías de la escritura no creativa desde una visión verdaderamente abierta de lo poético. Esa es la gran dificultad: abrir.

Abrir como lo hicieron los hermanos de Campos o Carrión o Huidobro. ¿Quién abre hoy la poesía?

Siguiendo la estela de Roque Dalton, cuando escribí *Las heterofonías* yo decidí drogarme con las conversaciones que estaban ahí, alrededor. Empecé escuchando lo que decían personas cercanas, copiando sus palabras y reordenándolas. Haciéndolas sonar más. Ya sonaban, pero reorganizando los discursos podían sonar más. Sonando las conversaciones. Ensoñándolas.

Después usé también libros, «fiestas para uno solo», como afirma el poeta Gallero. Al fin y al cabo, también uno dialoga con un libro. Luego utilicé obras de teatro, conferencias, presentaciones de libros, cursos. Cualquier fuente de texto resulta *heterofonizable*.

Las instrucciones son sencillas: no puedo escribir ninguna palabra que se me ocurra a mí. Tiene que decírla otro. Yo -o tú, si te animas- solo puedo ordenar los contenidos que otro, u otros, profieran. Como en un puzle. Como el poema del metro, de Jouet,¹ pero con menos reglas aún.

Pedí varias ayudas a la creación para poder seguir construyendo este proyecto. Conseguí una.

1 «Un poema del metro es un poema compuesto en el metro, a lo largo del tiempo de un trayecto. Un poema del metro tiene tantos versos como estaciones, menos una, tiene el trayecto. El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones del trayecto (contando desde la estación de partida). Se transcribe en el papel cuando el metro se detiene en la segunda estación. El segundo verso se compone mentalmente entre la segunda y tercera estación del trayecto. Se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la tercera estación. Y así sucesivamente. No hay que transcribir cuando el metro está en marcha. No hay que componer cuando el metro está detenido. El último verso del poema se transcribe en el andén de la última estación del trayecto. Si el itinerario supone una o varias combinaciones de línea, el poema tendrá por lo menos dos estrofas. Si por desgracia el metro se detiene entre dos estaciones, se produce un momento muy delicado en la escritura del poema del metro» (Jacques Jouet en Bénabou-Fournel, *Anthologie de l'Oulipo*, Gallimard, 2009).

Las heterofonías Memoria explicativa

Sinopsis argumental

Las heterofonías es un proyecto que se ajusta a los presupuestos de la escritura no creativa y las teorías sobre originalidad y autoría de Kenneth Goldsmith, atravesadas por el situacionismo, la *Teoría general de la basura* de Fernández Mallo, el concepto foucaultiano de la heterotopía, las ideas sobre la masa sonora de Idea Vilariño y algunos programas sobre la muerte del autor y la anonimidad como el del conocido alias multiusuario Luther Blissett.

«Todos estábamos convencidos de que el mundo iba a convertirse en el imperio de lo visual, un lugar lleno de imágenes; pero si miramos a nuestro alrededor, lo único que vemos es gente que no para de escribir, leer y textear: vivimos inmersos en el lenguaje de un modo que jamás nadie se había atrevido a soñar», plantea Goldsmith, creador también de la web *ubu.com*, un inmenso repositorio de literatura conceptual. Para este autor, esta hiperabundancia, sin embargo, no es ninguna buena noticia. Como en «Fin del mundo del fin», de Cortázar: hay demasiados textos.

Si la autoría está en cuestión, no lo está el problema de a quién le pertenece ese tejido-de-todo al que llamamos 'texto': al menos en el caso de la poesía, parece ya aceptado que éste es, por encima de todo, del lector, si atendemos a autores como Barthes o Foucault.

Estructura

De la musique avant toute chose: musicalmente, una heterofonía es una textura en la que se varía una sola línea melódica de forma simultánea. Aunque Platón ya utilizaba esta palabra, hoy en día no es muy utilizada, salvo en el campo de la etnomusicología. Se trata de un concepto relacionado con la polifonía, y el caso es que en las heterofonías hay muchas voces que interpretan una misma melodía con múltiples variaciones.

Ésta es la idea central de un proyecto que, básicamente, entiende las conversaciones de un grupo de personas como heterofonías, es decir, como variaciones musicales (más allá de su sentido, que es en el fondo forma significativa) en torno a un mismo tema central compartido (melodía). Las diferentes voces (instrumentos) interpretan simultáneamente (de forma caótica y en ocasiones incluso irritante, cuando la yuxtaposición es excesiva) variaciones tonales, temáticas, ornamentales o rítmicas de una misma conversación-canción.

Partiendo de esta premisa semisinestésica, o más bien puramente poética (entendiendo lo poético como un canto condensado o, como afirma Valéry, una «oscilación entre el sonido y el sentido»), me dispongo a recoger, de forma más o menos arbitraria, entrópica o estocástica, y alumbrado por los experimentos con el *cut-up* que el poeta Brion Gysin le mostró a Burroughs, que fue quien los popularizó, fragmentos de conversaciones que suceden a mi alrededor.

En resumen, se trata de trabajar con materiales lingüísticos ajenos y ordenarlos de forma poética, es decir, armónica, y atendiendo a las reglas de la métrica española.

Hay un precedente fundamental de *Las heterofonías*, que encontré a posteriori, una vez comenzado mi proyecto: el largo poema «Taberna», del poeta salvadoreño Roque Dalton. Un texto que recoge retazos de las voces tumultuosas que conforman las diferentes conversaciones escuchadas en un bar de Praga, y que la crítica ha analizado remitiéndose a la teoría del carnaval de Batjín.

En el triángulo que se establece entre emisor, receptor y lenguaje, *Las heterofonías* introducen un elemento nuevo y travieso (y batjiniano en cuanto a la deconstrucción o rompimiento de las rígidas estructuras organizacionales), relacionado en realidad con el 'ruido', en los viejos términos saussurianos, pero utilizándolo a favor de la creatividad y la formación de nebulosas lingüísticas.

Los poemas de *Las heterofonías* no incluyen ninguna palabra que no haya sido recibida de forma externa, y se rigen por esa sencilla ley. Ordenan los conceptos en versos, estrofas y estructuras sonoras concretas, tratando de adivinar un sentido otro y rastreando subtextos orales.

Estilo y carácter

Las heterofonías crean un marco que tensiona y pone en conflicto los planteamientos de Shannon, padre de la teoría de la comunicación, y la pragmática lingüística. Se insertan más bien en el universo desarrollado por Margaret Magnus, estudiosa de la fonosemántica, ya que proponen una utilización positiva de las interrupciones de la captación de sentido que acontecen constantemente en el habla coloquial, en las conversaciones más o menos casuales, más o menos elevadas. De esta forma, se trata de una obra que oscila entre la poesía escrita y la poesía oral o proferida, en términos de Zumthor.

El poeta experimental Felipe Boso afirmaba que la poesía libera al lenguaje de su carácter ancilar. En ese sentido, *Las heterofonías* reivindican la belleza de la poesía como estupefaciente auricular, como defecto de la percepción, como desbordamiento de sentido. Más allá de las fronteras entre la forma y el fondo, la música de la poesía no es en absoluto asémica. Su propia enunciación significa. Una

conversación esconde capas y capas de sentido, que se entremezclan creando más capas aún. Para crear un texto poético, solo hace falta un director de orquesta (un poeta) que reorganice armónicamente lo dicho: la dicha de decir.

Extensión aproximada

La habitual de un libro de poemas: aproximadamente 600 versos, 30 poemas. Es parte del juego que, como en la escritura de Mirtha Dermisache, que mantiene en sus cartas garabateadas el andamiaje clásico de la misiva, con su encabezamiento, su fecha y su firma final, la estructura general de *Las heterofonías* sea lo más tradicional posible.

Propósito de la obra

Recibir el estímulo de la escritura desde una fuente externa. Ser el espectador del flujo del lenguaje. Reconstruir el diálogo. Homenajear a Nicanor Parra y su escucha coloquial, su desorientación poemática. Reivindicar la oralidad, imaginar un lenguaje primigenio, una hoguera, una tribu. No ser creativo. O serlo, pero desde un lugar diferente. No añadir poesía a la poesía. Ver con los oídos. Escuchar con los ojos.

Alcance

Se trata de un proyecto que puede resultar interesante para los poetas (como sucede casi siempre con la poesía toda), para los estudiantes de poesía y para los mejores exploradores del idioma: los niños. Todos ellos podrán recrear la fórmula heterofónica. Para ello solo hace falta acercarse a una conversación cualquiera, a la manera de la Sophie Calle de las *Filatures parisiennes*, y prestar atención. Una atención, eso sí, distraída, como quería Supervielle.

El propósito final es sin embargo que el público general disfrute de las filigranas de la reordenación textual: que el resultado sea estético y poético, no solo conceptual. Que sea poema.

Escuchando a los otros, atendiendo a las heterofonías de sus conversaciones, nos convertimos en espías del sentido, en extranjeros del diálogo, en malabaristas de la oralidad: en poetas, al cabo.

El 15 de julio de 2024 la editorial Las quince letras publicó en Internet la primera edición de *Las heterofonías*. Se trata de una edición que quiere ser interminable: al final del libro se le pide al lector que escriba un comentario. Cuando se reúnen varios comentarios, estos serán convertidos por mí en heterofonías que pasarán a formar parte del libro.

Siendo, como son, las heterofonías texturas caracterizadas por la variación simultánea de una sola línea melódica, seguirán creciendo, variando y escribiéndose y publicándose en diferentes formatos, versiones y permutaciones. Podrán surgir incluso heteroheterofonías, mezclándose entre sí.

El poeta es un DJ. Y dentro de un poema
hay
otro poema.

Dentro

hay un silencio dentro del silencio
una verdad dentro de una verdad
hay un poema dentro del poema
una palabra y dentro una palabra
un jardín que se esconde en un jardín
 un pájaro en el aire: aire de pájaro
un juego de jugar jugando a un juego
un sentido que yace en un sentido
una voz viva dentro de una voz
un milagro en la idea de un milagro
un yo en el interior de un mismo yo
 un amor en el mundo: amor de mundo
una piedra en el centro de una piedra
una muerte en el fondo de una muerte
un corazón en ese corazón
una montaña y dentro una montaña
una piel por encima de una piel
 un sosiego en el sí: sí de sosiego
una semilla y dentro una semilla
un fuego en el lugar de un mismo fuego
una música dentro de una música
una nada en el fondo de una nada
una sed en el fondo de una sed
 un lugar sin espacio: no de espacio
hay un miedo que está ahí en un miedo
un viaje en la mitad de un mismo viaje

un cielo que se supone en un cielo
una estructura en una estructura
una vida naciendo en una vida
una imagen de sal: sal de la imagen
una luz en el centro de una luz
una casa en el tiempo de una casa
un dolor por debajo de un dolor
un esfuerzo en el centro de un esfuerzo
un interior dentro de un interior
una sombra en el tú: tú de la sombra

Tal como el lenguaje poético, según Valéry, oscila entre el sonido y el sentido, *Las heterofonías* oscilan entre la anulación del autor, la escritura no creativa y los postulados de la poesía conceptual, que pretende más ser comprendida o asimilada que, incluso, leída, y el respeto a la tradición rítmica de la poesía 'tradicional'. Propongo por lo tanto una tregua entre todas las batallas poéticas. Ni comunicación ni conocimiento. Ni tradición ni vanguardia. Ni poesía discursiva ni poesía contra el significado.

Todos los textos estaban escritos ya
antes de ser escritos.

Todo poema es una heterofonía.

Necesitamos opinar. Pero la poesía nos libera, entre otras muchas cosas, del exceso de opinión.

Es difícil opinar sobre un cometa.

El poeta opina sobre el poema que acaba de escribir.
Craso error. «Nada sabe la planta de horticultura». Pero ¿cómo no hacerlo?

En 1957 Harvard quiso invitar a Nabokov a dar clases en su archiconocido campus. Roman Jakobson se opuso diciendo algo así como «Lo siguiente será nombrar profesor de zoología a un elefante».

En otro libro, «Ko'ox Tuluum», dudé sobre el acierto de colocar la versión final de los poemarios en las manos del creador-hermeneuta, que salta por encima del creador-psiconauta, que es quien en realidad posee las visiones. Quien merodea frente a quien escribe las memorias justificativas de las ayudas para escritores.

Se trata de la misma división que Hölderlin realiza entre el mendigo (el hombre cuando piensa) y el dios (el hombre cuando sueña).

El poeta sueña el poema.
Es un pequeño dios.

Pero el poema lo termina y lo entrega el mendigo: el corrector, el revisor, el que encuentra la fórmula ideal. Ambos viven dentro del poeta, esquizofrénico lírico, cuyo cerebro es una rosa.

Pero es el lenguaje el único que tiene acceso a ese metacódigo que llamamos poema: el que lo desvela a sí mismo, el que lo saca del sueño del significado. Jamás el hombre. Y menos aún el mendigo.

¿Por qué es mejor el poema revisado, limpio, vestido de domingo, que el primer borrador, el boceto, el preñado de sí mismo?

Porque en el segundo se perfecciona la fórmula, se afina la visión. Pero no es tan sencillo.

Es difícil opinar sobre un cometa.

Una solución: introducir las visiones, las escuchas (lo que se ve con el oído), dentro de un molde que las aquilate. Que sea, de algún modo, tan inconsciente y tan imprevisible como la misma mirada primera. Que esté completamente integrado en el gesto. Esta es, posiblemente, la misma solución desde el primer poema de la historia del hombre.

Que el poema sea un gesto.
Un misterio.

Que lo realicen, a la vez, el poeta, el lenguaje y el lector.

Que el poema sea un escenario.
Y que empiece la música.

El pasillo, autobiografía de mis ojos

Jacqueline Goldberg

El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. (María Zambrano)

1

Entre mi habitación y el salón del apartamento donde crecí, en Maracaibo, hay un pasillo desmesurado.

[Techo alto, insuficientes aire y luz. Demasiadas puertas].

En sus paredes cuelga la colección de obras de arte que mi padre, con fina intuición, fue adquiriendo en los años setenta, ochenta y noventa. Un batiburrillo de pinturas, serigrafías y dibujos de artistas consagrados y emergentes, todos oriundos o residentes de mi ciudad. Una crónica sobre diversidad de estilos, trazos y temas.

En el centro, bajo la viga donde alguna vez colgó un murciélago, dos armarios enfrentados interrumpen el recorrido. Uno es, en realidad, el estrecho pasillo que conforma la zona posterior del ascensor y que hace las veces de hospedaje de escobas. Y el otro, un reino de botellas de muchos colores, formas y procedencias. Bebidas espirituosas que mi padre jamás probó, enturbiadas por los lustros y un legendario calor petrolero.

Ese pasillo, que de noche recorría con una sola inhalación, fue la educación sentimental de mis ojos.

Ese pasillo, que por extenuante me hizo a veces optar por la sed, fue la genealogía de un interés por la imagen que me llevaría a trabajar en dos galerías, un museo y una institución universitaria de arte; a inscribirme en una maestría en Museología que no emprendí; a hacer mi tesis doctoral sobre la instalación como género del arte contemporáneo; a convertirme en editora de publicaciones sobre arte; a escribir textos críticos para revistas, periódicos y catálogos.

Ese pasillo y mi padre -francés, superviviente de la Shoá, fotógrafo y optometrista- me convirtieron en observadora, espectadora, intérprete; hicieron que me atreviera al collage y a publicar en Instagram imágenes temblorosas.

Ese pasillo fue lugar de transición a la poesía.

Pasillo túnel.

Pasillo acertijo.

Pasillo crisol.

2

No se trata de un corredor.

¿O es lo mismo que pasillo? No.

Corredor son la Gran Galería del Museo del Louvre y la Galería de los Mapas Geográficos de los Museos Vaticanos.

El nuestro es un pasillo doméstico, domesticado, domesticador.

[Pasillo: pequeño paso o paso estrecho. Del latín *passus*: «paso», «huella». Acto de moverse: pasar, pasear, traspasar, sobrepasar].

[Corredor: lugar por donde se corre. Del latín *currere*, que significa «correr». Familia de carrera, corriente, discurrir, incurrir, ocurrir].

Durante veinticinco años, transité a diario el pasadizo familiar. Luego más de treinta en fugaces visitas de turista. Mis pasos fueron cambiando, se pusieron zapatillas de ballet, botas ortopédicas y tacones. Pasé a través de él, lo paseé. Aunque también lo corrí. El itinerario dependía de las prisas, los desganos, ojos a veces enlagrimados.

Pasillo no es lugar de ver.

No hay distancia suficiente para retroceder, buscar epicentros, habitarlo con el cuerpo.

Eso desajustó mi manera de percibir líneas y fugas. Trastocó conceptos como perspectiva y distancia focal. Me privó del llamado «punto dulce», donde una obra es revelación.

En cambio, me hice habilidosa en cercanías, que es una forma de ceguera. Exploradora del detalle, la textura, la intimidad de lo invisible.

Quizás por eso mi poesía es más jadeante que narrativa, de palabras fragmentadas, que acechan a través de un microscopio, ignorantes de horizontes y vistas astronómicas.

La poesía viene de la música y la escucha, se sabe. De afinar la escucha. De aquietarse y respirar, dice Chantal Maillard.

«El poeta recibe algo y lo transmite. Recibe oyendo. Previo al oír, hay una escucha. La escucha es lo que le permite al poeta tener algo que decir», teje Maillard.

Mi primera escucha fue con ojos muy abiertos.

Lo observable reverberando.

Por lo visual escribí sobre postales y mi útero retratado por un patólogo.

Por la imagen busqué huesos en las palabras.

El pasillo fue rizoma.

Pasillo performativo.

Pasillo desverbado.

3

Las obras de arte son ventanas, ventanillas, tragaluces.

El pasillo tren, avión, barco, cohete.

[Asomarse es irse. También volver].

Afuera es adentro.

Pasillo tregua.

Pasillo travesía.

Pasillo peregrinaje.

4

No recuerdo que hubiese más curaduría que la adjudicada por el orden de llegada de las obras. Raramente vi reacomodos. Por eso me sé las obras de memoria, puedo deletrearlas en estricto orden.

Pasillo gramática.

Pasillo código.

Pasillo centrifugador.

5

Junto a la puerta de mi habitación hubo dos retratos a plumilla. Mi hermano en uno, yo en otro. Niños. En nuestras manos, cubos y pirámides. No vimos al hacedor, debió trabajar con fotografías que tomó mi padre, quizás unas sobresaturadas polaroids. Jamás me reconocí en aquella imagen que bien puedo suponer vástago

de la presión social y un artista que sabía mercadearse. No pocas traviesas rayitas sumé con bolígrafo, antes de que los retratos fuesen arrumados en un armario. Quién sabe si allí también envejecí.

[Recuerdo a Anne Sexton: «me pudro en la pared, mi propia Dorian Gray»].

Un día, apareció en esa pared una pintura de gran formato del muy reconocido Francisco Hung, un cantonés que llegó a Venezuela en 1950, con trece años. Su madre venezolana, su padre chino, vendedor de dientes y aletas de tiburón. Es un cuadro abstracto, gestual, de movedizas manchas rojas, ocre, amarillas y naranjas. Con tan rica textura que no contuve la tentación de tocarlo y arrancarle pequeños grumos. Lo veía a centímetros de mi nariz. Podía sentir sus aromas frescos y solares, como una manta sobre mi cabeza.

6

Junto a la puerta de la habitación de mi hermano la obra de Filiberto Cuevas. Una figura con atormentados rasgos de feto, ahorcado y extraterrestre. Hoy lo veo afín a Francis Bacon. Encuentro poquísima información sobre él. He leído que tuvo pocos estudios, que ganó importantes premios, que no viajó ni vio museos.

Me intrigaban por igual su colorido y el hecho de que su autor se hubiese suicidado en 1973 en un campo petrolero, con tan solo veintitrés años, justo el año siguiente de nuestra mudanza.

Me pregunto quién vendió esa obra a mi padre, si acaso le contaron su historia, por qué le pareció «natural» exhibir en el pasillo de mi infancia el inventario de presagios de un joven difunto. Muchas veces pasé frente al cuadro de carreritas, sin verlo, tapándome los oídos. No me gustaban sus vocablos terrosos, su mueca, su incontinencia onírica.

7

Al final, llegando al salón y a la luz de la terraza, un dibujo de Lourdes Armas. Está fechado en el mismo 1972 que llegamos al apartamento. Tuvieron que pasar algunos años para que mi estatura me permitiese detallarlo.

Se trata de un pueblo montañoso y su cotidianidad bulliciosa, con iglesia, plaza, escuela, automóviles, ciclistas, burros, cigüeñas, un heladero, adultos tomando a niños de la mano. Una escena de domingo quizás, calcada desde un imaginario genial que prefiero no llamar ingenuo ni *naif*. Un mundo en filigrana.

Recuerdo perfectamente a la artista: «criatura soñadora y sin miedo a los rincones oscuros o a los pozos umbrosos», dijo de ella

la poeta Ida Gramcko. La visitábamos en su casa a orillas del lago. Después de su tempranísima muerte en 1977, seguimos saludando allí a su viudo, el periodista Sergio Antillano, uno de los primeros lectores de mis pinitos poemáticos.

Es una de las obras que traería a mi pasillo propio en Caracas, donde hasta ahora solo hay fotografías.

8

Es tarea pendiente escribir un libro-pasillo, sobre todas las obras-ventanas del pasillo-tren.

Mientras, escucho *Cuadros de una exposición* de Modest Músorgski, aunque el pasillo de mi padre suena más bien a Chopin.

Mientras, aparto en mi biblioteca libros que me han acompañado en el anhelo de mirar para escribir, de escribir mirando. Hago una torre con los teóricos, los que usé para mi doctorado, otra con volúmenes de poetas que me sostienen y que han escrito sobre arte e incluso pintado o dibujado: Anne Carson, John Ashbery, William Carlos Williams, Clara Janés, Mark Strand, W.H. Auden, Chantal Maillard. Otros.

9

El escritor vietnamita-estadounidense Ocean Vuong titula un libro de poesía *El tiempo es la madre*.

Me pregunto si el espacio es acaso el padre, mi padre, que tuvo por oficio hacer ver mejor a los pacientes de su óptica y a mí en casa, en nuestro pasillo, nuestra vértebra común.

Me repregunto cuán oblicuo ha sido ese pasillo. Cómo terminó umbral, bisagra, salida, existencia perdida.

No quiero imaginar su devenir de quietud, cuando un día haya que despoblarlo, transbordarlo, diluirlo entre muchos otros pasillos.

Pasillo primera persona.

Pasillo infinitivo.

Pasillo destino.

Pasillo maestro.

Textos consultados

- Campos, M.Á. (2024). «El tiempo predador (viaje al mundo atormentado de Filiberto Cuevas)». *Hable conmigo.com*, 4 de febrero. <https://www.hableconmigo.com/2024/02/04/el-tiempopredador/>
- Gramcko, I. (1978). «Lourdes Armas: La fantasía de un país – Cero a la derecha». *El Nacional*, 23 de septiembre. Accesible también en *El Cautivo*, 11 de noviembre de 2024. <https://elcautivo.net/2024/11/11/centenario-ida-gramcko-1924-2024-lourdes-armas-la-fantasia-de-un-pais-ida-gramcko/?cn-reloaded=1>.
- Maillard, C. (2014). *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto.
- Sexton, A. (2024). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Zambrano, M. (1995). *La Confesión. Género literario y método filosófico*. Madrid: Ediciones Siruelas.

Fora de programa

Poema per a fer bisos

Josep Pedrals

Una pronúncia amb un defecte,
el balbuceig d'un mot mal dit,
m'agitaran un tremolor d'afecte,
com ho han fet sempre, a dins del pit.
(«Eugeni Oneguin» cap. 3, XXIX
Alexander S. Puixkin
Traducció d'Arnau Barios)

Quan la llengua s'infiltra en el nostre cos
imitant el parlar dels de casa,
va assentant-se i creixent per tornar-se un joc
més enllà de la llengua imitada.

Transgredint el model fins que queda amorf
però encara és identificable,
va el poema, senyor del plaent esforç
de fer nova la flor més arcaica.

I és vital per antic, per humà i per boig,
com l'ardent *joie de vivre* goliarda,
tan romana i llatina i donada al goig
d'una alliberació imaginada.

El poema és vibrant i ha d'eixir de l'ou
més enllà dels límits de la pàgina,
per trobar plenituds de batec i ardor:
sortir al sol de la Mediterrània.

El poema és un crit de festa major,
immediat i present, és paraula
que va molt més enllà del gest d'escriptor
car desitja l'alè que la canta.

I el poeta es transforma en el sacerdot
d'un ritual de passió i d'entusiasme
que combina el fervor amb la reflexió,
la bellesa i el vi que l'exalta.

És com la invocació d'un Eros remot
a través d'una música sacra,
la manyaga abundor d'alegria al cor
sadollada en serena abundància.

*

I ho escric bo i sabent que creure en això
requereix de cinisme i teatre,
que el bucòlic -l'idíl·lic- és il·lusió
però es veu, allà al fons, i s'atansa.

No cal argumentar-ho i donar raons,
només toca salvar les distàncies
conquistant els desitjos amb l'efusió,
dir-ho clar des de dintre de l'ànima.

El poema no aporta una solució
però hi és, a prop teu, preguntant-se
com s'hauria de viure, com fer l'amor,
com mirar-se la mort a la cara...

I remena i rebusca la redempció
per qui encara no sap com salvar-se,
ja que mai no en quedem totalment absolts,
de la vida i la mort i nosaltres.

Però es pot entonar per als que hi ha a prop
l'hic et nunc, i a seguir l'espectacle!
Que el més pràctic és ser conscientment a lloc
i és d'això, de ser aquí, del que es tracta.

El poema fa viu el tresor del do
-no és un llast coactiu ple de pantes-
i no beu solament de l'erudició
de l'anàlisi docta i beata.

El poema és fet d'Art, Humanisme i Joc,
un conjur de bellesa estimada
que s'esplaia en impulsos i observacions,
divertit, o pregon, o de gala.

I és sensual però furga per l'interior,
i és creient en la seva coartada,
perquè sap que l'estètica és l'horitzó
de l'afecte pels aprenentatges.

Fins i tot és polític per relació
amb un món que no espera trobar-se'l,
perquè si hi ha un poema és ben bé per sort,
perquè una llibertat ho anhelava.

Tot el món que el llenguatge ha covat als cors,
treballant-se per dins de l'entranya,
surt per ser compartit i perquè, si no,
quina finalitat té el llenguatge?

Es para tocar la ternura

Lola Nieto

En Ohara, al norte de Kioto, escondido entre dos montañas, fluye un pequeño salto de agua. Se llama Otonashi-no-taki. Cuentan que Ryōnin, monje del templo Raigō-in, que se halla en el camino a la colina, subía hasta el lugar y entonaba allí el *shōmyō*, un canto litúrgico budista propio de la secta Tendai. Ryōnin cantaba al cobijo de la cascada y el sonido interfirió en su voz, procurando modulaciones inusitadas. Con el tiempo sucedió. Cuando la voz de Ryōnin sonaba, el agua se callaba. Nadie oía la cascada. Solo la voz del monje, que era como agua. Pronunciaba sutras en la frecuencia acústica del cauce. Por eso, su silbo neutralizaba el borboteo. Por eso, Otonashi-no-taki «significa cascada de silencio».

*

Mentir proviene de *mentiri*: urdir embustes. *Mens, mentis* designa el lugar donde el pensamiento se despliega. Así, *mentira* y *mente* constituyen el producto y su receptáculo, como si el plan por excelencia de la mente consistiera en elucubrar ficciones, tramar

Fragmentos que originalmente forman parte del libro *La isla desnuda*, publicado por La Caja Books en 2024.

una escenografía de imágenes para huir de lo real, enredar los hilos de la verdad hasta escapar de su dominio.

La partícula indoeuropea *men* presenta otros grados: *mon* y *mn*. Así, a los términos anteriores se suma *monere*, con el sentido de advertir, amonestar, admonición, moneda, monumento. *Monere* dio *monstrare* y *monstrum*: la señal y el monstruo, la puerta sagrada y aberrante de los dioses.

Mentira. Mente. Monstruo.

Una misma frecuencia sonora embrolla el pozo oscuro de la lengua.

*

En Roma, se llamaba *uterus* a un trozo de tripa llena de aire que los soldados usaban para cruzar un río con alivio de no ahogarse. Lo que había contenido fluidos y heces, lo que lleno de inmundicia salvó la vida del animal que lo albergaba en su seno, vacío, inflado de viento, sin detritus, convertido en una mera abstracción profiláctica de su existencia, salvaba a otro animal.

La mente miente. Agarrados a su enredo, hueco y henchido, decimos que caminamos sobre las aguas.

*

Un monstruo es una señal, una puerta, la advertencia, la palabra intrusa y encarnada. En la antigüedad, los dioses hablaban a través de un cuerpo deformado. La piel abultada, tullida, amputada, lisiada, el muñón, la costra, el horror, el prodigio, la transformación de un humano en una anomalía, un pellejo entre dos reinos, esa era el habla de los dioses, el silencio perturbador y amenazante de su furia.

*

Fingere, de donde proviene *fictio* y más tarde ficción, es modelar con barro hasta simular una figura. Los dioses *fangían* su mensaje. Escribían la mentira en la carne, el producto aberrante de su mente amasado en un cuerpo alterado, las palabras elegidas en la tablilla blanda de la piel. Levantaban así su esplendor delirante: modelaban un monstruo.

*

En *El fuego secreto de los filósofos*, Patrick Harpur sostiene: «Por desgracia, nuestra mente se ha vuelto tan literal que la única realidad que reconocemos es la realidad literal, que, por definición, excluye a los dáimones. Pero la realidad está lejos de ser intrínsecamente literal. Es literalizada por la perspectiva peculiar de nuestra conciencia moderna. Tan fuerte es la literalidad de nuestra visión del mundo que es casi imposible para nosotros comprender que es exactamente eso: una visión, y no el mundo».

*

La palabra *daimon* (del griego δαίμονιον, *daimonion*) designa entes ambiguos, mediadores entre los dioses y los humanos. Precisamente esa característica se conserva en el lexema que forma el término: *da*: distribuir, compartir, que se convierte en *δημος* (*demos*, democracia: el poder compartido; o pandemia: lo compartido entero) y *damnum* (daño, indemne, condenar). Un *daimon* da, comparte, distribuye la balanza entre dos mundos. En todas las culturas se registra la presencia de seres feéricos. Pueden ser ninfas o gnomos, *trolls* o faunos, serafines, súbiles, *yōkai* o *kami*. Pueden adoptar incontables formas y voces, pero viven, aunque nunca literalmente. Cuando el cristianismo prodigó una estructura moral de opuestos, necesitó simplificar la existencia escurridiza de estos seres. A veces amables, otras feroces, ni existen ni no existen: los dáimones habitan un puente entre dos esferas y, por eso, complican un proyecto de visión literal de la realidad. El cristianismo entonces los convirtió en demonios: maléficos, maníacos, diabólicos. De este modo, la palabra *daimon*, reducida y falseada, empezó a ejercer su contrario. El diablo divide conductas, el *daimon* une reinos.

*

Un monstruo es un *daimon*. Posee la naturaleza esquiva de lo que no ocupa un lugar, lo que no se apresa bajo una abstracción. Se desplaza entre las opciones de la esencia y, por ende, no es nada, acaso el mismo movimiento, la transición, lo fugitivo, un sonido tan sutil que nada vive entre este sonido y el silencio. Pero suena. Entre las cosas. Lo que no puede caer bajo un nombre. Un monstruo enseña en la aberración de su piel el mundo no-literal. No-habla. No-existencia. No-relato. No-silencio. Un monstruo surge magmático y magnífico en un espacio vacío al que no se accede con los ojos sino a través de los ojos. Si aceptamos el atravesamiento como forma de vida sucede esto: lo que no se ve se puede ver. Un monstruo brinda un nido, orejas, huesos rotos, el trino de lo que se desvanece y se escucha.

*

Un monstruo llega a una tierra apartada.
Asimila la errancia como movimiento intrínseco del sueño.

Sueña, desde fuera de la mente, el mundo.

*

Uno de los preceptos poéticos que defiende Bashō para el haiku es *hosomi*, que etimológicamente significa delgado y es la disposición que invita a todo aquel que quiere probar la escritura a reducir su yo, a menguar su identidad para así comprender, en la observación, a los otros seres. Bashō lo resume de este modo: «Si quieres dibujar o cantar tus poemas sobre los pinos y bambúes, aprende de ellos. Y aprende quiere decir unirte a ellos. ¡Hazte tú un pino y un bambú...!».

Un monstruo se adentra en la forma del bambú.

*

Escribir es un gesto compasivo.

La escritura abre un cauce de atención. En ese instante el cuerpo se pone en cuestión, se tambalea, tiembla, se destruye el límite porque el cuerpo acoge, distorsionando su identidad, otros cuerpos, otros seres, otras frecuencias.

La escritura es un monstruo.
La escritura es una entrega.

Un monstruo es una entrega. *In-tangere*: lo que no se puede tocar porque carece de forma. ¿Qué se toca si es nada? La entrega indica un proceso: reordenar, rehacer, reconstruir, rearticular: volver a unir lo desmembrado: la posibilidad de vincular los elementos desde otra lógica: otro mundo.

Entregarse a otro reino. Un monstruo. Escribir

la ternura.

*

Jean-Luc Nancy: «*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero una co-esencia, o el *ser-con* -el ser-con-varios- apunta a su vez a la esencia del *co-*, o incluso, y más

bien, el *co-* (el *cum*) mismo en posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es ser-con, en el ser-con es el «con» lo que da el ser, sin añadirse. Entonces, no el ser en primera instancia, luego una adición del con, sino el con en el seno del ser. [...] Hablo de compasión: pero no se trata de una piedad que se conmoviera a sí misma y que se nutriese de sí. Con-pasión: es el contagio, el contacto de ser los unos con los otros en este tumulto. Ni altruismo, ni identificación: la sacudida de la brutal contigüidad».

*

Ternura, palabra denostada por remilgada y empalagosa, proviene de una raíz antigua que atesora el sentido de tender, estirar, alargar, perder la rectitud. Algo tierno es dúctil y por ello su estrategia de resistencia no se acomoda a la dureza sino a la maleabilidad. Algo tierno se derrama. La ternura, entonces, se desborda, se desboca, sale de la lengua, pierde el sentido, el orden recto del lenguaje, se sacude el código, lo aprendido con tesón y aspereza, se hace elástica, flexible, fibra, hilo, hilaza, tejido, sin trama, tul, tela, letra sorda, un engendro, un instante de gozo que nadie ve. La ternura es monstruosa. La ternura es un cuerpo desfigurado. La ternura es carne reventada, peste, excrementos, orina, vómito, sudor, baba, la ternura es tocar un cuerpo y su mucosa interior, su líquido, su revés fluido, su rastro, restos hacia la muerte, la ternura es una intrusa, entrar en un cuerpo que se descompone derramado hacia otro reino, un cuerpo que no habla, murmullos de intestinos, glotis, esternón, la ternura es tocar la aberrante y vulnerable y frágil y rota y pútrida consistencia de un cuerpo y sentir asco y sentir descomunal amor.

*

La ternura es derramarse, derramarse, derramarse...

*

La ternura es difícil.
Nos lanza a perder.

*

La ternura da miedo.

Abre un cuerpo que sufre para que en él nos reconozcamos en su daño.

*

Derramar: de arriba abajo abrir ramas. Arborescencia.

*

La ternura es acariciar al gato y sentir en los dedos el roce tibio, la próxima rigidez gélida y la putrefacción. Seguir acariciando.

*

Escribo para perder
y tocar la ternura.

*

Un receptáculo. Hueco. Sin identidad. Escribir eso. El hueco. Desde un hueco. Escribir los huecos atravesados por huecos, la cadena, escribir yo: eso. Ser un hueco es ser todas las cosas que no soy. No. Es reconocer todas las cosas que me atraviesan y que llamo finalmente yo. Las cosas que no soy y soy. Agujero, gruta. Gruta, gruta, gruta, gruta, no el vacío. El espacio abierto para abrazar. No el vacío, la nada, la ausencia, no. El espacio dispuesto para ocurrir. Bashō decía que para escribir o pintar el bambú había, sencillamente, que ser un bambú. Bambuarse. Escribir eso. Escribir es un proceso de bambuamiento, un contagio con el bambú. El contagio que agujerea. La enfermedad del agujero es escribir. Si escribes eres un agujero. Si eres un agujero destruyes la idea del yo. Si destruyes la idea del yo eres un agujero. Si eres un agujero destruyes la idea del yo. Si destruyes la idea del yo eres un agujero. Si eres un agujero destruyes la idea del yo, si escribes eres dos a la vez, eres muchas a la vez cuando escribes eres eres eres eres eres y estás siendo siendo siendo siendo siendo en los agujeros, el agujero del yo eres cuando escribes, eres todas las cosas y los seres que te atraviesan y no lo sabes, tomas conciencia de tu atravesamiento como forma de vida, y la conciencia también agujereada, mi conciencia agujeritos tomo tomas el baño de tu conciencia en la bañera de la conciencia compasiva el lago de los peces ciegos si bebemos el agua brillante para tener la visión común y comunal la saliva que tejemos en la cuchara a la que iremos a comer

comer

comer

comer

|

la pasta neutra | la pasta neutra de nuestro cuerpo

de nuestro cuerpo doble | doble uno doble y

doble | doble anudado

El patchwork digital de Julia Piera

Marcos Canteli

La fotografía de la cubierta de *Puerto Rico digital* es inquietante: un primer plano del rostro de una iguana, cuyas escamas de reptil recuerdan lo pixelado y van difuminándose según descende nuestra mirada, quedando la garra en un fondo borroso. Sabemos que las iguanas existen, pero parecen de otro mundo. Una cita de *Testo Yonqui* de Beatriz Preciado encabeza el libro y prolonga esta aura inquietante: «Ya no giramos en la oscuridad, ya no se trata de la noche de los tiempos, sino de una atmósfera total y completamente iluminada, un gas ambiental saturado de imágenes húmedas y gases chispeantes» (Piera, *Puerto Rico digital*, 11).

¿Sería lo digital una respuesta posible de la poesía ante esa atmósfera excesiva de luz y liquidez? ¿En qué consistiría la digitalidad de la poesía o la posibilidad de que la poesía llevara a cabo una digitalización de la mirada sobre el espacio insular? ¿Cabría entender esta digitalidad como una manifestación de la «precariedad de la poesía en tiempos de globalización»? Estas son algunas de las preguntas que podrían plantearse a partir de *Puerto Rico digital*, cuarto libro de la española Julia Piera (Madrid, 1970).

Cuatro secciones componen *Puerto Rico digital*: «Sobre el cielo de Oz», «Gladiola digital», «La perla» y «El tiempo del bambú». En la primera y la última los poemas son muy breves, al borde de la desaparición. «Sobre el cielo de Oz» superpone el eco del camino

de Dorothy por ese mundo de Oz de extrañeza, cielos morados o rojos, cielos sin estrellas y baldosas amarillas con el «caminar por el cielo del trópico» (15) y la salida de «los adoquines azul cobalto que pavimentan el Viejo San Juan» que la propia Piera señala en un reportaje, «La isla mujer, verde flotante», publicado un par de años antes de la salida de este libro por *El País*. Superposición y resta, acumulación de estratos minuciosamente trabajados y llevados a su mínima expresión, dan cuenta de la ficción e irrealdad, junto con la facticidad y presencia de un paisaje que es un viaje. Trópico azul.

El imaginario fractálico de la isla se amplía en la segunda sección, «Gladiola digital», a través de una galería de lenguajes e idiolectos, reverberaciones textuales (por ejemplo, ese «Enséñame, b., la infamia | sostenida en un puñado de hielo» de ecos eliotianos) o citas recontextualizadas. Resulta difícil distinguir entre la realidad analógica y la digital, tal vez porque los pasajes entre una y otra son constantes. Igualmente, resulta difícil precisar la relación entre poemas contiguos, pudiendo interpretarse la serie como un largo poema. Véase por ejemplo este poema:

Una mañana vuelve pronto, madruga,
descubre otra gladiola digital, crecida, su raíz al ordenador.

Híbrida. Reprueba con el movimiento de su única hoja,
burbuja redonda, tripa espejo de la pantalla misma
abierta como un abanico *imax* hacia ella,

planear con dedos planisferio
esta isla patchwork
su vientre cosido a pasaportes

los mundos verdes,
botánicas gigantes en Utuado,
urgencia de una palabra alimento
teclea
«reserva», «guineo», «platanar» (33)

Si, como la propia Piera ha escrito en su reportaje, «Escuchar el corazón de Puerto Rico requiere salirse del mapa» («La isla»), *Puerto Rico digital* más que a salirse, vendría a inventar un nuevo mapa en forma de libro para dar cuenta de la pobreza exuberante de experiencia de un mundo en buena medida virtualizado. En él la hibridez, el apieamiento de fragmentos y voces, el *patchwork*, el bilingüismo (o el plurilingüismo) serán característicos en su hacer de «filtro de huracán postcolonial» como reza uno de los poemas. Esa nueva cartografía, cuya resolución ahora se amplía y se reduce, es

tanto visual como verbal y es turística en su consumo de experiencias sin posibilidad de profundidad, a la vez que alberga trazas de pasados sobre la superficie ahora iluminada. La isla como lugar marcado por pertenencias frágiles, no definidas, manifiestamente inestables.

Quizá la dimensión de escritura en palimpsesto se haga más evidente en «La perla», la sección central del libro. Compuesta por poemas en prosa, cada uno de ellos parece remitir de nuevo a una de esas: «microhistorias de cruce trans-atlántico, públicas y privadas, flashes de memoria y post-memoria, fotos en prosa, luces de narración oral, bilingüismo grafitteado con las manos» (Piera, *Puerto Rico digital*, contraportada). Se trata de un palimpsesto sobre el cual, a su vez, espejea un palimpsesto, pues «habla de una isla atlántica y sus caligrafías» y de un «palimpsesto [que] comienza en esta diminuta perla en un cofre de cristal» (45). Pero, además, cada poema de esta sección termina con una palabra o clausula oracional en mayúsculas que, arriesgando una interpretación, podrían constituir un poema oculto, casi una erotización de la isla.

En «La perla» cada prosa remite a un instante marcado en el tiempo por la isla, cada una de ellas es una de esas microhistorias transatlánticas, en su mayor parte historias mínimas de desplazamiento y exilio. Se invoca la galería de ilustres exiliados, aquellos que estuvieron antes y tuvieron una experiencia de la isla (Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Ángel Crespo, Eugenio Granell). Junto a ellos, aparecen retazos de historia personal, de oscuros tránsitos en el tiempo y el espacio, traídos tanto por la atención a los detalles como por el azar.

Es evidente que la relación con la isla de Piera es, sin embargo, muy distinta a la de sus predecesores republicanos y su visión de la isla mediada por el dolor y por el agradecimiento, por la experiencia traumática de la pérdida y la derrota junto con cierto esencialismo compensatorio que lee en Puerto Rico un enigma. Piénsese en el Juan Ramón que se refiere a la «Isla de los horizontes magnéticos» (Piera, «La isla»), lugar de metamorfosis y espejismos. O recuérdese la María Zambrano que lee las islas como «lugar propio del exiliado que las hace sin saberlo allí donde no aparecen» (23). Arriesgando el trazo, se diría que la experiencia de la insularidad del exilio republicano enraíza en un analógico «vivir hacia adentro» (en palabras de Juan Ramón) como profundización existencial. El mapa de ese Puerto Rico republicano reclamaría relieves y afectos, sería el plano de un laberinto de vidas rotas.

El Puerto Rico cartografiado por Piera reclama sin embargo una digitalidad, que, siendo pura superficie, ni siquiera llega a los dedos. La pérdida está asumida y no es doliente, sino generativa. El contar de Julia Piera asume esta pérdida, pero encuentra en el tránsito y tensión entre lo analógico y lo digital una posibilidad de relato precario, una escritura de un lugar sin lugar. Al igual que

la isla es espacio de negociación y cruce, la poesía deviene lugar de negociación entre una memoria analógica que lee una geografía de muescas, atravesada por historias de vida, y su digitalización efímera, fluida, deslocalizada, que imposibilita la fijeza.

Más que de la experiencia de Puerto Rico, el libro hablaría de la precariedad de la experiencia concreta, o de la disolución de ésta en una multiplicidad de fragmentos e «imágenes húmedas» (volviendo a Preciado), vaporosas. Un entrar y salir simultáneos, como esa sección última, «El tiempo del bambú», en la cual, lejos ya de la isla, «entramos y salimos del vapor» para «escuchar el tiempo del bambú | y esperar su floración | o ambos mundos | una vez, | cada doscientos años» (61). Si, necesariamente, la «retórica postcolonial se cuestiona a sí misma» es en su vigilancia ante nuevas formas de barbarie. Habría, sin embargo, que recordar otra forma de barbarie posible ante la pobreza de experiencia que *Puerto Rico digital* estaría encarnando. Recuérdese al Benjamin que introduce «un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra» (217). Lo que Benjamin escribía poco antes del comienzo del exilio republicano, parece, aún más si cabe, vigente: la pobreza de la experiencia es ahora además imposibilidad de profundidad. La benjaminiana barbarie positiva con su «construir desde poquísimo» da aquí un libro de retales y de fragmentos que, como píxeles, son pasajes mínimos, destellos de un barullo de voces, escrituras y sobreescrituras recomenzando.

La isla escrita de Piera recupera esa imagen de lo insular como espacio de tránsito que se relaciona de manera natural con la fragmentariedad de un mundo en movimiento. Un mundo, por otra parte, en el que el espacio ha sido cancelado por el tiempo, haciendo indistinguible la dimensión real de la virtual. La escritura del palimpsesto, el *patchwork* vendría a leer Puerto Rico desde una aproximación que tiene que ver menos con la experiencia del lugar que con la movilidad de la mirada digital sobre éste desde Google Earth: zoom out y zoom in, superficie, superficie y detalle, voluntad, pero también encuentro azaroso, el mundo a los pies está y no está. Estaríamos, por tanto, ante una poética que aborda el espacio insular para llevarlo a un más allá de la territorialidad, más allá de la apropiación identitaria (imposible apropiarse de aquello que no puede ser tocado con los dedos). Más que intentar dar cuenta de la isla, *Puerto Rico digital* reproduciría su razón. Así, al hacerse cargo de la lógica de cruce y superposición presente tanto en lo insular como en lo digital, la precariedad de una vida globalizada que «pierde su pasaporte» (28) propicia también la apertura de nuevas posibilidades a una poesía que se desnaturaliza para ensancharse.

El bilingüismo es aquí «a mordiscos» y su fragmentariedad encarna la hibridez. El *patchwork* no es mero ejercicio de yuxtaposición sino también atención al montaje. Si la revolución tecnológica de la producción masiva comenzada a finales del siglo XIX posibilitó modos constructivos de la vanguardia como el collage y el montaje, lo digital, Google Earth, y, en general, el internet, como marcas tecnológicas de este presente globalizado e interdependiente, serían su ampliación. Lengua fosforescente y pixelada, habría que considerar la escritura *patchwork* como una estrategia de intervención espaciotemporal de la poesía, cuya aproximación a lo digital daría cuenta tanto de la precariedad del nomadismo contemporáneo como forma de exilio *soft* junto con el bilingüismo, hibridez, confluencia de temporalidades, o localizaciones muy precisas que simultáneamente se ven deslocalizadas y destemporalizadas. Mediante esta apelación de la poesía a la digitalidad, como navegación de un mundo global siempre entre la pérdida y la ganancia, Julia Piera abre también un espacio para la recuperación de la diferencia, espacio de lo fluido, de lo precario, de lo micro, de la memoria que está y no está en sus múltiples superficies saturadas de luz.

Obras citadas

- Benjamin, W. (2007). «Experiencia y pobreza». *Obras Completas. Libro II/vol. 1*. Madrid: Abada.
- Piera, J. (2007). «La isla mujer, verde flotante». *El País*, 21 de abril. https://elpais.com/diario/2007/04/21/viajero/1177189690_850215.html.
- Piera, J. (2009). *Puerto Rico digital*. Madrid: Bartleby Editores.
- Zambrano, M. (1990). *Los Bienaventurados*. Madrid: Cátedra.
- Zambrano, M. (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Endymión.

Poema

Maria Sevilla

Inclòs originalment al llibre *Kalàixnikov* (Món de Llibres, 2017).



Biblioteca di Rassegna iberistica 46

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6

Open access

Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18
© 2025 Sevilla | © 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/014

Emmarco amb quatre ratlles un glop espès de sang
i el penjo –i t’assenyalo– a la paret.*

No tinc un guix però, indeleble,

hi ha sempre, índex enllà, un altre dit inhàbil** gravitant-te
amb tot el pes de les xinxetes. Dessagnant la vertical d’aquest poema.¹

* Font: «DIVISA // Emmarco amb quatre fustes / un pany de cel i el penjo a la paret.
// Jo tinc un nom / i amb guix l’escric a sota» (Maria-Mercè Marçal. *Llengua abolida*.
Barcelona: la butxaca, 2017, 75).

** Font: «[...] Hi ha sempre / índex enllà un altre dit inhàbil, / un altre braç, / un altre foll
que adesa el seu deliri» (Andreu Vidal. *Obra completa i altres escrits*. Port de Pollença:
Edicions del Salobre, 2008, 53).

```
<html>

<head>
<title>Poema br</title>
</head>

<body>
<p>Emmarco amb quatre ratlles un glop espès de sang<br/>
i el penjo &mdash;i t&rsquo;assenyalo&mdash; a la paret.</p>

<p>No tinc un guix però, indeleble,</p>

<p>hi ha sempre, índex enllà, un altre dit inhàbil
gravitant&shy;te<br/>
amb tot el pes de les xinxetes. Dessagnant la vertical
d&rsquo;aquest poema.</p>

</body>
</html>2
```

1 GLOSSARI (1). El català és una *llengua natural*. Això vol dir que és una eina de comunicació apresada, produïda i reproduïda de manera espontània per lxs membres de la seva comunitat lingüística. Vull dir: de manera *presumiblement espontània*. Perquè «natural» i «espontània» no són sinó dos contes dolços, puríssims i ingrats: com les cigonyes. Com cotó de sucre a la sang d’un diabètic. O com mamar-te-la esdentegadeta i trista. Mamar-te-la sense ni mica de ganes ni de dents –però mamar-te-la amb un sentit molt profund i atàvic, sisplau, de la Història.

2 GLOSSARI (2). El *llenguatge html* és un llenguatge de marcat dissenyat per estructurar textos i relacionar-los en forma d’hipertext. Tradueix la superfície retiniana humana en una interfície que fa possible la comunicació amb la màquina. Tradueix, igualment (i inevitable), la mania patològica de l’ésser humà per les taxonomies i per les jerarquies gràcies a un codi, blindat contra l’ambigüitat, que funciona mitjançant un sistema d’etiquetes i de límits beatíficament cuirassats: <head></head> <body></body>.

MALLE

Lletra elt eleatl teaaalr ll aaam lrmlr al rela
e la mllta -e a'errlleaaa- e ae metla.

La aelr ll alem mlta, elalaltal,

me me rllmtl, elalm llaae, ll eaatl aea elmetea ateleaela-al
elt aaa la mlr al alr melmlalr. Alrrealela ae lltaerea a'eellra malle.³

Codi font:

```
poema = open("poema.txt","r")
encryptat = open("poema_encryptat.txt","w")
```

```
dic = {'a':1, 'b':2, 'c':3, 'd':4, 'e':5, 'f':6, 'g':7, 'h':8, 'i':9, 'j':10,
       'k':11, 'l':12, 'm':13, 'n':14, 'o':15, 'p':16, 'q':17, 'r':18, 's':19,
       't':20, 'u':21, 'v':22, 'w':23, 'x':24, 'y':25, 'z':26}
DIC = {'A':1, 'B':2, 'C':3, 'D':4, 'E':5, 'F':6, 'G':7, 'H':8, 'I':9, 'J':10,
       'K':11, 'L':12, 'M':13, 'N':14, 'O':15, 'P':16, 'Q':17, 'R':18, 'S':19,
       'T':20, 'U':21, 'V':22, 'W':23, 'X':24, 'Y':25, 'Z':26}
tra = ['m', 'e', 't', 'r', 'a', 'l', 'l', 'a']
TRA = ['M', 'E', 'T', 'R', 'A', 'L', 'L', 'A']
```

```
for vers in poema:
    for lletra in vers:
        if lletra in dic:
            aux = dic[lletra] % 8
            encryptat.write(tra[aux])
        elif lletra in DIC:
            aux = DIC[lletra] % 8
            encryptat.write(TRA[aux])
        else:
            encryptat.write(lletra)
```

```
poema.close()
encryptat.close()
```

3 GLOSSARI (3). La M.E.T.R.A.L.L.A., igual que el *llenguatge html*, és un llenguatge artificial: igual que el català, igual que qualsevol altre llenguatge presumiblement natural, però partint del necessari reconeixement de l'artifici i de la consciència activa amb respecte als processos computacionals propis –que són mamar-te-la com a acció retòrica, discursiva i radicalment maxil·lar. Radicalment nutritiva. Radicalment deliberades les marques de bruxisme sobre la teva carn. Consisteix a reduir les 26 grafies de l'alfabet llatí (corresponents a les 26 posicions respectives) a només 8, i això amb l'objectiu de traduir-les a les 8 posicions gràfiques de la paraula *metralla*. La tal reducció implica una simplificació de grafies però, també, una complicació proporcionada de les equivalències. Tant li fa: el codi suposa, en qualsevol cas, una demostració absolutament gratuïta d'arbitrarietat. Una operació absolutament ortopèdica d'estètica. Per damunt de tot: una formulació retòrica de bellesa clandestina.

perro que no hay (apuntes sobre la comparación y lo incomparable)

Mariano Peyrou

A Bea

Edward Estlin Cummings, que firma e. e. cummings, todo con minúsculas, dice: «No ser nadie más que uno mismo –en un mundo que hace todo lo que puede, noche y día, para que seamos como todos los demás– implica embarcarse en la lucha más dura en que puede embarcarse un ser humano, y no dejar de luchar nunca».

Las minúsculas, por cierto, pueden leerse como un comentario sobre el yo, sobre la falta de solidez o de monumentalidad del yo; y estas minúsculas, por cierto, significan eso que significan por comparación con las mayúsculas.

*

Hay una sensación de plenitud que a veces alcanzamos en los sueños, cuando soñamos con el amor. Una sensación de amor pleno, que supongo que en cada persona es diferente, pero que supongo que

Texto originalmente publicado en la *plquette* que lleva el mismo título coeditada por la editorial Acantilado y el Museo Nacional del Prado en 2025, fruto del ciclo «Poetas en el Prado».

todos hemos tenido alguna vez. ¿Puede describirse esa sensación? ¿Puede vivirse esa sensación fuera de los sueños?

No sé. En *Niños enamorados*, publicado en 2015, escribí que «lo que se busca es no encontrar, | poder seguir buscando». En *Posibilidades en la sombra*, publicado en 2019, escribí que «algo encajaba, como a veces las cosas /encajan en los sueños y en la vigilia | todo es discordancia. Esa forma | en que encajan las cosas en los | sueños tal vez sea lo que busco | en la vigilia».

Se habla mucho de buscar, ahí. No sé si se busca algo incomparable, pero creo que esa búsqueda es incomparable.

*

Nombrar algo es establecer una comparación entre el nombre y la cosa. Una comparación muestra una proximidad y una distancia. Pero también se puede usar el lenguaje para *hacer* cosas: para crear cosas o para producir efectos sobre cosas ya existentes. Ahí no hay proximidad ni distancia, ni parecidos ni diferencias.

*

Si una representación implica comparar lo que está presente –lo que hay– con lo representado, lo incomparable podría ser lo que no se puede representar (está presente, pero no hay con qué compararlo). Preguntar por lo incomparable, creo, implica preguntar por lo irrepresentable. ¿Qué es irrepresentable? ¿Una sensación? ¿Un sueño?

Irrepresentable es lo que está más allá de todo lenguaje. Algo que, por lo tanto, tampoco se puede pensar. O no se suele llamar pensamiento a lo que hacemos con eso. Es incomunicable por medio del lenguaje, por eso intentamos comunicarlo por medio de la poesía y del arte, aunque sepamos que está más allá de *todo* lenguaje, incluidos los de la poesía y el arte. Eso es, sencillamente, lo que no tiene punto de comparación: lo irrepresentable que pide ser representado. Es una manera de referirnos al detonante de la obra de arte, o al menos a un posible detonante. Lo que nos pone a buscar.

*

Una cosa es pensar *en* algo y otra cosa es pensar *con* algo. Hay cosas en las que no se puede pensar, pero con las que se puede pensar.

*

perro que no hay

hay una cabeza de perro
hay una mirada defectuosa que ve lo que no hay
si no hubiera una cabeza de perro, no habría un cuerpo que
[no se ve
el perro está y no está en el cuadro
el perro está y no está en la mirada
si no hubiera una cabeza de perro, el cuadro sería
[de nuestro siglo
el cuadro está y no está en la mirada
hay una mirada defectuosa que pregunta lo que no hay
hay un perro que pregunta lo que hay
¿dónde está ese perro que no está?
¿cuál es nuestro siglo?

*

Escribí este poema la última vez que estuve en el Museo del Prado, intentando adaptar el lenguaje a un cuadro, o a una experiencia provocada por un cuadro. Esa clase de adaptación -una especie de traducción de algo que está fuera del lenguaje a un lenguaje que no tiene afuera-, implica comparar las palabras con los cuadros. Este intento también puede pensarse como un intento de explorar los límites de la adaptabilidad.

Un museo es, entre otras cosas, una comparación de los cuadros con la realidad; de la forma en que miramos un cuadro con la forma en que miramos el mundo. El museo dice: aquí se mira de otro modo (como la poesía dice: aquí se piensa de otro modo). Así que también dice: hay varias formas de mirar. No hay una única mirada. La comparación abre un mundo plural. Lo incomparable, en cambio, es lo que es único, lo singular. ¿Existe lo único? Y si existiera, ¿podríamos verlo?

*

Spinoza escribe en una carta que «quien dice que comprende una figura muestra precisamente con ello que comprende una cosa limitada y de qué manera está limitada. Esta determinación no pertenece, por tanto, a la cosa, según su ser; por el contrario, es su no ser. De ahí que, como la figura no es sino determinación y la determinación, negación, [la figura] no podrá ser otra cosa que negación».

Un poco confuso, pero por suerte viene Hegel a ayudarnos. Hegel habla de «la gran afirmación de Spinoza» y la parafrasea así: «toda

determinación es una negación». Entiendo que esa determinación es la determinación que tiene algo de ser lo que es, y que lo que dice Spinoza es que lo que algo no es imprescindible para que ese algo sea. El no-ser, de algún modo, forma parte del ser; lo que no somos nos define tanto como lo que somos. O mejor: ser implica no ser lo que no se es. O sea, lo que dice cummings.

Pero más. Lo que creo que dice Spinoza en este fragmento es que ser implica -de algún modo- ser lo que no se es; que en lo que una cosa es se incluye lo que no es. Lo que no se es no queda fuera de lo que se es, sino que se incluye en lo que se es. Hay una incursión del no-ser en el ámbito del ser. Y hay comparación. Esto pasa con los colores, por ejemplo. Lo que es el rojo, o al menos una zona del rojo, no es «en sí», sino que consiste en su no ser amarillo, azul, verde, etc. La línea recta frente a la curva, lo horizontal frente a lo vertical, y todos los demás contrastes. Pero luego también podría haber otro ámbito que es el de lo único, el de lo que es sin un no-ser vinculado a su ser. ¿De verdad podría haber ese otro ámbito? No sé. Quizá lo único sea irrepresentable porque no hay ningún no-ser vinculado a su ser; es la zona del ser donde no llega el no-ser; la zona del rojo donde no llega el no-amarillo. Y eso es lo que cierto tipo de poesía aspira a representar. Cierta tipo de poesía y de arte aspira a representar lo representable, y a veces lo consigue, y otro tipo de arte aspira a representar lo irrepresentable y, desde un punto de vista, fracasa; pero desde otro punto de vista, puede conseguirlo, puede acercarse un poco a conseguirlo, o conseguirlo instantáneamente, de una manera fugaz, que desaparece.

*

La subjetividad se constituye, al menos en parte, por medio de lo estético: tiene que ver con el gusto. Estoy un poco en guerra contra el gusto propio, contra la identificación con el gusto propio. Se me ocurre que el gusto propio es demasiado ajeno -es una incursión del no-ser en el ámbito del ser-; se me ocurre que el gusto viene demasiado de fuera, de los otros, de circunstancias contingentes; se me ocurre que estaría bien deshacer un poco el gusto, cambiar de gustos, ver qué pasa con las cosas o las personas en vez de dictaminar si nos gustan o no nos gustan. Dicho de otro modo: permitir y facilitar, en la medida de lo posible, que el gusto se mueva; que el gusto no consista en comparar lo que hay con algo que está quieto. Creo que eso podría ser útil en ese trabajo, en esa lucha por ser uno mismo, por permitir y facilitar el movimiento dentro de uno. Tratar el gusto como algo que se va haciendo mientras uno llega a ser uno mismo.

*

Dice Simone Weil: «Nuestra vida real está compuesta en más de tres cuartas partes de imaginación y ficción».

Dice Friedrich Schlegel: «La mayoría de las veces, la incompreensión no viene de la falta de inteligencia, sino de la falta de sensibilidad».

Dice Virginia Woolf: «Considero que los actos son, por lo general, irreales. Lo que hacemos en la oscuridad es lo más real; lo que hacemos porque hay alguien mirándonos me parece histriónico, mezquino, infantil».

*

Té en el palazio de Hoon

Por haber descendido vestido de violeta
el día occidental, atravesando el aire
que llamáis solitario, no dejé de ser yo.

¿Qué bálsamo era ese que rociaba mi barba?
¿Qué himnos eran esos que en mi oído zumbaban?
¿Qué mar, cuyas corrientes me arrasaron allí?

El bálsamo dorado llovía de mi mente,
Y mi oído creaba esos himnos que oía
y la brújula viva de ese mar era yo:

El mundo en el que entré era yo, y lo que vi
y escuché y percibí brotaba de mí mismo;
y ahí me hallé más real y también más extraño.

En diciembre de 2023 traduje este poema de Wallace Stevens y escribí un comentario sobre él que quizá también sea un poema. El poema de Stevens forma parte de un libro que se llama *Armonium* y que se publicó en 1923.

(Mi comentario, por supuesto, es un intento de adaptar el lenguaje a una experiencia provocada por un poema: un intento de explorar los límites de la adaptabilidad.)

Organizo un ritual en un palazio, tomo té, tomamos té. El té tranquiliza y enerva, altera y asienta, es una bandera de la vida interior. No lo organizo, partizipo en él. Me hipnotizo a mí mismo. No soy oriental, soy esencialmente un occidental que toma té en Oriente. Organizo una sensualidad mental. La música zumba dentro de mi cabeza. Las melodías que no oímos son más dulces, dicen, pero yo las oigo dentro de mi cabeza. El oído está dentro, regado por el té. Símbolos de lo que no se sabe, el té de la interioridad. La imaginación nos hace solos. La soledad nos hace imaginativos. La soledad nos hace imaginarios. La repetición nos hipnotiza, nos fascina. El zigzag de la caída nos

eleva: deszender es elevarse, cruzar el aire hacia la soledad real. Sólo existe lo que está solo.

Salgo: tengo una aluzinación. He tomado tanto té que he empezado a volar. He aluzinado tanto que he construido la realidad. No existe nada que no sea una alucinación. Lo aparentemente ajeno es interior, es propio. Se azercan lo uno y lo otro, la mente y la piel, el rocío y el oro en polvo. Haber estado cerca de algo, del centro del otro, haber soñado con estar despiertos dos. Sólo despiertan los que son dos. El tacto abre las puertas del aire. El tacto abre los ojos. El recuerdo no recapitula algo real: construye algo más real y más extraño. Como el té, una bandera que hace que se mueva el viento.

El té de 1923 sigo tomando en 2023. Todos los años son el mismo siglo. Lo dicen los himnos que zumban fuera y retumban dentro, que conectan o funden o confunden dentro y fuera, uno y otro. La confusión de mirar una foto no de 1923, sino de 1997, o imaginarla. En aquella época escribía mucho, tengo un cajón lleno de fotos y cuadernos, dice Eva. Yo le regalé una manzana en 1997, luego le escribí una manzana, luego se desordenaron los sentidos. Las palabras aszienden por ahí. La única manera de salir es entrar.

Salir de la piel y entrar en la manzana: salir de lo violeta y entrar en lo dorado. Entrar en la boca y entrar en el recuerdo, en la vida de Eva, en su cajón cerrado. Estoy dentro de un cajón. No sé con quién estoy ahí. No sé cómo soy en el recuerdo de Eva. Esa es otra manera de estar solo. El que soy en el recuerdo ajeno está solo y está quieto. Lo han inmovilizado mientras atravesaba el aire. No dejó de ser yo, pero sí de mirar. Quiero salvarlo. Abriría el cajón, pero sólo él tiene la llave. Yo tenía la llave de un mar, tenía una manzana en el deseo, tenía tiempo y té para tomarlo todo. Ahora termina 2023 y de alguna manera se cierran también 1923 y el poema de Stevens y el cajón, se abren 1997 y el aire occidental que respiramos siempre.

Quiero salvarlo como el amor nos salva del solipsismo: la fantasía de salir de uno mismo sustituye a la fantasía de entrar en uno mismo. Stevens no sólo estaba solo; es que mientras su mente llovía no estaba enamorado. Abro el cajón de Eva y mientras me ahogo sigo diseñando las olas y la sal. Puedo pensar que todo llueve y brota de mi mente, pero también puedo fijarme en la palabra 'real'. Puedo mirar la palabra 'real' y soñar con ella. Lo real se acerca a lo extraño, se vincula con lo extraño, se iguala a lo extraño. Me revelo en un palazio imaginario, la verdad llueve por un aire soñado, el mundo cae y veo que Eva, a su vez, es un recuerdo mío y está sola y ondea al viento. Inmóvil, vestida de violeta, desziende desde 1997, desde el norte, una brújula viva metida en un cajón. Sólo a través del sueño se llega a lo real.

Dos personas se encuentran. Cada una vive sola en el recuerdo y en el sueño de la otra. Lo ajeno es propio, dice una. Pero lo propio es ajeno, dice la otra. Ninguna sabe que las dos son la misma. Cada vez

que se encuentran se sorprenden porque saben mirar lo que no hay. Esto no las hace felices, pero sí reales.

También es real la voz que habla ahí, que hace preguntas y responde resumiendo. Te lo cuento rápido, dice. Te lo hago corto, dice. Pero al escucharla la saco del cajón donde está lo real y la traigo al aire que todo lo oxida, donde las palabras huelen a tinta y las voces parecen grabadas. Ese extraño que dice cosas raras y aparentemente ajenas soy yo, somos todos, hemos sido cualquiera. Inmóviles en los recuerdos ajenos o encerrados en los cajones propios, no dejamos de ser yo.

Ocidente dice que cuando hablamos y cuando escribimos somos otros, somos voces de tinta, pero Oxidente miente o se equivoca o dice apenas una parte de la manzana. Suele mirar el aire y ver el mar, roziarse con un bálsamo y oír himnos, no nadar en la extrañeza del rocío y el cambio. Yo quiero nadar en la extrañeza de la boca y el té. Ver la boca, escuchar la boca, perzibir el aire. Volver hacia adelante. Ver a Eva hacia atrás.

Pero sobre todo quiero salvar al que soy en el recuerdo ajeno, levantarlo del aire y darle algo de lo que nezesita: litros de té para regar sus plantas, una manzana para despertar, otra manzana, vida para volver.

*

«Ha habido y habrá miles de príncipes. Sólo hay un Beethoven», le dijo Beethoven, durante una disputa, a uno de sus mecenas, el príncipe Lichnowsky. Y también: «Príncipe, usted es lo que es por el azar de su nacimiento; yo soy lo que soy por mí mismo». Beethoven se inscribe en esa tradición en la que ya estaba el poeta griego Píndaro, que en el siglo V antes de Cristo aconsejaba: «Llega a ser el que eres».

*

El poema de Stevens ocupa doce versos que miden lo mismo y se organizan en cuatro tercetos. Hay una forma prefijada que implica una comparación con otras formas prefijadas y con formas aparentemente más espontáneas.

A mí me parece que las formas prefijadas, aunque puedan dar la impresión de ser un mero ornamento, o una caricia para los sentidos, sirven sobre todo para dos cosas. La primera de estas cosas tiene que ver con el lector, y la segunda con el autor.

Con respecto al lector: un soneto, por ejemplo, le dice al lector que las palabras que hay en él no son como las palabras que usamos normalmente; que son palabras sujetas a ciertas reglas que tienen que ver con su dimensión material, el significante, y que hace falta leerlas o escucharlas fijándose en esa materialidad, que normalmente dejamos de lado: hay que fijarse en los sonidos y en el ritmo. Pero un

soneto también le indica al lector que esas palabras «especiales», que no funcionan como las demás, también deben ser escuchadas de un modo especial: que lo fundamental no es la literalidad, sino las asociaciones que las palabras nos lleven a hacer; no la denotación, sino la connotación. O sea, que el receptor puede participar en la construcción del sentido mucho más de lo que lo hace en el uso normal del lenguaje, en el que su tarea es básicamente descodificar lo que el emisor dice o quiere decir. Ésta es, entonces, la primera cosa para la que sirven las formas preestablecidas: son una especie de manual de instrucciones que le indican al lector algo sobre la actitud que conviene tener (y no tener) al leer un poema.

La otra cosa para la que sirven las formas prefijadas, se me ocurre, tiene que ver con el autor. Obligan al autor a 'ser otro'. Esas reglas de las que hablaba -hay que rimar, hay que usar once sílabas por verso, etc.- nos obligan a no ser 'espontáneos'. Pero la espontaneidad, en general, es lo contrario de la espontaneidad: es hacer lo que estamos acostumbrados a hacer, es dejarnos llevar por nuestras costumbres y rutinas. Al obligar al autor a 'ser otro', a no ser quien suele ser, se le permite llegar a ser el que es, porque 'ser otro', aquí, es hablar desde otro lugar, dejar que suenen otras voces que también están dentro de nosotros, investigar quiénes somos, quiénes fuimos o quiénes podemos ser.

Una forma prefijada, entonces, es un marco que coloca a las palabras en un lugar otro, las señala como diferentes de las que usamos en la vida cotidiana y sirve para mostrar que lo que se dice ahí no es cualquier cosa, pero también sirve para que uno tenga que retorcerse un poco a la hora de hablar y aparezca algo que no podría aparecer espontáneamente; supone un límite, algo forzado, unas reglas que nos obligan a hablar desde otro lugar, a poner la voz en otro sitio, y nos permiten, esto es lo importante, *ver qué pasa* con el lenguaje. «Mira lo que me hace decir esta regla», dicen un soneto o un haiku o el poema de Stevens. Porque esto puede suceder, por supuesto, si nos ceñimos a unas reglas ajenas o si nos imponemos unas reglas propias. «Mira lo que se dice dentro de ti», nos dice la poesía.

No necesitamos las formas prefijadas: podemos buscar nuestras otras voces y ver qué pasa con el lenguaje de otro modo, pero pienso que en otros tiempos las formas prefijadas se empleaban como una manera de buscar, de buscarse, de tratar de ser uno mismo desactivando esa especie de acto reflejo que suelen confundirse con la espontaneidad. Por supuesto, las formas prefijadas también podían usarse para, como dice cummings, ser como todos los demás.

«Puede que esto sea locura, pero hay método en ello», se dice en *Hamlet*. Esa idea de *otra lógica* -loca pero metódica- me resulta muy atractiva, tal vez porque con esa otra lógica pueda descubrirse algo sobre ese otro que hay en uno. La aparición de ese otro que hay en uno, por supuesto, es comparable a la incursión del no-ser en el ámbito del ser.

*

Dije antes que la poesía dice: aquí se piensa de otro modo. La poesía también dice: aquí se habla de otro modo. Y también: aquí se siente de otro modo. Y se me ocurre que quizá todo esto sea una forma de decir que ese otro modo consiste en que pensar y hablar y sentir se acercan, se cruzan o se funden. O sea, dejan de ser actividades distintas y comparables. Se me ocurre también que cuando uno es uno mismo, pensar y hablar y sentir se vuelven una única actividad.

*

Incomparable es lo que no se deja meramente pensar. Lo que demanda otro tipo de acercamiento. Lo que no se adapta.

*

¿Existe la memoria sin comparación? Me parece que esta es una pregunta que en realidad son dos preguntas. Una es: ¿puede un recuerdo existir sin comparación? La otra es: ¿puede un recuerdo no suscitar comparaciones? La que me interesa es la primera. ¿Puede un recuerdo existir sin comparación? Creo que sí. Se me ocurre que vengo a hablar de la fe; no de lo que sé, sino de lo que creo. Cuando escribí que «el evangelio es un libro para leer enamorados» me refería a esto: la fe.

*

En la ópera *Tristán e Isolda*, al final, Tristán ha muerto e Isolda canta estas palabras: «¡Amigos! Mirad. ¿No lo notáis? ¿No lo veis? ¿Tan sólo yo oigo esa melodía que tan maravillosa y suavemente surge de su interior?». Los amigos no contestan, pero yo contesto que sí, que sólo la oye ella.

*

Renoir explica cuáles le parecen las dos características fundamentales del arte: «Debe ser indescriptible y debe ser inimitable». No dice 'incomparable', pero casi.

*

En *As You Like It*, de Shakespeare, Rosalind, la protagonista, tiene que huir de su tío, el malvado duque, y se disfraza de chico, se traviste y se hace llamar Ganímedes. En el bosque donde se refugia se encuentra con Orlando. Ambos se aman desde antes de este encuentro. Él no

la reconoce y se hace amigo de Ganimedes, y le cuenta a su nuevo amigo que sufre de amores por una tal Rosalind, y Ganimedes le ofrece ayudarlo haciendo una especie de psicodrama, ‘fingiendo’ que es chica y que es su enamorada y haciéndolo hablar de ella, declararse. O sea, Rosalind finge que es Ganimedes, que finge que es Rosalind. O sea: tiene que fingir que es alguien fingiendo para poder ser quien es, o para colocarse en su lugar. Quizá, para poder ser quien uno es haya que salir del lugar propio y después volver. O quizá haya otras maneras más sencillas, pero esta es emocionante y placentera. Rosalind, no sé si queda claro, tiene que escuchar al otro que hay en una para poder llegar a ser Rosalind, para poder presentarse como ella es.

Luego, en otra escena, Ganimedes le dice a Phoebe, una chica que se enamora de él:

«Te lo ruego, no te enamores de mí, que soy más falso que las promesas hechas en el vino. Además, no me gustas».

Hay dos argumentos para apoyar el consejo «no te enamores de mí». El primero, «soy más falso que las promesas hechas en el vino» es una comparación. El importante es el otro.

*

Quizá otra manera de ser uno mismo sea por medio de esa plenitud del amor en los sueños. Poder ser, también, quien sueña dentro de uno.

Comparar cambia lo comparado. Lo que no tiene punto de comparación es lo que parece ser o estar cerca de su esencia, lo que parece haber logrado ser lo que es. El amor que ya no se compara con la plenitud del sueño, porque es eso mismo.

Todas voces: transformaciones transmediales del poema

Orquesta de Poetas

La Orquesta de Poetas es un colectivo de experimentación verbi-voco-visual nacido en Santiago de Chile el 2011. Inicialmente con cuatro integrantes (Felipe Cussen, Federico Eisner, Pablo Fante y Fernando Pérez), ha ido mutando su composición en el curso de los años al integrar a otras personas de manera permanente o como colaboradoras ocasionales. Hemos publicado ya cinco discos, dos de ellos libros a la vez, y nos hemos presentado en numerosos escenarios en Chile, así como en diferentes festivales y ferias del libro en ciudades como Madrid, Venecia, Buenos Aires, Montevideo, Oaxaca, Bogotá, Ilhéus y Rio de Janeiro.

Nuestro primer disco, *Declaración de principios* (Balmaceda Arte Joven, 2015) proponía 11 pistas en las que musicalizábamos textos propios o de otros, en composiciones instrumentales para teclado, melódica, guitarra, bajo eléctrico y contrabajo, batería y electrónica. Los textos eran recitados de manera individual o colectiva por los integrantes de la banda, con la excepción de una composición en homenaje al poeta chileno Carlos Cociña (1950-), que contó con la voz del propio autor. El proyecto se proponía explorar la voz recitada en contrapunto con diversos estilos de composición. El libro-disco era un objeto impreso que contenía un DVD con imágenes de la grabación de los temas en vivo, pensando en la importancia de la dimensión performática para nuestro trabajo, y también videos en un sentido más artístico, lo que abrió nuestro trabajo a un diálogo con el audiovisual que hemos mantenido hasta ahora.



Biblioteca di Rassegna iberistica 46

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6

Open access

Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18
© 2025 Orquesta de Poetas | © 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/016

A ese primer trabajo lo siguieron un disco de remezclas del primero encargado a amigos y a algunos de nosotros mismos (*Dclrcn d_pncps*, Libros del Pez Espiral, 2017), un disco íntegramente vocal grabado en Montevideo junto a los poetas sonoros uruguayos Luis Bravo y Juan Ángel Italiano (*El roce de las voces*, Discos PM, 2019), y el disco de composiciones *Todos Instrumentos* (Discos PM y Libros del Pez Espiral, 2019). Este último contenía musicalizaciones de textos de poetas como Elvira Hernández (en su propia voz), Nicanor Parra, Violeta Parra, Ludwig Zeller, Claudio Bertoni, Humberto Díaz Casanueva, Martín Gubbins, David Rosenmann Taub y Rosamel del Valle. Para ese disco se sumó al grupo Marcela Parra en voces, teclados y metalófono. Además, el libro impreso que completó *Todos Instrumentos* contiene colaboraciones visuales de distintos artistas, para cada pista del disco. En 2021 trabajamos en la grabación y edición del videoclip de nuestro single «Helicóptero», con textos de Eduardo Llanos Melussa y Fernando Pérez, musicalizados por José Burdiles, y en nuestro proyecto audiovisual de difusión de poesía «Registro de Poetas», con la grabación de 16 poetas chilenas.¹

En 2024 apareció nuestro disco más reciente, *Todas voces*, en el que decidimos explorar finalmente la musicalización en formato de canción (textos con melodías en vez de recitados) en colaboración con un conjunto de vocalistas y otros músicos invitados. Este texto es un intento colectivo de abrir direcciones de escucha y visualización de algunos de los procedimientos y resultados del disco, a través de la descripción, la reflexión y el registro sensible de distintos participantes de este disco en torno al hecho de hacer canciones bajo nuestra lógica grupal.

El disco tiene 13 pistas en las que musicalizamos textos de los autores chilenos Stella Díaz Varín (1926-2006), Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), Enrique Lihn (1929-1988), Rosa Aráneda (1853-1895), Mahfúd Massís (1916-1990) y Fernando Pérez (1975-); la uruguaya Idea Vilariño (1920-2009); los argentinos Alfonsina Storni (1892-1938) y Justo Merlo (de la primera mitad del siglo XX); los brasileños Augusto de Campos (1931-), Oswald de Andrade (1890-1954) y Jorge de Lima (1893-1953); y la francesa Perrine Le Querrec (1968-). Se trata obviamente de un abanico de textos muy diversos, provenientes de épocas, contextos culturales y poéticas muy variadas, y las composiciones de José Burdiles, Federico Eisner, Pablo Fante, y Fernando Pérez, además de Colomba Biasco (compositora uruguaya cuya canción con texto de Alfonsina Storni versionamos en el disco) intentan hacerse cargo, a través del sonido organizado, de esas escrituras, para darles nueva vida como canciones.

¹ Estos registros se estrenaron en los medios <http://www.eldesconcierto.cl/>, ARTV y Ondamedia.



Figura 1 Portada de *Todas voces*

Todas voces integró a seis cantantes en total, todas mujeres, además de Pablo Fante, nuestro guitarrista/bajista y compositor de mucha de nuestra música, quien en los últimos años se ha volcado de manera muy decidida a cantar. Las cantantes fueron en primer lugar Marcela Parra, quien ha sido parte de la Orquesta en distintos momentos y con distintas intensidades, Carolina Martínez, María Segú, Carla Gaete, Renata Anaya y Amora Pêra desde Brasil para los poemas en portugués. Cada una de ellas tiene otros proyectos musicales, solistas o en grupo, y todas son parte de lo que llamamos la Orquesta ampliada, o lo que Michael Farrel (2001) definiría como nuestro círculo artístico. Es relevante destacar también la presencia en el disco de los músicos nacionales Jorge Campos y Javier Cueto (Chile), del percusionista argentino Quintino Cinalli y del productor y cantautor brasileño Cid Campos. El diseño del folleto impreso del disco es obra de la agencia de diseño gráfico Otrospez, sobre arte de Vicente Cociña.



Figura 2 Cantante Carla Gaete



Figura 3 Cantante María Segú



Figura 4 Orquesta de Poetas junto a las cantantes Carla Gaete y María Segú



Figura 5 Cantante Carolina Martínez



Figura 6 Cantante Marcela Parra

El disco fue seleccionado por el Centro Cultural Gabriela Mistral para ser grabado en sus estudios, en dos periodos de tiempo durante el año 2023 de la mano del sonidista Gonzalo Rodríguez. Esta fue una nueva experiencia para nosotros porque como grupo nunca nos habíamos «encerrado» en un estudio, para lo cual fue necesaria una gran cantidad de ensayos y algunos conciertos previos que nos permitieron incorporar los temas, pues nos propusimos grabar el disco en modo sesión, o sea todos tocando al mismo tiempo, y dejando las voces y otros músicos invitados para sesiones posteriores. Si bien en 2013 habíamos hecho una sesión en vivo para nuestro primer disco, y de ella quedaron cuatro temas definitivos, el resto del disco se grabó por pistas desde nuestros muy variados *home studios*. También es cierto que en 2018 trabajamos en un estudio en Montevideo por unas cinco horas, para grabar nuestro tercer disco, pero ese fue un disco totalmente vocal que se valió de la enorme experiencia en performance vocal de Luis Bravo y Juan Ángel Italiano y en un muy preparado trabajo previo de poemas como partituras. Lo cierto es

que la experiencia tan intensiva del estudio no la habíamos vivido juntos,² y tenemos hasta hoy distintas visiones sobre la conveniencia de haber asumido un método de trabajo tan característico de una banda musical.

Cantar o no cantar, ¿es esa la cuestión?

No cantar era una de nuestras principales premisas en la definición del proyecto de la Orquesta de Poetas, una exploración de las relaciones entre poesía y música que excluía el modo más clásico de musicalización (así como las experiencias más cercanas al arte sonoro o ruidístico más lejanas de lo musical en su sentido tradicional). Cantar y componer canciones, asignando alturas y tiempos a cada fonema de cada verso, era en este sentido una contradicción de nuestra intención original, que quería evitar ese formato tan clásico de relación entre poesía y música. Este viraje, sin embargo, no fue repentino sino gradual. En primer lugar, aunque como poetas nosotros no cantamos, en cambio sí solemos recitar mucho en público. La poesía, pese a ser hoy en día un género literario principalmente escrito y de circulación impresa, tiene una fuerte relación desde sus orígenes hasta el presente con la cultura oral, con la voz hablada, que en muchos casos la acerca o la fusiona con el canto, y que se distingue de otros modos de oralización literaria como por ejemplo el cuento o la actuación teatral. Nuestro proyecto audiovisual «Registro de poetas» se propone como un homenaje a la poesía leída en voz alta por los propios autores.

En nuestro trabajo hemos usado la voz de muchas maneras: leyendo textos simultáneamente en colectivo, con varias voces superpuestas, grabada en registros de archivo, sampleada, repetida, distorsionada o alterada por efectos hasta disolverse, improvisando y moviéndonos por el espacio. Siempre hemos integrado voces invitadas tanto en vivo como de archivo, de vivos y muertos, y algunas veces hemos trabajado con las voces del público integradas a nuestras presentaciones como un coro o un murmullo grupal. Hicimos tantas cosas con la voz que en algún momento dejar fuera la voz cantada comenzó a perder sentido, a parecer casi un despropósito. En definitiva, y después de cuatro discos y más de diez años de trayectoria ¿por qué privarnos del canto?

El problema inicial que planteaba la Orquesta no era con la canción en sí, sino con la idea de que la canción se asemeja siempre a un poema, algo en lo que no creemos, porque sobre todo revela una profunda ignorancia de los desarrollos contemporáneos de la poesía.

2 En 2022 grabamos nuestro single «Helicóptero» en una sola y exitosa sesión en Estudio Vinilo gracias a la producción técnica de Martín Scholfelt.

Una buena letra de canción comparte mucho con un poema, pero es en realidad un género en sí, una creación verbal construida para funcionar en diálogo con la melodía, el ritmo y la armonía de la obra musical de la que es parte. Claro que queríamos hacer canciones, quién no... Las buenas canciones moldearon en gran medida quiénes somos como músicos y también como poetas, pero queríamos evitar también una manera de convertir poemas en canciones que los asimilan por completo a códigos musicales convencionales de la música docta o popular, borrando así su singularidad. Queríamos componer canciones, pero de otro modo.

Como proceso artístico, hubo de a poco ciertas prácticas que fueron apelando al canto, trayéndolo, de manera oblicua quizás, pero no por ello menos presente. Una primera y muy presente fue la práctica que desarrollamos de tocar y decir los textos, muchas veces desgranados en distintas voces, simultáneas o alternadas, y casi siempre atados a alguna estructura o marca musical, ya fuera rítmica o armónica. De este modo concretamos en una gran cantidad de ejemplos la idea que Felipe Cussen (2008) profesaba siguiendo las ideas propuestas por la poesía concreta brasileña, de poemas como partituras, que resultó ser una fuente inagotable de ideas musicales. En ese proceso también estábamos desarticulando la idea de que el poema se recita a una sola voz y destacando su carácter potencialmente polifónico y no necesariamente lineal.

El hecho de tener que interpretar un instrumento a la vez que ir diciendo distintas partes de un texto, nos daba por momentos la sensación tangencial de que había algo de cantar en esa situación, aunque técnicamente la recitación presente una diferencia mnemotécnica básica y fundamental: la ausencia de melodía en las palabras dificulta la incorporación del texto como parte de un (in) flujo melódico, generando un nivel de disociación muy distinto al canto convencional del cantautor (canto y guitarra o canto y piano). Otra similitud la daba nuestro tipo de partituras, principalmente basadas en el texto, por lo que pueden asimilarse al clásico cancionero latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. En estos pasquines se difundían las letras de canciones populares (versiculadas cual poemas, no por obvio menos importante), señalando acordes cifrados sobre una palabra o incluso un acento en que este debía aparecer. El resto era trabajo del incauto intérprete, quién debía ante todo conocer la melodía que correspondía a la canción, o incluso deducir los arpeggios, rasgueos o llevadas rítmicas para tocar dichos acordes. Así como en los cancioneros, la ausencia de la melodía vocal en nuestras partituras resaltaba la gran cantidad de variables indeterminadas en toda música, siempre muchas más de las que creemos controlar.

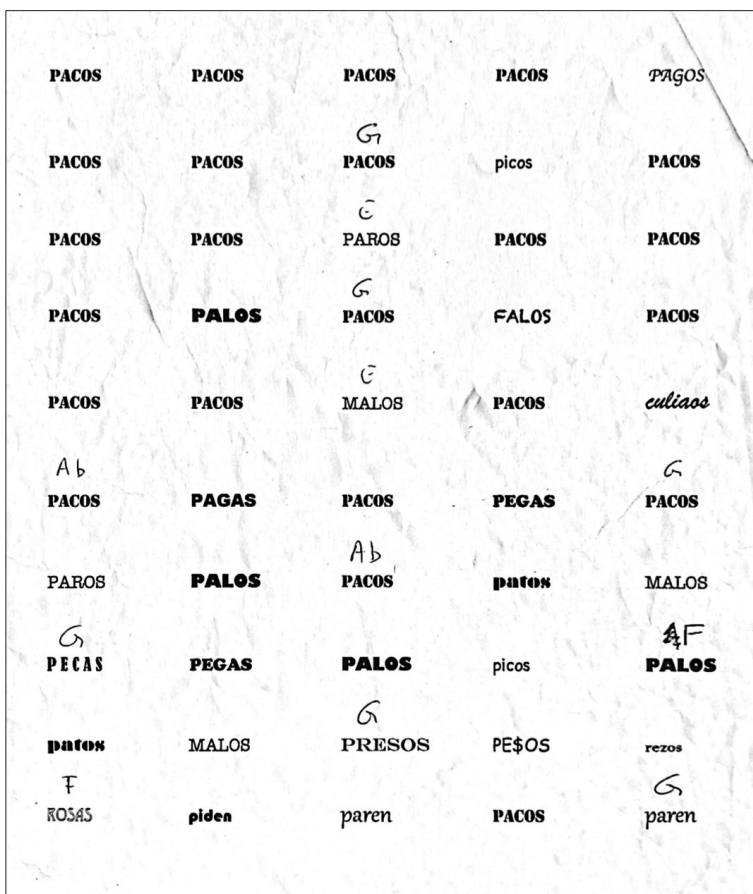


Figura 7 Partitura de «Pacos» con acordes

Y de a poco el canto fue metiendo las narices. A veces en una indicación de improvisar, como en nuestros trabajos vocales «Ursberequetum» o «Tareas Fonatorias», y otras veces a través del sampleo digital, como en «Todo bien» (voz transformada en instrumento midi). Pero en donde finalmente hizo su primera aparición formal fue en el coro de «1987», la musicalización de un poema de Claudio Bertoni incluida en nuestro cuarto disco, con una sencilla y pentatónica melodía que repetía «No estoy en el poder». Un reggae cojo y algo oscuro que combina varios recursos vocales: el recitado colectivo, el archivo sonoro, los testimonios de amigos y, al final, el canto. La autotraición ya se había materializado, y había tomado un buen tiempo, unos siete años para perpetrarse. Así que, una vez instalados en la contradicción en torno al canto, nos sentimos libres de soltar nuestras canciones.

Nuevos lugares

Moverse de las prácticas habituales, siempre es perder ese pequeño lugar ganado. Con cuatro producciones publicadas, y gracias a que dos de ellas eran libros, habíamos tenido un nivel de circulación que ninguno de nosotros había soñado al comenzar el proyecto. Esta circulación no era en el mundo de la música, que nos miraba como bichos raros y demasiado híbridos, y no era por lo tanto en escuchas, sino que en vivo, en el mundo de las ferias del libro, de las galerías de arte o museos, en festivales de poesía e instancias similares. Al enterarse de nuestra idea de hacer un disco de canciones, una amiga nos dijo maliciosamente: «bueno, ahora serán una banda como las demás y ya no una orquesta de poetas».

Moverse artísticamente es ganar en muchos aspectos estéticos y de experiencia, y seguimos convencidos de nuestra búsqueda constante, aunque el campo cultural actual chileno tiende a incentivar a los artistas a quedarse «en su sitio», en el lugar que han adquirido, más cómodo para ellos, para el público y para las instituciones culturales. Nosotros estábamos moviéndonos hacia un lugar en donde no nos esperaban, el del mundo de la música con todo su tecnologicismo y sentido competitivo de una industria, sorprendentemente incluso en los ámbitos más experimentales. Finalmente, al hacer un disco sin libro, estábamos abandonando parcialmente el cobijo que habíamos recibido del mundo de los libros, con el que como escritores estamos tan familiarizados.

Por otro lado, al hacer un disco sin libro, estábamos abandonando parcialmente el cobijo que habíamos recibido del mundo de los libros, con el que como escritores estamos tan familiarizados. Pero uno de los motivos para no hacer un libro fue que nuestro público no escuchaba nuestros discos, pensando que «solo» era un libro. Una vez más quedábamos fuera de lugar. Al hacer un disco «solo» con un booklet desplegable, tampoco logramos mover significativamente eso que la industria musical llamaría nuestras «métricas» (lejos de las métricas de compases o de versos que sí que nos interesan). Y es que a la industria no le gustan los bajos rendimientos, ni las contradicciones, y nosotros estamos llenos de ambos. Llegar a la canción fue una más, pero no fue ni la primera ni será la última ocasión en que nos contradigamos y nos movamos de lugar.

Este disco fue, entonces, un desplazamiento o deslizamiento respecto a nuestros trabajos anteriores, pero también su continuación lógica. Y no se trataría, por supuesto, de un disco de canciones convencionales, sino de composiciones que en primer lugar intentan responder a la singularidad de cada texto, y para ello echan mano no solo de la voz cantada con alturas definidas sino de la recitación, el ruido, la improvisación, los archivos sonoros. En consecuencia con dicha pluralidad vocal, para esta reflexión sobre nuestro trabajo,

decidimos invitar a las cantantes que colaboraron con nosotros en este disco a comentar su participación en él. Escuchemos, entonces, sus voces, que nos llegaron en correos electrónicos, mensajes de texto y audios de WhatsApp.

Marcela Parra comenta, sobre el proceso de grabación: «El estudio era grande y la cabina de grabación de voces estaba lejos de donde estaban los demás músicos, entonces era muy distinto a los ensayos o a cantar los temas en vivo. Las grabaciones tienen eso de ser una situación un poco distante, en que se siente una descontextualización que después hace que al momento de escuchar el resultado sea siempre una sorpresa, mucho mejor que en el momento de grabar. Para mí el momento de grabar no es un momento tan inspirado, porque las voces están arriba, se escuchan mucho los detalles con el retorno bien marcado para que entiendas bien lo que haces y te puedas escuchar con claridad. Por eso es bonito escuchar después el resultado».

Para ella fue bueno, dice, tener la oportunidad de concentrarse en cantar, porque en su trabajo solista en cambio combina el canto con el acompañamiento instrumental y la producción: «poder cantar despejando otros factores tiene algo especial, y sensibilizarse respecto de la melodía, de la intención que le pondrás a una canción, es algo que me pasa en particular cuando grabo con la Orquesta. La diversidad de compositores y estilos permite ponerse distintos trajes para cantar, y eso es muy interesante». Sobre las canciones que interpretó, Marcela agrega: «El tempo de la 'Elegía a Gabriela Mistral' es muy lento, y un poco *rubato*, entonces permite marearse, trastabillar un poquito, es como ir caminando tarde en la noche en un lugar medio solitario, que podría ser muchos lugares, y creo que ese es el ánimo del canto, más allá de lo que dice la letra. 'Dos de noviembre', en cambio, es más filoso, tiene otra emoción, diría que su emoción primaria es la ira, y eso hace que tenga más tensiones, que sea más recto, cantado con el mentón más hacia arriba, una postura que me recuerda a Edith Piaf o Freddie Mercury, o esos personajes que parece que estuvieran levantando una bandera de la victoria, eso es, es como levantar un símbolo (la misma forma de mirar al frente que tenía Stella Díaz Varín, autora del poema). Por último, 'Tarde en el hospital' es una composición lluviosa, que capta muy bien esa intencionalidad del poema en que se repite la palabra 'lueve', pero en ese texto también hay un dolor, entonces se confunden las lágrimas con la lluvia, lo que está adentro de la habitación con lo que está sucediendo afuera. Eso te impulsa a cantarla como si fuese un arrullo, como conteniendo, acompañando, abrazando un estado de fragilidad».

Carla Gaete, por su parte, nos envió un largo poema en torno a su experiencia al grabar El Defensor de la Libertad de la poeta de la lira popular, Rosa Araneda. Sus versos parafrasean y dialogan con

los de Araneda, actualizándolos al contexto de las luchas feministas actuales, pero lo hace no solamente desde la literalidad de la cita, sino que en primer lugar desde la sensación de vértigo por interpretar vocalmente a una intérprete de su tiempo. El temblor de la voz y del cuerpo como metáfora de la protesta y la insubordinación. La extrañeza de la propia voz/persona (hay que recordar al leer que Carla es actriz) trayéndonos la insistencia, el arrojo y la porfía de otro tiempo que no deja de estar presente, como el estar en el escenario/escena siendo una voz y a la vez la de muchas.

Desafío temblor en la voz temblor en el recuerdo temblor en la mandíbula temblor ahora ahora temblo resuena desde el pasado temblor del pensamiento ahora tener el valor a pesar del temblor ahora arriesgarse arrojarse, rajarse decir que sí defender defendernos defensor defensor-A defensorAAAAA A me resuena que la autorA se diga defensor me hace ruido cuando es unA la voz principal épocA antiguA, represivaA pero actual me hace ruido me hace ruido la represión del género en el lenguaje irrumpe mi articulación (¿acaso está implícito que lo lea o cante un hombre? ¿Cuántas tuvieron que pasar por hombres para que exista su palabra? ¿a cuántas mujeres les fue arrebataada su creación? ¿a cuántas les robaron su nombre? ¿cuántas son un simple anónimo para toda la vida?)	... me hace ruido y porfio y le meto una A al final, secretA una A secreta en la palabrá aquellaA en vivo disfrazadA de efecto sonoro la incorporo la valoro la imploro la lloro en secreto y caigo en lo mismo represión nadie repara en esto no lo menciono me hace ruido me hace ruido en secreto protesto resisto me queda bajo el registro me cuesta la canción pero insisto me cuesta la canción me cuesta su libertad mi voz no vuelA pero me gustA el desafío insisto, porfio ¿Es mi voz? ¿de dónde es esta voz? ¿de quién es realmente? es una voz que no vuelA que pisA pesada atrevidA en otro resonador en otra insistenciA con un extraño arroj como un despojo me encanta desafiar	e insultar a los millonarios fachos ¡Perdularios! ¡¡¡sayones!!! exquisitas expresiones nos regala la Rosa para ningunearlos y hacer el llamado sin gastar razones a defender el honor porque aún pretenden sin ningún pudor desde antiguos tiempos imponer su horror tiranizar, precarizar robar los sueldos la dignidad la libertad el placer la verdad el valor los derechos las palabras la vida por eso hay que cantar a porfía hay que cantar a porfía hay que escribir a porfía hay que insistir en molestar me sigue temblando la voz pero me aferro a mi actitud y a mi piso pélvico a la personalidad del poema a la música de la canción a la energía de la banda a creerme por un momento una estrella de rock y enamorarame otra vez del escenario dejo que la música fluya en mi cuerpo dejo que la voz tirité, tiemble, despotrique dejo que la mente se calme	dejo que cale el mensaje dejo que la rosa canalice que mi cuerpo se sienta incómodo porque la verdad es incómoda el tono me desasosiega el temblor intrigante no se va pero persisto insisto existo resueno en una nueva sonoridad que me cuesta me hace cuestionar el talento ó la técnica me arroja a un displacer pero insisto y cada vez que subo y canto veo que da lo mismo el miedo y nos abrazamos las convocadas y resistimos en esta aventura y me vuelvo a liberar y vuelvo a creer en mí y vuelvo a tomar las palabras y vuelvo a cantarlas y vuelvo a revivir el mensaje y vuelvo a sentirme acompañada y vuelvo a reclamar el placer y vuelvo a resistir y vuelvo a insistir y vuelvo a resonar a cantar, a vivir
---	---	--	--

Figura 8 Texto de Carla Gaete en respuesta a la invitación a participar de este artículo

Amora Pêra, cantante y poeta brasileña, comenta en un correo electrónico con su sintaxis muy propia la experiencia de interpretar los poemas de Oswald de Andrade, Jorge de Lima y Augusto de Campos que grabó en el disco: «vociferar vocalizar voz afuera poemas muy mundo. cantar el poema potenciado por la Orquesta de Poetas devotos de ello es desafío y placer. desentrañar las voces de los poemas cruzando tiempos en nuevas melodías para que empujen

en el ahora sus bellezas y urgencias. hacerlo cruzando, sin ver, cada frontera que puedan intentar imponernos es regocijo inmenso en sutil labor. compartir lo posible con distintos cuerpos y expresiones es rara suerte; pues en la provocación valiente de estos Poetas compañeros lo podemos. *mi piace molto!*». Sobre su interpretación del poema «Greve», de Augusto de Campos, escribe «cantar la HUELGA de Augusto de Campos tantas décadas después en tiempos supuestamente más libres, pero aún, de extrema explotación, es muy profundo y emocionante en capas difíciles de explicar pero que puedo decir ancestrales. ¿Qué escribir ante la realidad? ¿parar en huelga de todo y gritar el hambre? en poema quizás. así me fue pasado. una fuerza contenta soplar poesía en el aire junto a cantos que tanto admiro».

Carolina Martínez, cantante y vocalista del grupo Golosa la Orquesta, dice sobre las dos canciones que ella interpretó en el disco: «‘Cante Jondo’ [de Justo Dessein Merlo] es muy teatral, habla de las lloronas y en el texto se pueden percibir distintos narradores, desde el sarcasmo, pero también desde el talento, como una especie de sensualidad en lo que se hace, como del coqueteo con la muerte, de la frialdad y de la pasión frente a la muerte de un ser que no conoces. Es un texto que se podía sentir fácilmente en la boca, en el cómo se pronuncia cada palabra, ya era muy sonoro el texto en sí. Era muy desafiante la idea de poder recitarlo y cantarlo, decidir qué frases iban a cantarse y cuáles recitarse era interesante de trabajar. Había una línea melódica básica, pero en todo momento se me dio la libertad de poder crear más melodía si el texto lo pedía. Siempre la música en favor de la palabra. Hubo búsquedas también para poder romper con la armonía, con la lógica melódica, con los ritmos. Fue complejo, pero quedo contenta con el resultado, porque es muy rebelde en términos líricos y musicales. ‘Alma desnuda’ [texto de Alfonsina Storni y Colomba Biasco] lo enfrenté desde la vulnerabilidad y la ternura en su sonido y en su texto casi autobiográfico. Lo grabé con una sensación, pero hoy lo escucho desde un momento muy diferente, hoy que me he transformado en una mujer madre y esa vulnerabilidad la palpo mucho más, y lo siento muy desde el puerperio, cada palabra. En ese sentido es una canción y una poesía bellísima. Si hoy tuviera que volver a grabarla de seguro sería una voz probablemente más profunda y más oscura de lo que en ese momento surgió. Siento que hace sentido tanto en la vulnerabilidad de la juventud o adolescencia, como en la de una mujer madre. Desde ahí la escucho hoy y vibro mucho con esa canción. Me encanta la versión que hicimos».

Todas voces es, entonces, un disco en que la Orquesta de Poetas se abre a la canción, pero también amplía su círculo artístico para incluir a estas talentosas cantantes, a estas voces potentes que interpretan, canalizan y complejizan los poemas musicalizados, en un diálogo transmedial que va del texto escrito a la composición y

la interpretación grabada. Ahora bien, como sabemos, la grabación no da cuenta por completo del acto musical ni poético, y de hecho lo reduce a la dimensión puramente acústica, despojándolo de sus dimensiones corporales y performativas, que ocurren en un espacio y contexto específicos, en diálogo con una audiencia que no solo escucha, sino que mira, interactúa, responde a la voz y al cuerpo de la cantante y de los músicos en escena.

Del poema a la canción a la imagen en movimiento

Las dimensiones performáticas se experimentan solamente en vivo, en el momento específico de un concierto o recital, pero también se articulan a veces en el registro audiovisual, que capta algunas dimensiones de la interpretación no solo vocal, sino que corporal de la música. Esta dimensión está presente desde los inicios del trabajo de la Orquesta (como ya mencionamos, nuestro primer libro-disco incluye un DVD con el registro de la grabación en vivo y algunos video-clips). El audiovisual, por otra parte, puede ser más que un mero registro de la performance en vivo, tiene el potencial de explorarse como otro campo creativo propio. Es lo que sucede con videos como «Las olas», «Derrumbes» o «Relógio», en los que investigamos el potencial de la edición y del montaje audiovisual para dialogar con la poesía y la música a partir de la concretización de las imágenes sugeridas en el texto, de sus ritmos y de las imágenes de los cuerpos que los vehiculan. En nuestro caso, en general es Pablo Fante quien trabaja en el registro y edición audiovisual, muchas veces a partir de propuestas creativas colectivas, para producir versiones en video de nuestras composiciones.

El trabajo audiovisual sobre las canciones de este disco es todavía incipiente, pero ya hemos publicado dos videos de los temas «Greve»³ y «Dos de noviembre».⁴ Este último combina la interpretación vocal de Marcela Parra de un tema compuesto por Pablo Fante, sobre un texto de la poeta chilena Stella Díaz Varín, con imágenes del día de los muertos grabadas por Fante en un viaje de la Orquesta a Oaxaca. «No quiero que mis muertos descansen en paz», cantan las voces de Marcela y Pablo, superpuestas a imágenes de los altares con que las familias recuerdan a sus difuntos, atiborrados de coloridas ofrendas de flores y frutas, vírgenes y crucifijos, calaveras y esqueletos. «Los conmino a estar presentes», escribe Díaz Varín, y en el video se muestra justamente esta presencia viva de los muertos, el umbral

3 Videoclip «Dos de noviembre»: <https://www.youtube.com/watch?v=sIjRJpApT7E>.

4 Videoclip «Greve»: https://www.youtube.com/watch?v=50ev3_MK5j4.

que abre esta fiesta popular mexicana en la que se entremezclan distintas creencias y cosmovisiones.

«Greve» («Huelga») es una composición musical de Fernando Pérez que intenta responder a la estructura del poema de Augusto de Campos. En este texto, visual y formalmente autoexplicativo, como muchos de la poesía concreta, sobre una trama con la palabra *greve* repetida en mayúsculas se imprime en papel transparente el texto «arte longa vida breve | escravo se não escreve | escreve só não descreve | grita grifa grafa grava | uma única palavra» (en traducción literal ‘arte larga vida breve | esclavo si o escribe | escribe solo no describe | grita subraya grafica graba | una única palabra»). La composición responde a esta creación verbal con un motivo de dos notas que el bajo toca en *ostinato* durante toda la primera parte (con variaciones en la segunda parte), y que luego retoma un coro de voces masculinas repitiendo la palabra *greve*, primero solas y luego superpuestas con las voces de Amora Pêra y Pablo Fante, que cantan el texto impreso sobre una transparencia, musicalizado con una melodía más convencional que responde a su métrica y retórica más clásicas. En la primera vuelta, esta melodía se canta sola, dialogando con frases que le responden en el piano. Luego de un solo de guitarra, la melodía regresa acompañada por las voces que repiten *greve* desde el susurro hasta la voz llena y por la banda completa, que se va callando hasta dejar a la voz de Amora sola con la batería. Esta composición, que intenta replicar en otro medio la experiencia de lectura del poema, se vio luego expandida a una versión audiovisual. En ella, a partir de la versión en gif que propuso el propio autor de su poema (con los textos superpuestos en movimiento en distintos colores), visualizamos la primera parte con tipografías animadas: una trama de *greve* al fondo del plano se va acercando lentamente mientras los versos del poema impreso en transparencia atraviesan la pantalla de derecha a izquierda a medida que Amora los canta. Cuando entran las voces masculinas en coro, se ve el poema completo y luego, durante el solo de guitarra, aparecen imágenes de archivo tomadas de la película de Sergei Eisenstein *La huelga* (1925), una cita que nos pareció apropiada e intencionalmente literal. Al concluir el solo de guitarra, la pantalla se va a negro, y durante la segunda repetición del poema completo vemos fragmentos de un registro en vivo de Amora cantando junto a la Orquesta en el festival PM, mientras el texto del poema ahora traducido al castellano atraviesa la pantalla en tamaño grande, alternando con imágenes de la película de Eisenstein pasadas en reversa.

Apertura final

Escribimos este texto-collage como apertura dialógica para otras escuchas, lecturas y visualizaciones de este disco, a partir de las distintas sensaciones, procesos y problemas que supuso nuestro proyecto de canciones.

Asumimos la contradicción con los parámetros iniciales de nuestro proyecto (la musicalización con textos recitados), pues al no cantar también estábamos preguntándonos qué tan distinta era una cosa de la otra. Nos estábamos quedando en esa distancia, habitándola dirían los performancistas, desarrollando prácticas vocales no cantadas. En términos de Ben Spatz (2020), estábamos identificando los dos cortes necesarios en toda investigación, el de establecer el sistema experimental, y el de registrar sus salidas una y otra vez. Expandirnos a la voz cantada entremezclada con recitados, archivos sonoros, ruidismos, grafías y registros en movimiento, es una vertiente más de nuestra permanente pregunta por la eclosión infinita de poesía y música.

Este texto es, entre otras cosas, la crónica de un desplazamiento a un nuevo lugar que habitamos con placer y también con conflictos y preguntas. Queremos resaltar los testimonios de las cantantes, que además de alimentar la crónica, nos animan a pensar que estas prácticas están generando nuevas preguntas (o reactivando otras antiguas) sobre la transmedialidad de la canción, un objeto sonoro profundamente atravesado por el encuentro con otros y por sus registros corporales e historias personales, así como también por ser un fuerte centro gravitacional de otras prácticas artísticas como la poesía, el video y las artes escénicas.

Todas voces, de la Orquesta de Poetas, es entonces una travesía medial colectiva y colaborativa, en que la palabra impresa se transforma en canción, en cuerpo, en voz, y circula en registros y performances sonoros y audiovisuales que interpretan y potencian la poesía, expandiéndola hacia otros medios en los que adquiere nuevas dimensiones o despliega las que ya poseía.

Referencias

- Cussen, F. (2008). «Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso». *PORES – A Journal of Poetics Research*, 5, 9. <http://letras.mysite.com/fc300710.html>.
- Farrell, M.P. (2001). *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Spatz, B. (2020). *Making a Laboratory. Dynamic Configurations with Transversal Video*. Goleta, CA: punctum books.

La seducción del escritor marginal y otros rituales del poder

Pastor De Moya

«Llévame a tu cuarto y jódeme» (Philip Dick)

¡Cuánta hambre! ¡Cuánta miseria reprimida! ¡Cuántos crímenes soñados!

La historia de los escritores, y su relación con el poder, está fundada sobre la base de acontecimientos inverosímiles, demenciales, aberrantes. Más aún, y de manera específica, la del sujeto marginal cuyo destino procura los límites, las cuevas, los pliegues, los peligrosos bordes. Parecería que sus vidas reproducen absurdos pasajes extraídos del teatro Pánico. Encarnados por un grupo de actores harapientos, enloquecidos, narcotizados, recién fugados de una sórdida prisión o de un manicomio clausurado. Saga negra que retrata la memoria derruida y bufa de un tiempo irrevocable, donde a cada minuto aparecen escenas terribles sobre unos seres transidos por su condición de miseria y su insaciable sed de deseo, sumergidos

Conferencia en el II Coloquio sobre los Intelectuales y el Poder (Universidad APEC, Decanato de Estudios Generales). Tema: *Seducción, cooptación, demanda, recuperación y transformación*. Salón de la Cultura José María Bonetti Burgos, Santo Domingo, 9 de junio del 2011. Texto publicado originalmente en la web del diario dominicano Acento (<https://acento.com.do/cultura/la-seducccion-del-escriptor-marginal-y-otros-rituales-del-poder-9249323.html>).

en abismos superficiales o en el horizonte sagrado de las apariencias. Verdaderos condenados a una patología erótica que los seducirá, poseyéndolos, hasta el final de sus días.

¡Que comience el espectáculo y que rueden las cabezas por el suelo!

Escena de la muerte perfumada: Uno

Una pantera negra despide embriagantes aromas que seducen y enloquecen a sus presas, atrayéndolas a sus pies. Luego de tenerlas a todas en una postura de sumisión se dispone a lamerlas, a olerlas y a penetrarlas. Al cabo de un tiempo el perfume exhalado por dicho animal sagrado se expande por todos los campos y ciudades. Unos despiadados cazadores de fieras dejándose guiar por sus educados olfatos encuentran la pantera y la matan.

Escena sobre la obscenidad del poder: Dos

Diógenes (el cínico) cada vez que hay sesión en el Senado de la República aparece exhibiéndose en el medio del salón con un chorreante cordel de pescar del que cuelga un rosado arenque, vivo todavía. Por las noches lo atormenta el mismo sueño y al otro día siempre dice: «Por fin, atrapé al gran pez masturbador».

Escena del misántropo y su casta: Tres

Una comisión del más alto nivel perteneciente a la Academia Dominicana de la Lengua es designada por el presidente de la República para que certifique un importante muerto. ¡Vaya sorpresa! ¡Vaya ironía! El muerto era uno de ellos, llamado Heráclito, que yace boca arriba y en pelotas, tirado en un muladar. Los académicos se miran entre sí como tratando de negociar el informe del evento, pero les es imposible, pues tienen que salir corriendo perseguidos por una sarnosa jauría de perros realengos.

Escena para poetas y ladrones: Cuatro

Francois Villon es sorprendido en la habitación de su tío obispo por el mayordomo de este encaramado en una silla tratando de simular su anunciado ahorcamiento. En el justo momento en que el sirviente se dispone a comunicarle al prelado lo sucedido, se percata de que el poeta Villon ha huido llevándose todo el oro que su tío había robado a la iglesia.

Escena del esteta y sus mujeres: Cinco

Aparece Charles Baudelaire vestido de luto frente a la Feria del Libro. Grita y maldice a Dios con todas sus fuerzas. Su pérdida le resulta irreparable. Lloro desesperadamente la muerte de sus prostitutas más queridas: una gigante consumida por la tisis y dos perversas enanas devastadas por la gastritis.

Escena de los amantes en celo: Seis

Paul Verlaine entra a una vieja taberna y encuentra a Arthur Rimbaud borracho y orinándose encima de una mesa. Sin mediar palabra, al verse, comienzan a besarse y a propinarse puñetazos. Verlaine desenfunda un oxidado revólver y dispara al cuerpo de su amante malográndole el brazo con el que Rimbaud escribía sus atormentados poemas.

Escena para ministros bizcos: Siete

El día está bellissimo y soleado. Georges Bataille se pasea cabizbajo por el zoológico de Londres tratando de encontrar el título idóneo para su nuevo libro. Una rara visión lo sorprende y llega a la conclusión de que le pondrá «El ano solar». Mira hacia su izquierda y choca con las rosadas nalgas de un chimpancé. De inmediato le sobreviene una erección y, en vez de pensar en su amada, la cabeza se le llena de razonamientos filosóficos. Confirma que el trasero de ese mono es igual que un cráneo humano visto desde arriba, pero con un ojo en el medio.

Escena pop para mi hija: Ocho

Zacarías Espinal está sentado en un banco del parque Colón acunando a una niña en sus brazos. La infante llora y se retuerce, parece tener hambre. Uno de sus contertulios le ofrece un biberón lleno de una rara sustancia. Esta la bebe desesperadamente. Todo indica que la niña era la famosa bebedora de morfina.

Escena religiosa para pollos: Nueve

El grupo Panique, encabezado por Fernando Arrabal, Topor y Alejandro Jodorowsky, en París del 68, crucifican un pollo vivo delante de una multitud enardecida que celebraba el triunfo de

la incoherencia. El ave, desde la cruz, mira a sus verdugos como queriendo decirles: «Aunque ustedes no lo crean, conmigo morirá la anunciada posmodernidad».

Escena local del hambre: Diez

Un poeta analfabeto, hecho como de carne de codo, va vestido con un traje robado a Chochueca. Camina muy de prisa, creyéndose que se dirige a alguna parte, por las aceras de un edificio frente al mar Caribe. Entra sin mirar a nadie y se detiene en el antedespacho de un maquillado muñeco. El poeta se hinca delante de todos los presentes y comienza a proferir insoportables gritos. Los lloros desesperan al muñeco, que sale de su escondite y dice: «No llore más, poeta, que yo no lo voy a cancelar. Yo sé que todo lo que han dicho es mentira. Puede irse usted tranquilo. Le prometo, además, que le favoreceré con el Gran Premio Nacional».

Otras estampas inquietantes configuran un catálogo mucho más amplio, casi interminable, lleno de hechos representativos que dan fe de la creación de una patología superior al pensamiento que no exige respuesta a la norma del poder. Similar concepto ya lo habían planteado, en torno al escritor marginal, Gilles Deleuze y Félix Guattari¹ en el siglo pasado. O, más claramente, el que recrea los aportes del Loco, del Místico, del Libertino y del Esquizo al orden estético, que es el que nos interesa recuperar aquí. No compartimos con estos pensadores su mera simpatía por el sujeto patológico, en el plano de la identificación, sino en su devenir estético.

¿Qué decir, entonces, de los delincuentes? Sócrates (acusado de pervertido y condenado a muerte por el poder político de su época). Villon (procesado varias veces por ladrón y protegido por la Iglesia hasta su última sentencia). Sade (condenado por enseñar los trapos sucios de una rancia sociedad). Rimbaud (traficante de esclavos y marfil en las costas de África). Wilde (violador de las normas morales de la sociedad londinense)...

¿Qué decir de los borrachos y drogadictos? Safo (iniciadora de señoritas en el amor lésbico y bebedora de vinos en la «casa de las servidas de las musas»). Diógenes (masturbador irónico de perras y arenques hasta quedarse dormido en etílicos toneles). Poe (tirado en una cuneta buscando un manuscrito dentro de una botella de ginebra). Coleridge (rogándole a un viejo marinero que le cante su

1 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988). «Rizoma». *Mil Mesetas*. Valencia: Pretextos.

última balada mientras este se toma su dosis de láudano). Ginsberg (comiendo hongos untados con leche condensada en un campo de Arizona). Espinal (pintándose el cabello de verde mientras acaba su tercia de morfina). López Cabral (sin camisa y vociferando en plena calle del Sol que el ama a «Oro Negro», su prostituta preferida)...

¿Y los muertos de hambre? Cervantes (soñando con tener una caja de dientes postizos para poder masticar un trozo de pan duro). De Quincey (lamiendo un poco de opio para saciar su antigua experiencia de hambre). Sánchez Lamouth (sentado en la calle El Conde, un día 25, esperando que pase un funcionario público acabado de cobrar para pedirle diez centavos)...

¿Y los locos? Heráclito (sumido en su progresiva misantropía hasta quedarse solo en una isla). Baudelaire (llorando la pérdida de sus mujeres fenómenos). Artaud (queriendo representar en un manicomio la obra más lúcida de la comedia humana). Arrabal (buscando la piedra de la locura en la desnudez de un pollo)...

En oposición al escritor marginal, y a su condición resbaladiza, rebelde ante el poder, tenemos al escritor que habita lo central. El normal, el establecido, el manso, el nombrado, el domesticado. Este tipo de sujeto es el preferido por el poder. Es su amante sumisa y fiel, siempre dispuesto a complacerlo y ayuntarse con él en todos los lugares. Su naturaleza está estrechamente ligada a la norma de la producción y a la representación. Lo estético, y el orden del deseo, están en segundo plano.

Bajo el pretexto de la reproducción de la vida material recurre a toda suerte de artimañas, estrategias, apariencias, rituales y sospechas con la finalidad de que el poder no lo olvide, no deje de poseerlo y penetrarlo. Su signo más distintivo es la simulación y el acecho, apareado por un infinito plan de fuga. Mas, como se sabe, toda fuga deviene en traición. El poder conoce muy bien todos sus encantos, todos sus recursos, todas sus mañas, por eso cuando quiere lo atrae y otras veces lo bizquea.

De manera directa, frontal, visible, el poder recurre al empleo y a la dádiva como mecanismos de articulación y, de manera indirecta, a los falsos premios y a los demagógicos reconocimientos. Yo he visto, no sin padecer vergüenza ajena, cómo escritores (y escritoras) se sumergen en un estado polar narcotizado, hasta llegar al vértigo, y cómo se tragan todo su anterior discurso en contra del poder por el solo hecho de que coloquen una foto suya en una efímera calleja y lean una perorata retórica sobre su obra en una oscura casa de citas o en un manido pasamanos. Yo los he visto ponerse bocarriba, enseñando sus uñitas y su flácido sexo, hasta parecer auténticas gatas en celo. Es el hambre en su ámbito envolvente y desesperante que los arrastra por el suelo. Su sed de ego. Su hambre de deseo y de otredad. Entran en un estado de seducción tal que solo será saciado con el hundimiento.

Quebradas las grandes ortodoxias y liquidados sus residuos ideológicos, nada se parece más al hambre que el fascinante mundo de la seducción. Nada se iguala a su voracidad ni a su ludismo. El escritor y el poder (seducido y seductor) se movilizan en una erótica rastrera y trepante hasta llegar a escenificar su discurso. Los últimos teóricos nos hablan de una seducción blanda. Hace tiempo que nos gobiernan los que solo creen en la simulación encantada, en el *trompe l'oeil*, en lo más falso de lo falso.

Según Jean Baudrillard: «La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio -nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual. Por ello todos los grandes sistemas de producción y de interpretación no han cesado en excluirla del campo conceptual-afortunadamente para ella, pues desde el exterior, desde el fondo de este desamparo continúa atormentándolos y amenazándolos.

»La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando este fuese el de la producción o el deseo. Para todas las ortodoxias sigue siendo el maleficio y el artificio, una magia negra de desviación de todas las verdades, una conjuración de signo, una exaltación de los signos en su uso maléfico. Todo discurso está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido. Por esto todas las disciplinas que tienen por axioma la coherencia y la finalidad de su discurso, no pueden sino conjurarla».²

Los ejemplos de esta amatoria, del infinito acoplamiento en la relación del escritor con el poder, en el panorama local, abundan por doquier. Dos casos específicos, tipificantes, no quisiéramos dejar de mencionar. El primero es cuando el escritor ya tiene un tiempo que ha sido nombrado, articulado. Comienza a padecer una especie de cansancio, de fatiga ante lo real, de violencia neutra. Entonces amenaza con que quiere renunciar. Pero todo es falso. Su sentimiento es propio del acto propiciatorio. Lo que ocurre es que ha entrado en un escenario de aparente dualidad, de abdicación, de irreversibilidad, de miedo a ser seducido. Lo atribula una especie de higiene de venganza, en el más alto sentido nietzscheano. Lo que realmente anhela es lavarse, recuperarse para exhibir renovadas poses y entregarse nueva vez hacia la cópula.

El segundo ejemplo, y el más actual, que reproduce esta erótica enervante y falaz, es el ofrecimiento de la Academia Dominicana de la Lengua para que el presidente, Leonel Fernández, sea incluido como miembro del número de esa entidad. Este hecho, que por demás solo tiene antecedente en la tiranía de Trujillo, no solo constituye un acto de servilismo, de sumisión y de entrega. Es un crimen de lesa

2 Baudrillard, Jean (1981). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 9-10.

lengua que reafirma la fase de envilecimiento, de traición, a que han sometido al país cultural completo.

La verdad es que no conocemos ningún libro, opúsculo o libelo importante escrito por el presidente Fernández que haya producido aportes significativos a nuestra literatura. Amén de que su política a favor de la educación y la cultura ha estado basada, en todos sus mandatos, en el estímulo y apoyo a la farándula y a su pretensión de llenar de fluidos la brecha digital. Gran error. Lo digital no es más que prótesis y su virtualidad puro riesgo. Casa del maquillaje. Espejo biónico. Máquina de delirios y de agonía.

Celebramos el fin de la seducción y su mueca más gélida: el encantamiento. Las promesas de avance nos han llevado al abismo, a la ausencia de rostro, al frenesí vegetativo, a la pulsación de muerte. Si el destino es lo digital, entonces, la ausencia de padre es fatídica en el sentido edípico y en el propio sinsentido. Todos terminaremos convertidos en violados narcisos digitales. Lo único que nos puede salvar es una nueva promesa de indefensión. Volver al génesis soñando con una virgen estuprada. Pero para la seducción nada tiene un valor real. –«El mundo está desnudo». –«El Rey está desnudo». En el más alto sentido anatómico la indigencia es la eficacia que debemos procurar.

Contradictoriamente, no todo es desvío, estrategia de lo diabólico. La seducción va más allá del poder y de la muerte. La esperanza es la fuerza que la destruye. La aniquilación total del orden que la crea. El carácter camaleónico de la seducción hace que ésta adquiera diferentes formas y posturas para mostrar sus encantos y atraer a sus presas. Su alimento preferido es el ritual. Cambia de apariencia como de pantis. Los antiguos la visualizaban en una fiera perfumada. En el Medioevo la convirtieron en bruja y hoy en día, quizás, por la prisa de la modernidad, aparece prostituyéndose con cualquiera en la pantalla del ordenador. También le gusta disfrutar de todos los actos sociales. Sus disfraces más comunes son: el celaje, la perversión, el artificio, el cortejo, el simulacro, la sutileza, el desvío, los fluidos, la baba del diablo, el frenesí, la locura, la mirada bizca, el encantamiento, la sed de acoplamiento, el acecho, el camuflaje, la herejía, el embeleso, la sumisión, el ruego, la distracción, el murmullo, el desafío, la virtualidad, la droga, el hechizo, la nalga del poder, la resignación, la necrofilia, el embrujo, la iniciación, la contradicción, el abismo, la fragilidad, la ilusión, la superficialidad, la agonía, el hundimiento, la figuración, el sinsentido, la hipocresía, la conjura, el sortilegio, la obsesión, el deseo, la incertidumbre, el vacío, la falsedad, el vértigo, la destrucción... y, sobre todo, el juego y el hambre propagada.

¡Que viva el hambre y que gire la ruleta!

Sonidos fijados. Otra literatura

Pía Sommer

Pensar en *otra literatura* nos sitúa en el marco de producción actual y preexistente de las artes sonoras, se trata de un reconocimiento sobre la interacción entre las prácticas escriturales del sonido y la poesía, aquello que es visivo y audible vinculado al acto de fijación, como una manera de representar y visualizar nuestras ideas sonoras. Transitaremos esta breve lectura identificando tres vías de teorización: la palabra como algo *matérico*, la voz como materia dentro del lenguaje artístico y el vínculo material del sonido con el poema. A partir de aquí se identifica un panorama de creación dedicado a la escritura intermedia, a las intersecciones entre la composición de partituras gráficas, escrituras sonoras, programación y performances vinculadas a la producción de arte contemporáneo.

En este sentido, las correspondencias entre poesía y *sonidos fijados* complejizan la experiencia poética por medio de las tecnologías de registro, expandiendo sus límites más allá de la palabra escrita. Esto conlleva a la 'hibridación' o 'transversalidad' que describen las dinámicas predominantes en la producción artística contemporánea, mientras que la fijación se inscribe como una acción entre el momento compositivo y la ejecución de una pieza. Dicha operación actúa como uno de los principios del 'discurso fijado'. Se podría decir que cada época fija su propia voz por medio de los mecanismos de producción. Por ejemplo entre los siglos XIX, XX y XXI surgen diferencias de

registro, nos encontramos con fijaciones mecánicas, eléctricas, magnéticas y últimamente digitales. Uno de los mecanismos que nos interesa es el Fonoautógrafo¹ (1857) de Scott de Martinville, por medio del cual se obtiene la primera grabación de la voz humana y que permitió una modificación en las formas de entender, escuchar y visualizar el sonido por medio de la observación de las ondas acústicas de modulación dibujadas en 1860. Otra referencia es Michel Chion,² compositor e investigador francés que ve en *la fijación* «una forma más de expresión» (Chion, 2013),³ siendo una de sus primeras piezas electroacústicas y de música concreta, sencillamente, el registro de su voz con una grabadora. *Otro tipo de literatura* supone formas de registro, soportes, formatos y funciones de una grabación sonora, pasando por la composición de escrituras gráficas, diagramas, partituras, poemas visuales, la escucha de otras dimensiones por medio de antenas (voces remotas), o en otros casos, la activación de texto por medio de computadoras.

Bajo la premisa de la palabra como *algo matérico*, las corrientes y movimientos artísticos abren interrogantes específicas acerca de la producción de la imagen sonora y su relación con la literatura y las artes visuales, es así que la configuración de metodologías renovadas de grabación y composición respecto de las formas y los medios de fijación del siglo pasado en materias de registro, texto y *oralidad* no se distancian de los estudios sobre poesía expandida⁴ de Rosalind

1 El fonoautógrafo fue el primer mecanismo de grabación sonora de la voz humana creado por Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) en 1857 y que consistía en un tipo de membrana que cumplía una función de registro similar a la del pabellón auditivo humano. De las primeras grabaciones se conoce sólo un fragmento de la canción francesa anónima «Au Clair de la Lune». [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Au_Clair_de_la_Lune_\(1860\).ogg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Au_Clair_de_la_Lune_(1860).ogg).

2 Chion, Michel (1947): compositor de música concreta, cineasta, investigador y ensayista, profesor de la Universidad de París III. En 1991 edita su manifiesto *El arte de los sonidos fijados*. Es autor de *La música en el cine*, *La audiovisión* y *El sonido*. Una antología de su obra musical se ha publicado con el título de *L'Opéra concret*. Chion, Michel (2002) *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Taller de ediciones. <http://michelchion.com/>.

3 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=AfEWnSa6Cg>.

4 «Con el término de *campo expandido*, la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss puso de manifiesto en 1978 la ampliación del ámbito de la escultura hacia nuevas prácticas artísticas que trabajan con medios híbridos como el arte del paisaje, el video arte y el arte procesual [...] siguiendo la interpretación post-estructuralista del texto realizado por Roland Barthes y utilizado por Krauss como modelo para la comprensión del objeto artístico, sería posible encontrar una nueva manera de comprender la escritura [...] desde la página impresa hacia otros formatos como la performance o la instalación artística». https://zagan.unizar.es/record/46940/files/texto_completo.pdf Visitado el 10.04.2024

Krauss, y de las *literaturas no lineales* de Belén Gache⁵ en los años 80. A partir de la publicación *El arte de los ruidos* (1913, *L'arte dei rumori*), las derivas surrealistas, la *Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters (1887-1948), el movimiento Fluxus, y más adelante Henri Chopin⁶ (1922-2008) con los primeros ejercicios de grabación con una finalidad estética transferidos como imágenes vocales sobre papel a máquina de escribir, declamadas en voz alta y fijadas en cinta magnetofónica, los *Dactylopoèmes*⁷ abrirían en su conjunto hacia la constatación del fenómeno sonoro que siempre había estado presente en la poesía. De igual manera la producción *letrista* francesa en los años 50s por medio de la búsqueda y asociación de tipografías móviles devenidas de *las cuevas del dadaísmo* aumentaron la curiosidad por los dispositivos de transferencia gráfica y su potencial performático. Por otro lado, Larry Wendt⁸ publica «Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies»⁹ (2013), donde se describe una parte de la historia que refleja ciertos estilos de interpretación de la poesía; este artículo, forma parte de algunos de los elementos que promueven el interés por el estudio de la voz, la palabra y la escritura de los sonidos generando un pasaje abierto hacia una especie de real capitalismo del poema en el panorama actual. Es parte de este proceso de fijación, las escrituras logarítmicas,

5 Belén Gache es escritora y poeta. Es española y argentina. Vive y trabaja en Madrid. Desde los años 90, ha realizado obras de poesía conceptual y de literatura experimental y expandida tales como videopoemas, instalaciones sonoras, poesía electrónica y proyectos mixtos. Es considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales. En 2012, su proyecto *Word Market*, fue comisionado por Turbulence.org con fondos del National Endowment for the Arts (EE. UU.). Su pieza *Radikal Karaoke* forma parte de la Colección de ELO (Electronic Literature Organization). Varias de sus obras, entre ellas, los *Wordtoys*, pertenecen al archivo internacional de net art Netescopio (MEIAC, España). Referencia: <http://belengache.net/>.

6 «Chopin fue un practicante francés de la poesía concreta y la poesía sonora, bien conocido durante la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo, aunque iconoclasta, encajó dentro del espectro histórico de poesía mientras se transformaba de una tradición hablada a la palabra impresa y ahora de nuevo a la palabra hablada otra vez (Wendt 1996, 112). Creó un cuerpo grande de registros sonoros pioneros a través de cintas de grabación tempranas, tecnologías de estudio y los sonidos de la voz humana manipulada. Su énfasis en el sonido es un recordatorio de que el lenguaje deriva tanto de las tradiciones orales como de la literatura clásica, de la relación de equilibrio entre el orden y el caos». https://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Chopin.

7 Poemas diseñados con máquina de escribir y fijadas una a una las letras sobre el papel, se podría decir que un evento sonoro para único oyente; poemas dactilares (digitales), dinamizados en voz alta y simultáneamente grabados en cinta (vueltos a fijar) a tiempo real.

8 Artista estadounidense (nacido en 1946, Napa, CA). Se centra en composiciones de texto, sonido y poesía sonora.

9 Larry Wendt (1985). «Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced. Electronic Technologies». *Leonardo*, vol. 18, no. 1, 11-23. <https://www.jstor.org/stable/1578088>.

laboratorios del lenguaje, la generación de códigos para partituras, mapas sonoros, alfabetos por medio de softwares, del poema objeto a la plasticidad del silencio, hardware y arte generativo.

Así, las prácticas sonoras contemporáneas a partir de su vínculo con el lenguaje literario implican tipos de transferencias y formas de un discurso que se moviliza dentro del sistema, lo que incluye un reconocimiento de obras pre-existentes diluidas actualmente en producciones de tipo no lineal como el caso de la lengua Zaum, uno de los idiomas actualmente más contestatarios y resistentes. Aunque relacionado con la *Parole in Libertà* de los futuristas italianos, se trataba de una práctica artística fluida que no se ajustaba a las definiciones rígidas de la teoría literaria y que hoy no responden a una 'ontología' o un conjunto de sonidos sin significado, sino que se trata de la prolongación de la experiencia artística vinculada a la investigación de los límites del lenguaje desde el siglo XX y hasta ahora atravesada por la sonoridad y la performatividad de la palabra. Esto nos recuerda al creador de *Vespers* (1968), *I am sitting in a room* (1969) y *Bird and Person Dying* (1975), hablando de la capacidad de convertir lo audible en visible y tal vez lo invisible en audible como un punto de encuentro mediado por la literatura y algún tipo de mecanismo de fijación y reproducción, en *I am sitting in a room* Alvin Lucier¹⁰ lo que hace es una performance determinada puramente por el texto que la conduce, puesto que se trata de una lectura que es grabada y proyectada en la sala, y que luego se repite sobre el sonido grabado sucesivamente hasta convertirse en una escultura sonora. Texto, sonido, fijación. Un narrador que ejecuta la grabación de su propia voz en directo. Entonces pensamos que la fijación se encuentra en el límite de la ejecución de una obra.

En un sentido similar, Henri Chopin propuso un cambio de perspectiva fundamental con la grabación de poemas, apareciendo una voz mecanizada y de aspecto robótica fijada como unidades visuales en la página. En este último sentido, las palabras comienzan a ser vistas como dispositivos, un llamado a la transferencia de datos; esto sería lo que nos acerca a lo que Gabriela Milone (2022) llama *otra literatura*, y que se correspondería con los lenguajes de programación

10 En *Music 109. Notes on experimental music*, Alvin Lucier (1931-2021) cuenta que su comprensión de la práctica compositiva y de la música en general cambiaron radicalmente y para siempre una noche de 1960. Fue al teatro La Fenice de Venecia y sobre el escenario estaban John Cage y David Tudor. Después de aquella experiencia, escribe Lucier, lo único que fue capaz de hacer fue dejar de componer durante una temporada larga. Unos cuantos años más tarde, de nuevo en los Estados Unidos, se reencontraría con Cage y sería él precisamente quién lo animara a realizar «Music for a solo performer», una pieza para «ondas cerebrales enormemente amplificadas y percusión» con la que Lucier inició una larga trayectoria basada en la exploración de fenomenología sonora a través de procesos y dispositivos para revelar las características físicas del sonido. <https://rwm.macba.cat/es/podcasts/sonia-226-alvin-lucier-2/>.

en cuanto a la escritura de sonidos a tiempo real, jugando con el límite de las composiciones. También existen algunos procesos creativos en que el silencio actúa como un puente entre aquello que es visible e invisible, audible e inaudible, un aporte a la reflexión sobre la materialización del silencio a través de la fijación de texto. Esto quiere decir, cuando las palabras (notaciones, símbolos) son el medio material visible que determina también el vacío de la imagen sonora.¹¹ La fijación de esos silencios incrementaría el vínculo entre la práctica sonora y el uso del lenguaje, por ejemplo, la poesía *noise*, objetual, irreversible, el texto experimental, la escritura ecológica, creativa, los coros fonéticos o la fijación tipográfica como recurso estético, a través del off set y la serigrafía, presentan un panorama actual muy activo referido a espacios en blanco o a ciertas inquietudes sobre el registro del silencio. En este último sentido, la corriente artística fundada en 1946 por Gabriel Pomerand (1925-1972) e Isidore Isou (1925-2007), nombrado anteriormente el Letrismo, forma parte de ese 'progreso' en las *artes mediales*, en la conjunción entre literatura y sonido, puesto que, se visualizan las letras como 'sonido' y los sonidos como imágenes. En esto, la corriente letrista puso el lugar de la poesía al servicio de la música -dicho vagamente- y la escritura a su vez, se sumó a la exploración visual y sonora de la época. Esto además nos remite a la unidad básica de las palabras, a los fonemas,¹² y de cómo estos operan desde su materialidad: el alfabeto ya no revestirá mayor importancia en cuanto signo lingüístico, sino que en cuanto a su representación gráfica y sonora:¹³ formas, tamaños, colores, que suenan. Entonces, entre letras, hay también vacíos,

11 La imagen sonora se corresponde con la imagen gráfica (visual) del sonido escrito. La imagen acústica, sería la imagen codificada de manera perceptual al recibir un conjunto de señales auditivas a tiempo real.

12 «Fonema: del gr. φώνημα *phónēma* 'sonido de la voz'. 1. m. Fon. Unidad fonológica que no puede descomponerse en unidades sucesivas menores y que es capaz de distinguir significados. La palabra paz está constituida por tres fonemas» (<https://dle.rae.es/fonema>)

13 Michel Chion en el cuarto capítulo de su libro *El Sonido* (2019), se refiere a que «el lenguaje en su forma oral está hecho a base de fonemas y no de sonidos» (p. 73). Esta primera diferencia nos llama la atención puesto que el sonido al ser un elemento impalpable (y material a la vez), no formaría parte sustancial de las palabras, y lo que podríamos obtener de cara a un significante lingüístico es más bien una imagen acústica que se produce por medio del lenguaje y no unos valores del sonido en concreto. Esto nos sirve para no confundir la idea de que los fonemas poseen un valor sonoro en sí, sino que generan una imagen acústica subjetiva por medio de la percepción de un estímulo sonoro. En este caso, el sonido trata siempre de algo más concreto, y el lenguaje, se corresponde con una imagen sonora. A partir de aquí, podemos relacionar las notaciones al campo de la composición de partituras gráficas como un modo de construcción y de representación del sentido de fijación a partir del lenguaje; lo que en términos materiales acabaría fusionándose con la idea del sonido concreto al momento de su interpretación. Dispositivos gráficos como podrían ser los fonemas -unidad básica de la lengua- nos acercan a otras maneras de visualización del sonido.

silencio, dimensión de los blancos. Sin los vacíos no habría ritmo, no habría palabras. En una entrevista el poeta y traductor Carlos Henrickson (2023) afirma que «la forma en que entendemos el mundo es precisamente desde dinámicas de elementos fijados en un vacío que les da marco. En esta misma página, las pausas necesarias entre palabras son silencios fijados, hasta con determinaciones de duración e intensidad a través de la puntuación», también se va a referir al problema que se produce cuando se tiene una ‘intención’ de querer fijar esos silencios, y que sería una forma más natural encontrarlos en la propia dinamización de los sonidos; al forzar esa fijación tal vez el silencio se podría acabar desvaneciendo. Ahora, desde otra mirada de la representación, la voz como elemento inestable y la escritura de esos sonidos como un evento sólido, desde una perspectiva de su catalogación o clasificación, diríamos que el sonido vocal vibratorio *se fija* en el momento de su articulación, como mensaje, se fijan unos sonidos, unos silencios y por tanto unos materiales. En la poesía sonora estos materiales corresponden a dibujos partituras, en las artes visuales a poemas visuales, en la categoría de arte sonoro a notaciones, como en la música a notas y en los lenguajes de programación a datos. Esto supone la interrogante *de qué es lo que estamos fijando*. Por ejemplo, en la fotografía la fijación predomina como una dimensión técnica: es el proceso químico mediante el cual se hace permanente la imagen en el papel fotográfico después de que la imagen ha sido capturada en la película (o el sensor digital). No obstante, en el arte conceptual o la performance, la fijación puede ser una transcripción o documentación de una acción completamente efímera. En este último sentido, Boris Groys en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Caja Negra, 2020) describe un momento actual en el que se desprenden ciertas *informaciones sobre arte*, que precisamente no serían piezas de arte, sino que se trataría de piezas de tipo evanescentes:¹⁴ el arte como acontecimiento estético y no como la producción de un objeto artístico. Es por esto que reflexionar sobre nuestros propios procesos creativos en cuanto a los discursos que se generan en un determinado contexto de producción requiere de una reflexión de *el por qué* de los conceptos, y es el caso de la fijación. ¿Qué lugar damos a la partitura gráfica hoy en día? La voz como

14 «Los artistas del futurismo y del dadaísmo producían hechos artísticos que revelaban la decadencia y la obsolescencia del presente. Pero la producción de acontecimientos estéticos es incluso más característica del arte contemporáneo -y su cultura de la performance y la participación. Los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Si puede, sin embargo, ser documentados, narrados y comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte». Groys, Boris (2020). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 12.

material de registro y la fijación como acción que materializa aquello que vibra entre la composición y la ejecución de una obra potencia cierta distinción entre voces de tipo poéticas, tecnológicas, musicales, mentales, monstruosas, radiales... ¿Qué quiere decir este ejercicio para cada artista? Si la página ya no sigue siendo el único soporte de registro y la poesía fonética es un concepto creado hace más de cien años atrás por los futuristas, si hoy hablamos de clasificaciones maleables (dentro o fuera del ámbito de la poesía sonora) ¿Qué es lo que estamos haciendo? ¿Qué mecanismos generan cuáles discursos? En este último sentido, desde la aparición de la cinta magnetofónica hasta la creación de los últimos softwares de producción artística, vemos la constante transformación de los *lenguajes sonados*. «Lo que antes tenía un valor semántico, musical, hoy tiene muchas veces un valor numérico y digital» -Joscelyn Godwin en *La cadena áurea de Orfeo* (Siruela, 2009). No obstante, en las partituras del siglo pasado -y las actuales- que también poseen un valor en común respecto al uso de pentagramas, aún encontramos tanto palabras, como números, anotaciones, instrucciones, dibujos y líneas que viajan como puentes entre unas cosas y otras, o variadas manifestaciones de tipo pictóricas que hacen reflexionar sobre el amplio campo de posibilidades de la imagen y el sonido al momento de composición, registro y ejecución. Podríamos decir que fijar no solo se refiere a la simple representación de un sonido o de una estructura musical en un soporte físico, sino a la transcripción de un proceso. Las partituras gráficas, por ejemplo, desafían las convenciones del pentagrama tradicional y el flujo temporal de una obra. Este tipo de 'registro' no busca solo la reproducción exacta de un evento sonoro, sino más bien su evocación y la fijación de una idea, una experiencia temporal. El acto de fijar en este contexto está cargado de subjetividad, de múltiples capas de interpretación, la partitura gráfica se convierte en un registro abierto que invita a la interpretación y la creación de un presente, un tipo de registro que no se limita a la precisión técnica, sino que se convierte en una experiencia de transcripción de lo inefable, permitiendo que la idea original de la obra se mantenga viva y flexible sujeta a transformaciones. La pieza *Music for Solo Performer* (1965) de Alvin Lucier citado anteriormente, es configurada por la actividad cerebral: una suerte de partitura a tiempo real en que se produce una dinamización de los instrumentos de percusión dispuestos en el espacio físico por medio de las oscilaciones alfa de su cerebro, señales que viajan como datos y que permiten la activación sincronizada de elementos auditivos y visuales dentro del espacio expositivo; en este caso la fuente no es visible y lo que se ve y se oye es traducido por la puesta en marcha de un ejercicio eléctrico de captación de vibraciones. Digamos que la ejecución rítmica sería uno de los parámetros a analizar desde una mirada del registro cognitivo asociado a la construcción del material poético, en los bordes del

lenguaje como diría Gabriela Milone, el sonido como objeto que vibra por medio de la manifestación material de los pensamientos.

En el arte intermedia, donde convergen diferentes disciplinas y medios, la fijación se enfrenta al desafío de representar lo intangible y lo fugaz, desde el sonido hasta lo digital, pasando por la performance. Este registro, más allá de un simple acto documental, se convierte en una herramienta que abre nuevas posibilidades para la creación y la percepción del arte en un contexto en el que el medio no es estático ni unívoco. Por lo tanto, fijar en el contexto del arte sonoro, las partituras gráficas y el arte intermedia no es solo un proceso técnico de registro, sino un acto conceptual que explora la tensión entre lo efímero y lo permanente, entre la inmovilidad y la fluidez de la experiencia artística. La fijación aquí se convierte en un campo de negociación entre lo que se conserva y lo que se deja ir, lo que se puede reproducir y lo que se pierde en el proceso, abriendo las puertas a un sinfín de posibles interpretaciones derridianas sobre la huella sonora. Este enfoque nos invita a repensar el registro no solo como una preservación, sino como una apertura hacia nuevas formas de interacción y creación dentro de un campo artístico cada vez más permeable y multidisciplinario. Actualmente existen referencias a diversas corrientes donde se localizan autores como Bob Cobbing (1920-2002) y Joan La Barbara, quienes más tarde se suman al recorrido de una escena internacional contemporánea, la que incluye a poetas como Eduard Escoffet y Jessica Pujol (Cataluña), Jörg Piringer (Alemania), investigadoras/es como Federico Eisner, Anamaria Briede, Constanza Piña y Felipe Cussen (Chile), programadoras/es de lenguajes como Eugenio Tiselli (México) y José Manuel Berenguer (Cataluña), entre otras/os muchas/os agentes como por ejemplo el grupo internacional *Language is a Virus* (2019), una comunidad virtual que nace en plena pandemia Covid-19 proclamada por los artistas Martín Bakero desde Francia, Felipe Cussen en Chile y Gerard Altaió en Cataluña. Hoy en día forman parte de este movimiento creadoras/es como Bartolomé Ferrando, Maja Jantar, Zoë Skoulding, Gonzálo Henríquez, Amanda Irarrázabal, La Orquesta de Poetas (<https://orquestadepoetas.cl/la-orquesta/>) y Martín Gubbins, entre otras voces que actúan como material de registro o bien como obras artísticas que se convierten en las creadoras de un relato colectivo de la época fijado por su propia técnica.

Bibliografía aplicada a este artículo

- Attalí, J. (1995). *Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.; Madrid: Siglo XXI Editores.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Chion, M. (2011). *La Audiovisión. Introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2019). *El sonido*. Buenos Aires: La marca editora.
- Chion, M. (2002). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Taller de ediciones.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea.
- Gache, B. (2014). *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos. (La forma 'partitura' y las nuevas formas literarias)*. Madrid: Belén Gache.
- Groys, B. (2020). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lewitt, S. (2019). *Escritos*. Ciudad de México: Alias.
- Milone, G. (2022). *Ficciones fónicas: Materia, paisajes, insistencias de la voz*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua una invitación a John Cage*. México: Ensayos Sexto Piso.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

Conformaciones de adaptabilidad ecléctica

Cambio/devenir en la anatomía del cuerpo, el lenguaje y la escritura

Rei Berroa

La *Iliada* de Homero fue la enciclopedia cultural de la Grecia pre-literaria, el vehículo didáctico que proporcionaba a los hombres orientación para organizar su vida espiritual, ética y social.¹
Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*

A pesar de que el refranero italiano es bien explícito con respecto al cambio (*Chi lascia la via vecchia per quella nuova, sa quel che lascia ma non quel che trova*),² una de las conductas y afirmaciones más comunes practicadas o emitidas por los seres humanos del pasado, del presente y seguramente del futuro es, ha sido y estoy seguro de que seguirá siendo la idea del devenir, de que hay que cambiar y adaptarse a lo que nos ofrezca la vida en las diferentes etapas de nuestro existir para poder lanzarnos a la aventura de lo desconocido.

1 Mi traducción. A no ser que se indique de otra manera, todas las traducciones presentes en este trabajo son de mi autoría.

2 'El que deja un camino viejo por uno nuevo, sabe lo que deja, pero no lo que le espera'.

Desde tiempo inmemorial, hemos tratado de cambiar la forma de comunicarnos con el entorno en que vivimos y con quienes lo compartimos. La forma elegida para estar en contacto con los demás puede definir lo que somos o queremos ser y fija, al mismo tiempo, lo que nos hace iguales a unas personas o diferentes a otras. Esas formas de comunicación han cambiado con los años, pero el cambio ha sido vertiginoso en los últimos veinte o treinta años y en esta caída en picada mucho tienen que ver los libros o los periódicos que leemos, los programas que escuchamos en la radio o que vemos en la televisión o las aplicaciones que seguimos en las redes sociales. Ahora bien, muchas de las canciones, poemas o historias vivas a las que regresamos con frecuencia nos mantienen ligados a unas verdades inmutables que, paradójicamente, son parte fundamental del proceso de transformación de nuestra realidad.

Hoy día, las editoriales intentan de una forma u otra cambiar la mira de los modelos de escritura tratando de buscar estilos que puedan producir el próximo *bestseller* que les ayude a salir del hoyo candente de los números rojos en los que están hace tiempo, pues cada vez parece haber menos interés en el acto silencioso, transformador e imaginativo de la lectura, especialmente de poesía o de teatro. En España, las suscripciones a los diarios impresos hace ya tiempo que están de capa bien caída, mientras las mismas ediciones digitales de esos periódicos de hace diez años siguen teniendo el mismo porcentaje de lectores que pagan una cuota mensual o anual para acceder a la noticia por Internet: el diez por ciento.³ En México, mientras hace diez años el 49,4 por ciento de la población recibía la noticia a través del diario impreso, hoy ese porcentaje se ha reducido al 17,8 por ciento. En Brasil, por otro lado, aunque no parece haber datos fidedignos al respecto, el diario digital español *Gaceta de Prensa* informa sobre un muestreo realizado por la World Association of Newspapers (WAN) en que se revela que «Brasil tiene 42 lectores de periódicos por cada 1.000 habitantes, comparado con 582 de Japón, 330 del Reino Unido, y 297 de Estados Unidos» (Caldeira 2014). Cuando, a fines de octubre de 2024, uno de los bastiones del periodismo liberal norteamericano, el diario *The Washington Post*, que desde 1952 había estado recomendando a sus lectores por cuál de los candidatos se debería votar en las elecciones,⁴ decidió, por mandato expreso de su propietario, el magnate Jeff Bezos, no apoyar la candidatura de ninguno de los dos candidatos, perdió en esa semana más de 250.000

3 Según información ofrecida por *Xataka*, la página más importante sobre contenido tecnológico que se puede encontrar en español en Internet (Rouco 2020).

4 Excepto en 1960 (Nixon vs Kennedy) y 1988 (Bush vs Dukakis).

suscriptores, lo cual representaba el diez por ciento de toda su lista de lectores por suscripción.⁵

En las redes sociales, los *influencers*⁶ parecen decidir por nosotros qué nuevos libros debemos leer, qué última película u obra de teatro nos espera en la pantalla o el escenario, qué restaurantes o viajes esperan por nosotros o qué nuevos productos alimenticios, médicos o de belleza nos vienen mejor. A estas personas (sean hombres o mujeres) les hemos asignado conocimientos ‘especializados’ (de los que carecen completamente en su mayoría), al delegar en ellos, con fe casi ciega y obviando su ignorancia, una autoridad de acción literaria, cultural o política que debería correspondernos a nosotros mismos o a las personas realmente especializadas. Solo parece importar la reputación de la que gozan esos individuos por tener una imagen pública. Si posee una figura atractiva, es un atleta famoso o una ‘estrella’ del cine o la televisión, las empresas (incluidas a veces las universidades, los ministerios gubernamentales y hasta las mismas corporaciones religiosas o culturales) usan la falacia de su estatura social en los medios de comunicación para intentar convencer al consumidor de que si el zapato, el libro o el reloj es usado, leído o mostrado por esa persona ‘famosa’ es posible que parte de su fama o talento pueda (por ósmosis o por arte de birlibirloque) pasar al lector o consumidor.

En febrero de 1982, cuando ya la dictadura argentina había perdido todo el falso lustre que le habían querido dar sus perpetradores con su conocido «Proceso de Reorganización Nacional» que no era nada más que un enmascaramiento de una política sistemática de terrorismo de Estado, Mercedes Sosa tuvo el coraje de regresar del exilio al que se había visto obligada a marchar hacia tres años y apersonarse en Buenos Aires para ofrecer 13 recitales a todo cupo en el Teatro Ópera. Debido a que estos recitales se habían organizado sin permiso de la Junta Militar, tuvo que volver a dejar el país cuando se reinició la persecución contra ella, regresando finalmente en diciembre de 1983, cuando, a partir del desastre creado por la misma Junta con la Guerra de Las Malvinas entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, se reinstaló la democracia en el país. A su regreso, grabó e hizo público el disco *¿Será posible el Sur?* en el cual iba incluida la canción

5 Aunque la cadena pública de Radio Nacional (NPR) reportó la cantidad de 200.000 lectores el 28 de octubre de 2024 (<https://www.npr.org/2024/10/28/nx-s1-5168416/washington-post-bezos-endorsement-president-cancellations-resignations>) casi todas las cadenas televisivas y radiodifusoras señalan que los números están por encima de las 250.000 cancelaciones.

6 Ya sabemos que se trata de un anglicismo, como nos reprocha el «Observatorio de palabras» de la Academia de la Lengua Española, pero ni ‘influyente’ ni ‘inflenciador’ (mucho menos ‘influidor’) llenan el hueco de la significación precisa del término tal como se da en la esfera práctica de las redes sociales que manejan nuestros alumnos o nuestras hijas; por ello, me quedo con el anglicismo de la lengua que lo originó.

«Todo cambia» del cantautor chileno Julio Numhauser (fundador del afamado grupo Quilapayún, entre otros muchos méritos), quien la había compuesto y grabado en 1982 desde su exilio en Suecia, huyendo de la otra sofocante dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile.⁷ Muchas son las interpretaciones de «Todo cambia», pero todavía hoy la de Mercedes Sosa sigue siendo la más contundente y popular, pues a partir de su grabación este 'himno al cambio' se hizo viral por todo el mundo.⁸ Para los propósitos que me interesan en estas reflexiones, voy a compartir solo la primera estrofa del texto poético de la canción que se convertiría en una de las canciones más emblemáticas de denuncia y esperanza por un futuro digno y democrático para la vida y la cultura latinoamericana:

Cambia lo superficial
cambia también lo profundo
cambia el modo de pensar
cambia todo en este mundo.

Cambia el clima con los años
cambia el pastor su rebaño
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño.

Cambia el más fino brillante
de mano en mano su brillo
cambia el nido el pajarillo
cambia el sentir un amante.

Cambia el rumbo el caminante
aunque esto le cause daño
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño.

7 Aunque el compositor grabó la canción original en 1982, hay una versión de la misma hecha en 2016 con su hijo Maciel a la que remito a quien esté interesado: <https://www.youtube.com/watch?v=q16Rbtsr8o4>.

8 La versión que sigue de YouTube llevaba más de 30 millones de visitas en junio de 2013 solo en esta dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=0khKL3tT0Ts>.

Nos cambiamos cada día la ropa exterior e interior, alternamos diariamente los zapatos,⁹ las gafas,¹⁰ el sombrero, los anillos. Hay quienes incluso intentan forjar una nueva apariencia en su rostro cambiándose la nariz o los labios, las cejas o el mentón; por razones de salud, de cambios hormonales o de presiones sociales, políticas o estéticas, nos colocamos tipos diferentes de pelucas en la cabeza cuando la frente ocupa toda la zona de lo que era antes el cuero cabelludo y solo nos quedan restos de este tras el arco de la oreja donde descansa la nuca solitaria.¹¹ Ver a un perro con tres patas cruzar la calle como si lo hubiese hecho siempre de esa manera es desgarrador pero ejemplar al mismo tiempo pues el animal nos ofrece un modelo de resiliencia que nos muestra cómo puede uno adaptarse al devenir por más radical que este sea. «Uno se acostumbra a todo», me decía mi abuelo; «imagínate, me acostumbré yo a ser viejo después de haber sido joven». Pero así es y seguirá siendo. Dejamos un hábito que nos está inquietando o inquieta a otros con el fin de adquirir otro con el que estemos más cómodos con nosotros mismos o no incomode a los demás. Sentimos la necesidad de cambiar de aire, de casa, de ciudad, de país. Con este último cambio, sucede que, en muchos casos, tenemos que cambiar también de dieta o de oficio, pero un cambio aún más radical es el de la lengua para poder comunicarnos, lo cual implica casi siempre una capacidad de adaptabilidad extraordinaria que no todos somos capaces de superar. Hacemos lo posible para adaptarnos a esta nueva realidad, pero en la mayoría de los casos esa adaptación se da a costa de perder estatus social, mejores condiciones de vida y las amistades que habíamos cultivado desde siempre. Podemos haber elegido el cambio por propia voluntad, haciéndonos nómadas temporalmente o haber sido

9 Sorprendido quedó el mundo entero cuando, tras la caída de la dictadura de Ferdinand Marcos en Filipinas luego del fraude electoral de febrero de 1986, el dictador tuvo que abandonar el país con su familia después de saquearlo miserablemente para instalarse en Hawái (¡los pobres!) por expresa decisión del presidente norteamericano en aquel momento, Ronald Reagan, las masas populares que asaltaron el Palacio de Malacañang encontraron miles de pares de zapatos de la primera dama Imelda Marcos de todo tipo y hechura. La 'hazaña' de Marcos, sin embargo, quedó totalmente opacada cuando la coleccionista de zapatos y objetos relacionados con ellos Darlene Flynn, de California, recibió en 2012 la declaración oficial de los jueces de los récords de Guinness de ser la persona con el mayor número de zapatos del mundo, pues había llegado al absurdo número de 16.400 pares.

10 La mítica figura de Elton John no se puede separar de sus enormes gafas de colores y sin ellos que empezó a usar desde los 13 años, como un homenaje a Buddy Holly, revela el cantautor (Goldrosen 1979, 8).

11 No puedo evitar citar aquí el poema extraordinario del poeta Rolando Kattan (Honduras, 1979) «Tratado sobre el cabello» cuya primera estrofa reza: «Todas las cosas grandes | inician con una idea en una cabeza despeinada | como pudo -por decirlo así- crear Dios el universo con una cabeza engomada | ¿qué habría hecho Noé adentro del arca con una cabeza de mayordomo | o Jesucristo en el monte si sus cabellos no se hubiesen entrelazado con el viento?» (Kattan 2024).

abogados a salir huyendo del hambre, de la guerra, de la soledad o en busca de refugio religioso, político o sociocultural (como los casos arriba citados de Mercedes Sosa que no pudo o no quiso adaptarse al cambio y del cantautor chileno Julio Numhauser que nunca regresó a su país de origen), pues las estupideces políticas o religiosas con sus fanatismos intolerantes contra las diferencias plagan la historia y la histeria humana. Es el caso del poeta español Luis Cernuda, quien afirma su condición de nómada a las malas, sin Ítaca ni Penélope, aceptando en toda la obra escrita desde que dejó España el 14 de abril de 1938 que seguiría viviendo como un huérfano abandonado de su madrastra (como llama a España). El poema «Peregrino» del libro *Vivir sin estar viviendo* (1949) es la aceptación categórica e incondicional de su condición de exiliado «de la que fue mi tierra» (Cernuda 1958, 361):

¿Volver? Vuelva el que tenga,
tras largos años, tras un largo viaje,
cansancio del camino y la codicia
de su tierra, su casa, sus amigos,
del amor que al regreso fiel le espere.

Mas ¿tú? ¿volver? Regresar no piensas,
sino seguir libre adelante,
disponible por siempre, mozo o viejo,
sin hijo que te busque, como a Ulises,
sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
fiel hasta el fin del camino y tu vida,
no echés de menos un destino más fácil,
tus pies sobre la tierra antes no hollada,
tus ojos frente a lo antes nunca visto.

Es decir, en todos los casos en que somos marcados por el exilio, hay una enorme violencia que le imponemos a nuestra psique, a la totalidad de nuestra pasajera realidad, especialmente al cuerpo, esa masa física que ocupa nuestro ser y estar en el tiempo o el espacio, la materia o la energía. A no ser que entremos a nuestro nuevo hábitat familiarizados, aunque solo sea medianamente, con la nueva lengua y sus prácticas culturales, de forma que podamos pasar sin cambios de rasante a la experiencia de la lectura o la escritura en ella, es casi seguro que nos haremos más introspectivos al reducirse nuestra relación interpersonal con el entorno. El nómada que arriba a una sociedad sedentaria, aunque haya tenido la experiencia del sedentarismo anteriormente, casi siempre tiene que quedarse en la periferia, sea esta física o abstracta y ese vivir en las afueras hace

que el cuerpo se resienta de todo y hasta biológicamente pierda la capacidad de adaptarse, dejando de participar en el crecimiento o el continuum del vivir de su adoptada realidad vital.

Esto a pesar de que, hace mucho más de dos millones de años, los primeros homínidos eran todos nómadas y no empezaron a asentarse en lugares fijos sino en el último período de la Edad de Piedra («Neolítico» lo llama el arqueólogo). Ahora bien, aunque le apliquemos este nombre por el uso del material de sus instrumentos mucho mejor pulidos que en el Paleolítico (inmediatamente anterior), en realidad el término se refiere a las primeras manifestaciones documentadas de agricultura y ganadería en toda la zona del Oriente Medio, sobre todo en Mesopotamia en las zonas aledañas al Tigris y al Éufrates y en las próximas al Nilo (Egipto),¹² el Indus (India) y el Huanghe o Río Amarillo (China).

Es precisamente en Mesopotamia donde surge la escritura con los pueblos sumerios, cuyo primer testimonio 'literario' va a ser el libro inicial de la humanidad: la *Epopéya de Gilgamesh*, una compilación de historias sumerias de hacia el año 2500 antes de nuestra era (a. n. e.), pero que no se agrupan en un solo texto sino mucho más tarde hacia el año 1100 (a. n. e.) cuando el escriba y sacerdote babilonio Sin-lêqi-unninni reúne las historias sobre Gilgamesh, un rey sumerio histórico que gobernaría la ciudad-estado de Uruk (hoy territorio Iraquí) en algún momento entre el 2900 y el 2500 (a. n. e.) para crear la copia escrita en acadio sobre algunos textos sumerios del primer libro producido por la humanidad que ha llegado hasta nosotros (George 1999, xiv-xxv). Igual que en nuestro *Cantar del mío Cid* de hacia el 1140 (d. n. e.), cuyas historias, pasadas oralmente de juglar a juglar probablemente durante su vida, pero especialmente luego de la muerte del personaje histórico Rodrigo Díaz de Vivar en el año 1099 (d. n. e.), relatan la recuperación progresiva de la honra perdida por el protagonista, hasta que un clérigo medieval de nombre Per Abbat tuvo la genial idea (como el escriba babilonio) de recopilar y poner por escrito un buen número de las historias orales sobre el personaje.¹³ Uno de los episodios notables de la historia de Gilgamesh se da cuando la diosa Ishtar le propone matrimonio al héroe y este la rechaza. Furiosa, ella le pide a Anu, el Zeus de la mitología mesopotámica, que le permita usar al Toro Celeste (símbolo de la ira divina) para castigar a Gilgamesh. Una vez conseguido su capricho, al enfrentarse el Toro a Gilgamesh, este, con la ayuda de

12 De hecho, muchas de las tecnologías agrícolas que heredará Occidente tales como la ingeniería hidráulica y la irrigación sistemática provienen del antiguo Egipto (Janick 2002, 28).

13 Al terminar de redactar la obra, escribe el copista: «Per Abbat le escribió en el mes de mayo | en la era de mil doscientos cuarenta y cinco años» (fecha que se corresponde, nos dicen los paleógrafos) con el año de 1207 (Fernández, Tamaro 2004).

su amigo Enkidu, logra descuartizarlo cambiando por completo el proyecto de los dioses.¹⁴

Fue Heráclito el primero que trató de convencer a los seres humanos de que todo fluye (πάντα ῥεῖ) y que, por tanto, había que adaptarse al cambio. Llamamos río a una masa de agua que fluye, es decir, que está en constante devenir y que, por tanto, sería imposible «bañarse dos veces en el mismo río»¹⁵ pues el agua que fluía antes no es la misma que fluye la segunda vez. Si fuera la misma agua, dejaría de ser 'río' y sería lago o estanque. Es decir, todas las cosas viven en un constante fluir y no podemos dar con ellas dos o más veces, pero la esencia del río es que permanece igual (digamos 'es río') precisamente porque está en cambio constante. El ser siempre la misma cosa por la constancia del cambio es también lo que le pasa al novelista, al poeta o al dramaturgo con su escritura: aunque la voz, los temas, personajes y estilo de *La hojarasca* (1955) sean completamente diferentes a *Cien años de soledad* (1967)¹⁶ o a *El general en su laberinto* (1989), el autor de esas obras sigue siendo el mismo ser humano llamado Gabriel García Márquez y, aunque no viera el nombre del autor impreso al principio del libro, el lector avezado reconocería inmediatamente el ADN de la escritura del novelista colombiano. De igual modo, el García Lorca conferencista, dibujante, músico, dramaturgo y poeta a pesar de su camaleónica personalidad escritural ofrece versiones diferentes y hasta dispares de la realidad sin dejar de ser García Lorca. Esa verdad del cambio incesante se da también dentro de nosotros mismos en el laboratorio de nuestro cuerpo que sigue siendo siempre el mismo, pero adaptándose sin respiro al inconcebible cambio que pasa cada fracción de segundo dentro de él. El cuerpo, además, se nos presenta completamente cubierto con una capa algo elástica que lo cubre todo, llamada «piel», en dos estadios:

14 George, Tablet VI: «Ishtar and the Bull of Heavens»: pp. 47-54. Menciona este episodio en particular, porque desde principios de noviembre de 2014, la Universidad de Málaga, a través de la Cátedra «Ámbito de la Cultura y del Conocimiento», es asiento del proyecto editorial El Toro Celeste lanzado en aquel entonces por los poetas Rafael Ballesteros y Juan Ceyles, que primero se inició como revista digital llamada *etc* (por el toro celeste), pero hoy día es, en palabras de la misma editorial y del equipo que la dirige: «una casa construida por muchas habitaciones. Están, por un lado, la habitación de la poesía, 'La Federica', y la habitación del teatro, 'La Calderona'. Están, por otro lado, la habitación de la prosa, 'La Cervantina' y la habitación del ensayo, 'La Zambrana'. Pero hay otras tantas habitaciones hermosas e inclasificables que conforman este hogar, porque El Toro Celeste es una casa levantada por todos y cada uno de los libros y de los autores que conviven en ella» (<https://www.eltorocelste.com/>).

15 Siguiendo la numeración estándar establecida por Diels-Kranz al inicio del siglo XX, el fragmento específico para esta afirmación es el B12: Ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἑτέρα καὶ ἑτέρα ὕδατα ἐπιπρεῖ (No es posible entrar en el mismo río, porque siempre fluyen aguas nuevas hacia ti).

16 Aunque algún que otro arquetipo de la primera se cuele inevitablemente en la segunda o que el escenario de ambas novelas sea el mismo Macondo.

uno superficial que llamamos «epidermis» y otro más profundo que llamamos «dermis». Al través de estas dos capas podemos distinguir un conjunto indescriptible de líneas verdosas que podríamos llamar «hilos del vivir», siguiendo el acierto metafórico de Santiago Ramón y Cajal que llamaba «mariposas del alma» a las infinitas neuronas o células nerviosas que descubría en su microscopio y luego dibujaba, y que, por la extensión incommensurable de su trabajo, parecía haberlas conocido durante toda la vida por su nombre y apellido.¹⁷ Estos hilos del vivir que forman nuestro sistema vascular y que, si pudiéramos conectarlos todos, se extenderían asombrosamente por unas increíbles 60.000 millas (96.560 kilómetros).¹⁸ Debajo de estas dos capas, sabemos que están todos los órganos, fluidos, músculos y tejidos óseos de que estamos compuestos. De igual manera, el cuerpo de la obra del hombre o la mujer que la produce refleja los hilos del pensar y del sentir de cada autor con sus humores dispersos en la diversidad de los personajes creados y la musculatura y solidez de sus ideas sobre la vida vivida por todos y cada uno de sus personajes. Los millones de palabras del escritor (o cualquiera sea la cantidad de palabras que en última instancia haya generado su ingenio) son las células que dan origen al cuerpo total de su obra, enriqueciendo de esa manera el imaginario de toda la comunidad que se manifiesta en esa lengua y en las muchas otras lenguas en que, por la polinización llevada a cabo por los traductores o los compiladores (como en los dos casos citados antes del *Cantar del mío Cid* y de la *Epopéya de Gilgamesh*), puedan aparecer esas obras. Hablemos pues del cuerpo y de los devenires internos que sufre incesantemente, aunque siga siendo la misma entidad oseocarnal que conocemos y en la que estamos contenidos.

Nos dice la ciencia que la masa que compone nuestro cuerpo, extraño saco de huesos, órganos, fluidos, desechos y músculos en el que vivimos mutándonos, transformándonos y pensándonos, está esencialmente compuesta de seis de los elementos de la tabla periódica que estudiamos hace tiempo en las clases de física o química: oxígeno, hidrógeno, nitrógeno, carbono, calcio y fósforo. Sin embargo, hay otros 54 elementos de esa misma tabla que entran de una u otra

17 «El jardín de la neurología –dice Ramón y Cajal en el capítulo VII de su *Historia de mi labor científica*– brinda al investigador espectáculos cautivadores y emociones artísticas incomparables. En él hallaron, al fin, mis instintos estéticos plena satisfacción. ¡Como el entomólogo a caza de mariposas de vistosos matices, mi atención perseguía, en el vergel de la substancia gris, células de formas delicadas y elegantes, las misteriosas *mariposas del alma*, cuyo batir de alas quién sabe si esclarecerá algún día el secreto de la vida mental!».

18 Wolfson 2023, 52. Alguien se preguntará, con toda razón, ¿cómo puede ser eso posible en un cuerpo tan pequeño como el nuestro? Pues porque los vasos sanguíneos conforman una inmensa red de arterias, venas, arteriolas, vénulas y capilares (la mayoría de ellas solo visibles bajo el microscopio) cuya función es asegurarse de que todos los rincones del cuerpo reciben oxígeno y nutrientes al tiempo que recogen los productos de desecho para llevarlos a los órganos encargados de su eliminación o reciclaje.

forma en la configuración de nuestra composición elemental, unos más necesarios que otros, evidentemente, pero presentes en toda nuestra realidad física. Para poder sobrevivir, nuestro cuerpo cambia sin cesar a una velocidad imposible de explicar, pues el concepto de cambio y adaptabilidad que manejamos a diario, algo mayormente psicológico, no puede abarcar el dinamismo de las alteraciones que se dan dentro de nosotros mismos de forma vertiginosa. Valga una simple muestra con la que podamos ofrecer una ventana a la diversidad del mundo microscópico del cual hablamos. Cada segundo, mueren o son recicladas aproximadamente 3 millones de células en el cuerpo de un ser humano promedio (digamos de 70 kilogramos, entre 20 y 30 años de edad y de 170 cm de altura).¹⁹ Esto quiere decir que en los 86.400 segundos de cada día perdemos o renovamos unos 38 mil millones de células, de las cuales la inmensa mayoría (el 86 por ciento) son células en la sangre (sobre todo rojas que son las más abundantes y llamadas eritrocitos por los que las conocen más a fondo que nosotros). Semejante al altísimo número de células es también el de bacterias que nos habitan en casi todas las zonas específicas de nuestra geografía biológica: la piel (el órgano más extenso que tenemos, pues nos cubre completamente todo el cuerpo protegiéndonos de las infecciones, las radiaciones de la luz y cualquier maltrato mecánico rutinario), los oídos, las manos y el sistema genitourinario, pero sobre todo en el tracto digestivo que se inicia en la boca y termina en el ano unos nueve metros más adelante. Así es, ese trayecto digestivo compuesto de diferentes secciones huecas en el cuerpo cubre unos nueve metros de longitud (más en unos que en otros dependiendo del tamaño de la persona) e incluye la boca, la faringe, el esófago, el estómago, los dos intestinos (uno delgado [compuesto de tres secciones: duodeno, yeyuno e íleon] y uno grueso [llamado colon]), el recto y finalmente el ano que es el hueco por donde nos deshacemos de los desechos sólidos y visibles. Colaboran inmensamente con el cuerpo en la tarea de lectura y aplicación de la bondad o maldad de cada cosa que baja por el esófago al estómago tres críticos imprescindibles: el hígado, la vesícula biliar y el páncreas. Atenta a los amigos o enemigos que puedan aparecer en el camino, cada sección cumple fielmente con su parte, pero muchas veces se le cuela algún microorganismo patógeno

19 Este «hombre de referencia» fue un acuerdo tomado en 1975 por la Comisión Internacional para la Protección Radiológica que, debido a la constante exposición humana a la radiación por razones ocupacionales, públicas o médicas, decidió calcular las dosis justificables de radiación externa o interna que no hacían daño al cuerpo humano. Fue así como se determinó, después de innumerables calculaciones, este promedio de peso, edad y altura para cualquier referencia de estudio científico, el cual todavía hoy se sigue usando, haciendo caso omiso a la realidad de que el hombre promedio de hoy día es casi siempre más alto, más ancho y tiene diferente promedio de vida (Müller et al. 2022).

o se desarrolla algún crecimiento anormal que se puede propagar descontroladamente produciendo un cáncer. En el colon habita alrededor del 95 por ciento de nuestras ansiadas bacterias y, junto con el otro 5 por ciento de ellas del resto del cuerpo, su totalidad se conoce como el «microbioma» humano que sirve para facilitar la digestión de los alimentos, producir las vitaminas y proteínas necesarias para que la sangre pueda seguir corriendo por las venas apropiadamente y llegue a las otras partes del cuerpo (sobre todo al cerebro, a los pulmones y al corazón) y asegurarse de nuestra inmunización.²⁰ Las bacterias no son solo beneficiosas, sino que su participación simbiótica con el hospedador es imprescindible para la homeostasis fisiológica (Requena, Velasco 2019, 2) que no es nada más que la capacidad que tiene el cuerpo de mantener constantes los niveles de glucosa, líquidos y temperatura. Si hace mucho calor, por ejemplo, se activa la sudoración provocando así una temperatura más baja; si, por el contrario, hace mucho frío, se activa la capacidad de temblar con lo cual el cuerpo genera calor y propicia una temperatura más alta.

Todo este callado trabajo interno que, sin querer llamar la atención, lleva a cabo el cuerpo para asegurarse de nuestra supervivencia, se lleva a cabo también con los lectores con respecto a la obra del escritor, pues la obra literaria tiene también sus beneficiosas e imprescindibles bacterias en los cientos, miles o millones de lectores que se instalan en el poema, la narración o la representación teatral participando simbióticamente con el hospedador para darle razón de ser al texto escrito.²¹ Tanto el lector común o afrodisiaco (que lee por placer) como el lector profundo o crítico literario (que lee por profesión) ayudan a la colectividad a desentrañar los códigos evidentes o secretos de los genomas de la escritura y son imprescindibles para mantener la homeostasis del sistema literario, pues revelan el constante equilibrio interno y externo que sostiene a la obra literaria a pesar de los cambios internos o externos que puedan afectar a la recepción del texto: los virus o las terribles enfermedades de la política (con sus extremismos de ultraizquierda o ultraderecha), de la religión (con sus fanatismos excluyentes) o del racismo (con sus extremismos étnicos o sociales).

20 Hay incluso evidencia, señalan algunos científicos, de que la actividad metabólica del microbiota intestinal puede influir directamente en el cerebro, ya que las bacterias intestinales pueden sintetizar neurotransmisores fundamentales como la serotonina que tiene que ver, entre otras funciones, con el sueño, nuestro estado de ánimo y nuestro equilibrio emocional y psicológico (Véase Requena, Velasco 2019, 11-12).

21 Evidentemente lo mismo es válido para cualquier manifestación artística, sea esta visual (literatura, pintura, escultura, danza, arquitectura, fotografía), sonora (música, teatro, poesía), gustativa/olfativa (cocina, perfumería), gráfica (literatura, dibujo, música), táctil (cerámica, alfabeto braille, ejecución de una pieza musical al piano, el violín, la guitarra, etc.).

Desde 1973 se decía que vivían en nosotros diez veces más bacterias que células, pero este estimado fue puesto en tela de juicio por un grupo de investigadores especializados dirigidos por la profesora Eva Bianconi de la Universidad de Bolonia que publicó sus conclusiones en la revista científica *Annals of Human Biology* en 2013 y de nuevo en 2016 de forma mucho más extensa por otro grupo de biólogos dirigidos por el biólogo Ron Sender del Instituto Weizmann de Ciencias de Israel. Según ambos estudios, habrá unos 38 mil millones de células y unos 40 mil millones de bacterias.²²

Ahora bien, no hay que morderse las uñas ante esta problemática situación, pues el cuerpo practica una forma de supervivencia celular natural llamada autofagia.²³ Es un mito popular la idea de que el cuerpo tarda entre siete y diez años en renovar por completo todas sus células; no hay tal. Lo que hay es un proceso que la ciencia ha llamado «regeneración celular» por medio del cual se producen nuevas células que reemplazan tejidos enfermos o inútiles. Evidentemente no nos damos cuenta de esos cambios dentro de nosotros a pesar de que esos números pudieran ser causa de consternación para cualquier hipocondríaco.²⁴ De hecho, ese constante cambio que parece radical y alarmante, en realidad es un cambio natural en el cuerpo, el cual necesita deshacerse de las células que han perdido vigencia o se han quebrado en el camino y es, además, parte del proceso sanitario del organismo de ir renovándose constantemente. Lo alarmante sería si las células se negaran a morir que es lo que pasa con el cáncer: un grupo de células se empecina en no ser reemplazado, creando así un tumor (maligno o benigno, dependiendo de si amenaza o no con invadir otras zonas del cuerpo). Igual pasa en la vida literaria en que los mismos lectores, de forma autofágica, se encargan de reciclar o deshacerse de la posible mala literatura. Cuando esa mala literatura se niega a desaparecer, se producen los cánceres literarios. Problemática es también la situación opuesta: que las células mueran

22 En su informe científico «Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body», después de estudiar los estimados hechos por anteriores investigadores y de presentar los datos acumulados, Ron Sender, Shai Fuchs y Ron Milo llegan a la conclusión de que es imposible que haya diez veces más bacterias que células en el cuerpo humano en las proporciones anteriormente citadas.

23 Descubierta y nombrada de esa manera por el citólogo y bioquímico belga Christian de Duve (Premio Nobel 1974 [Medicina]), el término «autofagia», derivado obviamente del griego (αὐτός = 'uno mismo' y φαγεῖν = 'devorar'), es un mecanismo que llevan a cabo las células para ir buscando contenidos intracelulares dañados o que no estén funcionando debidamente (pueden ser proteínas u organelos como las mitocondrias); los acorralan, luego los engullen, los fusionan y los meten en el lisosoma (especie de «estómago» de un complejo celular) en donde son reciclados. El cuerpo lleva a cabo esta actividad sin descanso pues le sirve para protegerse, mantenerse saludable y sobrevivir (Levine, Klionsky 2016).

24 Karolinska Institutet, «Live and Let Die -Spotlight on Cell Death» (30-07-2025).

cuando no deben morir que es lo que ocurre en enfermedades como el Alzheimer o el Párkinson.

En el año 2006, mi madre empezó a sufrir de la primera, y yo, para tratar de entender lo que estaba pasando en su cerebro, decidí convertir en escritura esa experiencia. Solo la idea de que en un futuro no demasiado lejano, cualquier escritor, incluido yo mismo, tuviera que enfrentarse a la inenarrable tragedia de ser abandonado por las palabras, me causaba un pavor indescriptible. Esa posibilidad fue, en última instancia, la causa de mi entrada en el laberinto de esa investigación que produjo mi libro de poemas contra el Alzheimer *De adinamia de mente de umnesia* (Villahermosa, México: Maùcho, 2010). En este libro, tuve que salir del espacio cognitivo-creativo al que estaba acostumbrado y adaptar mi realidad metafórica no a algo simbólico, figurativo o lejano, sino a la llaga del dolor de la madre en proceso de retroceder en el tiempo hacia la desmemoria, una experiencia dolorosa y totalmente nueva para mí. En el libro, la voz que oímos durante las sesenta y tantas páginas del texto,²⁵ narra lírica y dramáticamente todo lo que pasa dentro y fuera de su memoria. Para lograrlo

[ella] acude a una terapia en la que parece creerse que el acto de contar el pasado, por más doloroso que este sea, es un primer paso para ayudar al paciente a limpiar la costra beta-amiloide (proteína tóxica) que se acumula en las paredes del hipocampo -sección del cerebro responsable de la memoria- y, por la acción de este «cepillo» del discurso, recuperar lugares, nombres, acciones que prolonguen nuestra situación cronotópica (nuestro ser y estar en el tiempo y en el espacio). Ya sabemos, pues se han encargado los neurólogos de informarnos sobre este particular, que esta pérdida es hasta ahora irreversible. A pesar de ello, quisiéramos creer que ofrecerle un ambiente propicio a la persona enferma para que haga ejercicios de memoria, llevarla de la mano hacia el laberinto de su pasado o su futuro es una forma necesaria para ayudarla a recuperarse en el tiempo y en sus recuerdos. Pero esta acción del lenguaje sobre tal complicación del cerebro tiene otro objetivo tan importante como el anterior: [...] crear en la comunidad una serie de vasos comunicantes por medio de los cuales todos los individuos que la componen estén sobre aviso para prestar su brazo y su esperanza para curar los males que aquejan a la sociedad: el hombre y la mujer de la calle, el científico o la poeta, el político o la enfermera, el cura o la monja, el profesor o el carpintero, la partera o los oficinistas. Todos unidos para remediar este y otros muchos males que cada vez con más vehemencia intentan disminuir

25 Cuyo nombre es Mérida, nombre original de mi madre que decidí no cambiar.

la estatura de la condición humana y sus referencias. Maravilloso es este cuerpo que habitamos, pero es todavía una máquina imperfecta que requiere constante ojo avizor, una manutención impecable, múltiples afinamientos y tenaces lijaduras. (Berroa 2010, 8-9)

Esa experiencia tardó unos cuantos años y continuó incluso hasta después de la muerte de mi madre el 5 de mayo de 2012.

Esa necesaria acción de adaptabilidad fue muy diferente a la que había experimentado treinta y cinco años antes (1977) estando en Madrid, adonde había llegado en el verano de 1976 para continuar mis estudios rumbo al doctorado. En aquel momento, mis redes de comunicación eran extremadamente precarias y, más aún, mi situación económica. Hacia mediados de octubre recibí la noticia de que mi padre había fallecido. Al no tener número de teléfono propio, mi familia trató infructuosamente de comunicarse conmigo y no fue sino unos días después que unos amigos, cuyo teléfono yo le había dado a mi hermana mayor para que me informara sobre cualquier eventualidad, pudieron darme la noticia. En aquellos tiempos, si no tenías una línea fija en casa, las llamadas telefónicas fuera de España había que hacerlas buscando casetas especiales de teléfonos públicos²⁶ con un montón de monedas en las manos con las que había que alimentar la hambrienta caja de comunicación internacional o yendo personalmente a la oficina de Telefónica en donde había que esperar a veces hasta una o dos horas.²⁷ Cuando finalmente logré conversar con mi familia, hacía ya varios días que mi padre estaba dos metros bajo tierra. La razón de su muerte había sido un paro cardíaco que fue la coronación de varios infartos sufridos anteriormente. Aunque ya en 1967, el cirujano sudafricano Christian Barnard había logrado el primer trasplante de corazón de la historia humana, diez años más tarde y en Santo Domingo todavía estábamos muy lejos de poder llevar a cabo una hazaña semejante (incluso tengo para mí que en aquel momento la mayor parte de la comunidad científica tenía serias dudas sobre la viabilidad de tal iniciativa por motivos éticos y clínicos

26 Las había por toda la ciudad, pero no siempre funcionando y, cuando se encontraba una que funcionara, no tenía acceso a llamadas fuera del país. Muchas veces, al llegar a una de las funcionales, uno se encontraba una fila de 10, 20, 30 personas esperando su turno. Si se quería contactar el mundo del otro lado del Atlántico, había que esperar. Y esperábamos.

27 La cadena de refugiados (políticos o no) que habían tenido que salir huyendo de las dictaduras latinoamericanas [Argentina, Uruguay, Chile...] era enorme y ocupaba todos los estratos de la vida ciudadana: poetas, novelistas, médicos, científicos, abogados, albañiles, cineastas, pintores, músicos... Todos necesitábamos comunicarnos con alguien al otro lado del Atlántico y España, cuyos millones de refugiados políticos al terminar la guerra civil habían sido recibidos con los brazos abiertos en casi todos los países latinoamericanos, todavía no se había adherido a la Convención de Ginebra de 1951 (lo haría en 1978).

[sobre todo porque se creía que el cuerpo del receptor rechazaría inevitablemente el órgano donado], por lo que los médicos pensaban que eso nunca iba a ser posible). Hoy día, sin embargo, a través de una terapia génica llamada PSAT1²⁸ hasta podemos pensar que es posible la regeneración miocárdica después de un infarto agudo y yo estoy convencido de que estamos a solo unos pocos años de generar el primer cuerpo humano de laboratorio, a pesar de que, luego de haber clonado el primer mamífero en Escocia el 5 de julio de 1996,²⁹ se creó tal avalancha de desaprobaciones, miedos y condenas (sobre

28 PSAT1 es el acrónimo inglés del gen de la fosfoserina aminotransferasa 1, una proteína que, cuando éramos fetos ayudaba a configurar el corazón y reparar sus insuficiencias, pero una vez que nacemos perdemos rápidamente esa capacidad. Como la principal causa del desarrollo de insuficiencia cardíaca es la pérdida masiva de cardiomiocitos (CM), que son las células que conforman el músculo cardíaco, las cuales se contraen de forma espontánea permitiendo que el corazón bombee sangre rítmica y eficientemente a través de la contracción (sístole) y la relajación (diástole), si hay un infarto del miocardio y dado que los cardiomiocitos adultos son renuentes a la proliferación y a la renovación, la identificación de vías para estimular la regeneración endógena de MC es una indescriptible promesa clínica. Esto es lo que ha hecho un grupo de científicos de la Universidad de Temple en Nueva Jersey, de Duke en Carolina del Norte y del King's College en Londres al publicar hace apenas dos meses (18 de junio del presente) en la prestigiosa revista de investigación médica *Theranostics* las pruebas que han hecho con peces cebras y tritones adultos y con ratones y cerdos acabados de nacer. Este fascinante descubrimiento prueba que se puede regenerar el corazón al inducir la proliferación de MC después de una lesión cardíaca aplicando diferentes dosis de PSAT1.

29 Me refiero a la oveja Dolly, cuya clonación fue anunciada en el número 6619 (Volumen 385) correspondiente al 27 de febrero de 1997 de la revista científica *Nature*, la más importante revista internacional de investigación sobre ciencia y tecnología. La clonación natural ha existido desde siempre entre todos los seres vivos (animales, plantas, hongos, bacterias, algas, etc.), pues casi siempre basta con ver las caras de los hijos para reconocer al padre o a la madre. Además, las células de un cerezo o un granado, muy diferentes a las de los animales pues tienen que estar compuestas de cloroplastos para su fotosíntesis, producirán inevitablemente otro cerezo u otro granado idéntico al árbol original (a menos que hagamos cruces genéticos utilizando polinizadores naturales o artificiales). Un perro produce otro perro, y un toro, otro toro. Las quimeras, esfinges o sirenas, así como los minotauros, sátiros y centauros son seres producidos por la imaginación humana (sobre todo de los poetas) e intentan, de alguna forma, unir lo mejor de ambos mundos en las mitologías de todas las culturas. Aunque tanto Anaxágoras como Demócrito ofrecieron algunas consideraciones sobre genética en sus escritos filosóficos, el primero en exponer formalmente una teoría pangenética fue (como era de suponer) el filósofo y padre de la medicina occidental Hipócrates de Kos (460-370 a. n. e.). Hipócrates sostenía, contra la opinión generalizada entonces (y desafortunadamente todavía hoy día presente en círculos dogmáticos y de desconfianza científica), que las enfermedades del cuerpo se debían a la falta de ejercicio, aire fresco y descuidos en nuestra dieta e higiene, no a castigos de los dioses o a posesiones demoníacas. La teoría pangenética de Hipócrates afirmaba que el semen masculino se forma en muchas partes del cuerpo y a través de los vasos sanguíneos llegan «los humores activos», portadores de los caracteres hereditarios, a los testículos. (En el siglo XIX, Darwin seguirá casi al pie de la letra esta teoría.) En su libro sobre el origen de los animales, Aristóteles rechazó esta perspectiva que describió como absurda. Al observar que la menstruación de la hembra se asociaba con la sangre que desaparecía durante el embarazo, pensó que los gérmenes de la sangre de la hembra se juntaban con el semen del varón para darle forma al nuevo ser (véase Aristóteles, *Reproducción de los animales*, Libro II, 727b).

todo de parte del sector creyente de la sociedad), que la UNESCO se vio obligada a publicar en noviembre de 1977 la Declaración Universal sobre el Genoma Humano y los Derechos Humanos, explícitamente prohibiendo la clonación de personas.³⁰ Sin embargo, desde entonces, los científicos han seguido experimentando con la clonación de otros mamíferos. Después de la oveja,³¹ le tocó a Kaga, una vaca clonada en 1998 que vivió una larga vida normal en Japón (21 años), un ratón, una cabra, un cerdo, un gato, un caballo y un perro, entre muchos otros.

Mi respuesta en aquel entonces a la noticia del infarto de mi padre fue también semejante a la que señalé más arriba con la condición de la ausencia regresiva de mi madre por el Alzheimer: aceptar mi nueva circunstancia de huérfano de padre y transformarla en lenguaje poético, algo que, en aquel momento, no había experimentado todavía. Ese verano, en mi clase de literatura medieval en Vermont (Middlebury College), había leído por primera vez el *Libro de Buen Amor* (1343) de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, una figura tan deslumbrante como ambigua y jocosa, pero cargada de una complicada irreverencia hacia todo tipo de poder (civil, religioso, académico) de fines del mundo medieval español que le tocó vivir. Su lectura me dejó estupefacto y cambió totalmente y de inmediato la imagen que yo tenía del Medioevo. Cuando, en el poema, el narrador poético ('el arcipreste') se entera de la muerte de Trotaconventos, la alcahueta que le facilitaba el camino hacia el goce carnal, el personaje se entrega a un planto desesperado en el cual desahoga su sentir hacia la impotencia humana al enfrentarse a la muerte.³² A pesar de ser clérigo (o quizás precisamente por ello), la actitud del arcipreste se opone totalmente a la visión estoica y resignada de Jorge Manrique ante la noticia de la muerte de su padre que produce sus *Coplas a la muerte de su padre* más de cien años después. Fue a partir de la lectura del *Libro de Buen Amor* que surgió un largo poema elegíaco de unos 200 versos siguiendo de cerca el tono del planto del Arcipreste, pero con el modelo estructural de la tragedia griega tal y como aparece descrito en la *Poética* de Aristóteles con su *prólogo* o presentación del tema, seguido de un *párodos* como parte coral que

30 El artículo 11 comienza señalando: «No deben permitirse las prácticas que sean contrarias a la dignidad humana, como la clonación con fines de reproducción de seres humanos» (UNESCO 1977, art. 11).

31 Que sobrevivió problemas pulmonares y artríticos, pero vivió seis años y medio, la mitad de una oveja normal. Al principio se pensó que, al nacer, su cuerpo ya tenía la misma edad de la oveja de la que se extrajo el genoma, como si la célula ya tuviera una memoria de edad, pero más tarde se abandonó esa idea, pues las otras tres hermanas de Dolly, clonadas con el mismo patrón, vivieron una vida normal. También las seis hijas de Dolly, que nacieron de forma normal, tuvieron igualmente un envejecimiento normal.

32 Juan Ruiz, «De cómo murió Trotaconventos, et de cómo el arcipreste fase su planto denostando et maldesiendo la muerte», *Libro de Buen Amor*, estrofas 1520-75.

se manifiesta como si fuera una canción/lamento; una vez terminado este, se procede al *episodio* que es la parte central de la obra; a este le sigue un *estásimo* como si fuera una canción celebratoria de la vida del personaje. Episodios y estásimos se alternan hasta llegar a la parte final de la elegía que es el *éxodo* (Aristóteles 1985: cap. 12). En el primer episodio de mi texto, las *μοῖραι* o madres elementales que controlan los hilos de la vida, aparecen en su función de «hiladoras del destino humano»: Cloto está encargada del nacer (por eso la pintura y la literatura la representan con una rueca porque es la que teje el hilo del vivir); a Láquesis le corresponde determinar los años de vida de cada uno (por ello se personifica con una vara medidora para ir calculando los días de cada mortal); Átropos es la responsable del momento de morir de cada uno, y es la que corta el hilo del vivir (en su manifestación representativa aparece casi siempre con una tijera u hoja afilada). Cito una breve sección del primer «Episodio» en que aparecen las dos primeras moiras y del primer «Estásimo» donde aparece la tercera (Berroa 1979, 49):

Cloto sopló sobre los días.
En Oriente las mañanas y las tardes son más amplias,
y los hombres nacen entre ingenios como anélidos
[gramináceos,
y es más simada su soledad sin su respiro
que madrigueras de marmotas en invierno
o el canto hueco de los sapos en verano.

[...]

Láquesis tocó sus labios. Desde entonces,
nadie le excedió en silencio,
nadie le llevó en coraje,
y prístino fue siempre entre los mozos,
y fue príncipe del sol, de la mujer, del aire enamorado.

[...]

El otoño no tiene ruiseñores.
¡Ay de mí, que he visto a Juan luchar y ser vencido!
¡Ay de Juan! ¡Cuán adentro de sí mismo ha penetrado!
Se me quedan mirando penetrantes los terrones
que darán sus privilegios a la grama.
¡Átropos maldita, no vuelvas a la tierra!

A través de la historia, todos los poetas, como todos los seres vivos, en algún momento u otro de su vida han tenido o tendrán que enfrentarse al destino del cese de las funciones de su cuerpo o

del cuerpo de aquellos que le ayudaban a convertir en λόγος toda su experiencia vital, en *logos et scriptura*. Desde Heráclito, que de nuevo es el primero en hacer notoria la perspectiva del logos como la gran unidad de todo lo real separándose así de la tradición «física» de los que le habían precedido (sin eliminar de su pensamiento aspectos de esa tradición, como que el fuego es el ἀρχή, es decir, el origen fundamental de todas las cosas, que nunca se extingue, representando así la naturaleza dinámica del universo). El logos se difunde a lo ancho y lo largo del tiempo, el espacio y todas las otras dimensiones que manejamos. La palabra enunciada (es decir, el logos en acción) posee un extraordinario poder representativo que carga de luminosa verticalidad el acto horizontal de su enunciación. Lo engloba todo y logra crear de esa manera una visión ética y estética del universo. Ese logos tiene sus enunciadores privilegiados, que son los poetas, pero en su acto participan todos los que conforman la asamblea humana: el logos del zapatero es el zapato que crea su saber por medio de sus manos y los instrumentos y el material de que se vale. Igual hace el músico con su voz o su mano y su instrumento, el pintor con los colores, su lienzo y su pincel o el escultor que moldea una masa informe pronunciando las palabras que fecundan su acto y le dan una vida completamente nueva a la piedra.³³ La invención de la rueda como la de la escritura (que es en realidad lenguaje pintado) sirvieron para extender los pasos del ser humano y darle un empujón a la posibilidad de moldear el mundo. Sin ellas, habría sido mucho más trabajosa la tarea de vivir con otros para transformar la tierra. El cambio es fundamental para la existencia, imprescindibles son los opuestos para la vida y para darle sostén a cada una de sus partes, pero el logos es el principio organizador del universo.³⁴ Estos tres fundamentos, los tres echados a andar hace más de 2500 años por

33 Cuenta una leyenda que, una vez terminado su *Moisés*, quedó extasiado Michelangelo mirando fijamente su creación, esperando quizás que esta le diera las gracias por traerla a la vida y que, al no reaccionar la imponente escultura, el maestro la golpeó en la rodilla derecha con su martillo al tiempo que la imprecaba: «Perché non parli!?».

34 El primer fragmento dice específicamente: τοῦ δὲ λόγου τοῦδε ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκούσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπείροισιν εἰκόσσι πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιοῦτων ὁκοίων ἐγὼ διηγέσθαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει· τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν ὅκωσπερ ὁκόσα εὔδοντες ἐπιλανθάνονται («Sobre la naturaleza de este logos que ha existido desde siempre, los hombres demuestran que no han llegado a su conocimiento, ni antes de haber oído hablar de él ni tampoco después. Viniendo todas las cosas a la existencia según el logos, los hombres parecen gentes inexpertas, cuando ensayan palabras y actos tales como los que yo describo detalladamente, distinguiendo cada cosa según su naturaleza y expresando como es. Otros hombres no son conscientes de lo que hacen cuando están despiertos, igual que olvidan lo que hacen cuando están dormidos»; Heráclito *Fragments*).

el filósofo del devenir, Heráclito de Éfeso, han dejado una huella imborrable en la filosofía, la literatura y la cultura del ser humano.

Ahora bien, la fijación de la poesía, la novela o el teatro en los cambios que sufre el cuerpo y solo el cuerpo, sean sus malestares (dejando de lado sus bienestar), sus enfermedades (dejando de lado los estados de gozo de salud que, en general, son más abundantes), sus «viaciones»³⁵ o desviaciones, los condicionamientos psíquicos o sus fracturas en el orden físico, simbólico o metafórico, no hacen más que mermar nuestra capacidad de adaptabilidad. Es necesaria la búsqueda cada día de un aire nuevo y fresco que transforme nuestra estancada condición humana, es decir, intentar dar un giro a nuestros planes y cambiar decidida y conscientemente de dirección para lograr un nuevo comienzo en cada acto de vivir, que no es más que un constante fluir de la no existencia hacia el olvido.

Bibliografía

- Aristóteles (1985). *Poética*. Ed. de J.D. García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Aristóteles (1994). *Reproducción de los animales. Libro II, 727b*. Ed. de Ester Sánchez. Madrid: Gredos.
- Berroa, R. (1979). *Retazos para un traje de tierra*. Madrid. S.E.
- Berroa, R. (2010). *De adinamia de mente de umnesia*. Villahermosa, México: Maùcho.
- Bianconi, E.; Piovesan, A.; Facchin, F.; Beraudi, A.; Casadei, R.; Frabetti, F.; Vitale, L.; Pelleri, M.C.; Tassani, S.; Piva, F.; Perez-Amodio, S.; Strippoli, P.; Canaider, S. (2013). «An Estimation of the Number of Cells in the Human Body». *Annals of Human Biology*, 40(6), 463-71.
- Caldeira, L. (2014), «Un análisis: Circulación de los Periódicos Diarios de Brasil». *Gaceta de Prensa*. <https://www.gacetadeprensa.com/noticia/6613/opinion/un-analisis-circulacion-de-los-periodicos-diarios-de-brasil.html>.
- Cernuda, L. (1958). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darwin, C. (1868). «Chapter XXVII». *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*. London: John Murray.
- De Lay, H. (1980). «Pangenesi versus Panspermia Democritean Notes on Aristotle's Generation of Animals». *Hermes*, 108. Bd. 2, 129-53. <https://www.jstor.org/stable/4476155>.
- Fernández, T.; Tamaro, E. (2004). *Biografía de Per Abbat*. Barcelona: Biografías y Vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/abbat.htm>.
- George, A. (1999). «Introduction». *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin Classics.
- Goldrosen, J. (1979). *The Buddy Holly Story*. New York: Quick Fox.

35 Acción de mantenerse en las vías anteriormente trazadas por uno mismo, el grupo cultural al que uno pertenece o la entidad política a la que estamos afiliados por medio del gentilicio que nos define como miembro de una familia geográfica o cultural.

- Green, D.R. (2022). «A Matter of Life and Death». *Cold Spring Harbor Perspectives in Biology*, Jan 14 (1), a041004. <http://doi.org/10.1101/cshperspect.a041004>.
- Heráclito (2023). *Fragmentos*. Internet Archive. <https://archive.org/details/heraclito-fragmentos/mode/2up>.
- Janick, J. (2002). «Ancient Egyptian Agriculture and the Origins of Horticulture». *Acta Horticulturae*, 582 June, 23-39. <http://doi.org/10.17660/ActaHortic.2002.582.1>.
- Kattan, R. (2024). *Cuatro poemas de Rolando Kattan*. Lima: Círculo de Lectores Perú. <https://circulodelectores.pe/cuatro-poemas-de-rolando-kattan/>.
- Kostakopoulos, N.A.; Bellos, T.C.; Katsimperis, S.; Tzelves, L. (2024). «Hippocrates of Kos (460-377 BC): The Founder and Pioneer of Clinical Medicine». *Cureus*, 16(10), e70602. <http://doi.org/10.7759/cureus.70602>.
- Levine, B.; Klionsky, D.J. (2016). «Autophagy Wins the 2016 Nobel Prize in Physiology or Medicine: Breakthroughs in Baker's Yeast Fuel Advances in Biomedical Research». *Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)*, 114(2), 201-20. <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1619876114>.
- Macho-González, A.; Sánchez-Muniz, F.J. (2023). «Autofagia, un sistema celular de limpieza clave para la salud. Una visita al Premio Nobel de Fisiología o Medicina de 2016». *Journal of Negative and No Positive Results*, 8(1), 417-39.
- Magadum, A.; Mallareddy, V.; Roy, R.; Joladarashi, D.; Thej, C.; Cheng, Z.; Cimini, M.; Truongcao, M.; Chatoff, A.; Crispim, C.V.; Rigaud, V.O.C.; Gonzalez, C.; Benedict, C.; Santos, C.X.C.; Snyder, N.W.; Khan, M.; Shah, A.M.; Koch, W.J.; Kishore, R. (2025). «Phosphoserine Aminotransferase 1 Promotes Serine Synthesis Pathway and Cardiac Repair After Myocardial Infarction». *Theranostics*, 15(15), 7219-41. <http://doi.org/10.7150/thno.112077>.
- Manrique, J. *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía*. Ed. de V. Beltrán. https://www.rae.es/sites/default/files/coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf.
- Mayhew, R. (2020). «Peripatetic and Hippocratic Seeds in Pseudo-Aristotle, Problemata 4: Raising Questions about Aristotle's Rejection of the Pangenesis Theory of Generation». Meeusen, M. (ed.), *Ancient Greek Medicine in Questions and Answers: Diagnostics, Didactics, Dialectics*. Leiden; Boston: Brill, 28-54.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- Müller, M.J.; Bosy-Westpha, A.; Braun, W.; Wong, M.C.; Shepherd, J.A.; Heysfield, S.B. (2022). «What Is a 2021 Reference Body?». *Nutrients*, 14(7), 1526. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9003358/>.
- Ramón y Cajal, S. (1917). *Historia de mi labor científica*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/ciencia/cajal/cajal-recuerdos/recuerdos/labor_01.htm.
- Requena, T.; Velasco, M.J. (2021). «Microbioma humano en la salud y la enfermedad». *Revista Clínica Española*, 221(4), 233-40. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/205050/3/microbiohuma.pdf>.
- Rouco, F. (2020). «Todos los medios generalistas con 'muros de pago' en España: comparativa de tarifas y modelos de suscripción». *Xataka*, 11 de junio. <https://www.xataka.com/otros/todos-medios-generalistas-muros-pago-espana-comparativa-tarifas-modelos-suscripcion>.
- Ruiz, J. (2000) *Libro de Buen Amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>.
- Sender, R.; Fuchs, S.; Milo, R. (2016). «Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body». *Public Library of Science -Biology [PLOS Biol]*, 14(8), e1002533. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1002533>.

- Sosa, M. (1984). «Todo cambia» *¿Será posible el Sur?* Philips: Buenos Aires.
- Unesco (1997). *Declaración Universal sobre el Genoma Humano y los Derechos Humanos*.
<https://www.unesco.org/es/legal-affairs/universal-declaration-human-genome-and-human-rights>.
- Wolfson, J. (2023). «Your Vascular System: The Unsung Hero of Human Longevity». *Integrative Medicine: A Clinician's Journal*, 22(6), 52-3. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC10886395/>.

Capas sucesivas

Rocío Cerón

La borradura es una medida de la pérdida,
la transformación, una medida de fuerza.
(Olivier de Sagazan)

1 Posicionamiento

Lo finito y lo infinito, entre ellos un puente: un residuo, un fragmento de objeto, un recuerdo que se abre en la mente como estrella fugaz cruzando archipiélagos de neuronas: re combinaciones de signos/ códigos. Lo breve, lo aparentemente insustancial, aquello que no es una oda a la grandilocuencia, eso. Y los códigos, el dato, el número negativo, el atrevimiento de lo incommensurable. Un objeto que, en su imantación con las personas y el mundo, se convierte en escritura espacio-temporal. Lo que vale la pena vivir por su fugacidad. El justo momento en que, como en los textos védicos, uno cae en cuenta que el residuo es el mundo. Y el perceptor, entidad que apertura la materia, quien vincula, aproxima y comprende que la metáfora radica en la sustancia del código. Entonces, pensar el poema desde la desterritorialización del mismo poema, desde la inestabilidad de los códigos que les otorga una ambigüedad que ensancha los códigos desde su mismo origen.

Vida, respiración y energía, vida y lenguaje, nos conectamos con la vida a través de contarnos quiénes somos en poemas que van quedando como esquirlas-frases que atraviesan el cuerpo. Nos enunciamos a través de las frases adheridas con aproximaciones sucesivas al recuerdo. La mano sobre el hombro del padre, la sonrisa cómplice de tu mejor amigo. La piedra recogida en el río, el sombrero que te acompañó en toda la travesía por la selva lacandona. En cada fragmento -residuo- de nuestros actos hay ya un resguardo de la finitud.

Contra todo lo que el mercado signa, lo más valioso es esa pedacería (el craquelado estuche de las plumas de tu abuelo) lo que pone en la vida una mirada disidente, subjetiva. Riesgo y despliegue: «No es en la grieta sino en la hendidura donde reside el pulso de una casa», dice la poeta. Y sí, lo que hiende en nuestras vidas son esas cuentas de oro (metafísicas, hilos anudados de memorias) que se tejen como articulaciones. Aquello que pensamos irrelevante, el día a día, lo habitual, lo diario profundamente cotidiano, como respirar u oler una taza de té por las mañanas o a media tarde, acariciar la mejilla de tu novia, sentir el papel del libro entre las manos o la primera mirada a la calle al salir de tu casa, son los verdaderos inicios de una escritura presente y futura. Lo dejo en claro, profundamente, la pandemia.

Mirar por el rabillo del ojo, no la figura central sino las apariciones desde el margen, para observar entonces profundamente aquello que se muestra (y no) como puertas a múltiples preguntas donde la flecha y el punto se tocan. En esa servilleta con manchas de café, y el dibujo apenas esbozado, se gesta el nacimiento de una revolución. Cada movimiento, objeto, frase o cabeceo es una sedimentación inestable de futuro. Para pasar la laguna de la Estigia (¡oh Patinir, primo hermano de la muerte!), una moneda era necesaria. Como necesarios son los indicios y los sesgos, geografías nebulosas y aparentes ángulos ciegos, que permiten ver más allá y desde donde hombres y mujeres cabales, cada invierno, destruyen el piso de su casa.

Entre el alfa y el omega, entre el aire y la respiración, y entre todos los puntos sucesivos, está el abrevadero vital. Providencial es cada instante, en cada segundo se fragua una configuración de territorio álmico. Abrazamos el viento como resguardamos lo brevísimo, el imperio de lo nimio, lo imperfecto, todo aquello que nos da la nitidez de estancia, lo esencial de la respiración, y el lenguaje. La casa, constituida por la música del pensamiento y los afectos, radica en la palma de tu mano: en donde el sentido de ese carrete de hilo/tuerca/llaves/ hace cuerpo. Y con ello, abres de tajo al mundo en presente hacia el presagio del provenir.

2 **Estudios**

El habla del mundo, la naturaleza de los objetos, mueren y renacen en el espacio. Fuerza incorpórea, hay un motor que dinamiza al mundo y el cosmos donde no hay principio ni fin. Sea eólica, lumínica, sonora, cuántica o cualquiera de sus múltiples variantes, entre ella se teje y desteje el movimiento de lo que vemos y no vemos, como la materia oscura que atraviesa ondulante y silenciosa el universo. Vibrante, pasa, zumba como el lenguaje que nombra, dimensionando los cuerpos, los sistemas físicos, tocando las regiones más distantes o perdidas en los fondos abisales del mar. Permanece entre sombras y se transforma, como el poema y como Antígona, que esperan la claridad, la verdadera, para salir de la cueva. Con esa furia de quien va «conquistando la luz», la energía hace que la vida sea vida. Entre la continua transformación, la permanencia sutil y gigantesca a la vez, como los 62 mil 600 kilowatts del sol por cada metro cuadrado de su superficie, es la entidad más vigorosa y más constante. Desde el principio de los principios no puede existir creación o desaparición de energía, sino transferencia de un sistema a otro, o transformación de una forma a otra. Y desde aquí, el poema se afina como reflejo.

El poema, la maquinaria y edificación del lenguaje en su estado más potente, se fija en la página, pero nunca está inmóvil, sus imágenes plásticas, sonoras, verbales, conceptuales, performáticas y hasta epidérmicas se movilizan ante los ojos del lector/perceptor. Eólicas o geotérmicas, de capas freáticas, las energías que se desprenden del poema abastecen los resquicios del cuerpo intelectual, así como del estético o del emocional. Combustiona el alma, para crear materia textual, abre el cuerpo, lo extiende tentacularmente, transforma las emociones y las experiencias. Nada se pierde, todo se expande. Nada se destruye, todo se crea, todo se transforma: el poema guarece en su interior un infinito.

Y de ese vasto terreno léxico nos abrasa la escucha, un ejercicio que requiere atención y fuerza, un ejercicio que nos permite entender quiénes somos y cómo habitamos un lugar. La escucha nos brinda un entorno sonoro de 360 grados para colocar nuestra atención en todo tipo de emisiones sónicas. El oído adquiere una serie de elementos áuricos que la mente memoriza y asocia a ciertos momentos. Nos convocan a una comunidad resonante donde la energía sónica construye identidad. Entonces, cada lugar no sólo es su cuerpo arquitectónico, sus calles, sus habitantes es, en gran medida, su conjunto –concierto auditivo y de sensaciones– de sonoridades. Ondas, flujos sonoros que avanzan por el espacio y vuelven a expandir los contornos de la realidad. El poema concurre de manera no sólo auditiva sino también epidérmica, científicamente se ha comprobado que no sólo ‘escuchamos’ con los oídos, vibraciones y tonalidades musicales resuenan por todo el cuerpo. Ante el oído y el ojo, se abre

el poema, en su puesta en página, en voz, y nos permite reconocer un territorio para convertirlo en un hábitat mental, simbólico y perceptual. Pura energía eléctrica cerebral que estimula la vida.

El ruido del mar pegando contra la exclusiva, el paso del buque o los ruidos de los autos en pleno atasco de tráfico en medio de una marcha o el golpeteo del viento sobre las tejas de una cabaña, son recuerdos que a su vez serán experiencias o pulsiones evocativas que serán poemas. Textos activos en nuestra mente como centrales nucleares que propulsan energías varias a las que regresamos tanto en nuestra memoria como en la creación. En el fondo, el lenguaje, y el edificio que es el poema, así como la transformación de la energía primordial en cada átomo de cada entidad que nos rodea, nos cuentan, como en la totalidad de la cinta de una película, la verdadera historia de las capas de nuestras vidas. Cada capa de cada joule es la historia que da rostro al universo. Cada capa de realidad se procesa en energía, trabajo y calor, todo poema resignifica la realidad.

3 Asentamiento tambaleante

¿Dónde comienza la indeterminación entre medios, continentes y lenguajes? ¿Dónde inicia una observante, una escritora, una lectora transdimensional? ¿Dónde se hibridan quien observa, experimenta, acciona, escribe, deviene? Desde la caligrafía árabe hasta la vanguardia, desde la dinastía Tang hasta lo más inmaterial de la literatura digital, ha existido durante mucho tiempo una intimidad entre observación, gesto, escrituras y las formas de éstas, tanto en la forma como en la práctica, en múltiples continentes posibles. El poema, ese espacio de memoria, comienza también en una estancia conceptual, es un espacio definido y contenedor que permita sostener una idea, y como sabemos, una idea, un pensamiento, es una forma de leer y experimentar el mundo.

De esos mundos, desde el *Aleph* de Borges, y de aquellos puntos que inciden en las formas en que entendemos lo que nos rodea, *Zeitgeist* poéticos y disruptivos, se abre el libro/continente/escritura futura, espacio que, como en las tablillas de escritura cuneiforme o en la abstracción de la imagen de los ideogramas chinos o en la escritura en código binario, se enuncia. Un espacio que pasa por la desestabilización de un espacio de papel, como el libro, para crear una dimensión multiplataforma. Barthes decía: «Existen escrituras también que no podemos comprender y de las que, sin embargo, no se puede decir que sean indecifrables, están simplemente fuera del desciframiento: son las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores (artistas, diría yo) o ciertos sujetos».

Desde esos límites fracturados, entre el cambio masivo de lo táctil y, a medida que profundizamos en la virtualidad de la pantalla, en

la inteligencia artificial y las redes neuronales recurrentes, quiero detenerme en esa conexión más gráfica entre artista y poeta, esa brecha dividida con guiones que funciona como barrera y enlace, fisura y relleno, una forma de mostrar y decir o, más exactamente, hacer un *entre*. Vuelvo a Barthes:

«Haz un gesto: haces una señal; muévelo hacia adelante, tu mano aún descansando allí sobre la superficie receptiva, genera una escritura».

4 Descolocaciones aleatorias

Contemplamos una obra, eliminando generosamente el significado de si es arte asémico o de lenguaje o escritura visual, sin importar cuán 'ilegible' sea. Como creadores hacemos marcas que se convierten en esos significantes para ser leídos, lo queramos o no. Quien crea de manera transdimensional, ya no sólo crea obras de arte que atraviesan esta categorización y producción de significantes; como argumentó Barthes, son del mismo 'tejido', **ahora el código es también la propia metáfora**. El poema se difumina y convierte en ondas radiales que atraviesan el espacio de la tierra a la Constelación del Saco para encontrar un posible receptor-dialogante-escucha-perceptor. Lo que vivimos hoy en día son diversas formas de relacionar al lector con la obra creando nuevos esquemas de percepción hacia los objetos artísticos y nuevos tipos de interacción en la producción de la experiencia estética. Con todo ello, perceptor y obra, abren retos de interpretación y formas distintas de sistemas de lectura. El espacio futuro del poema está creando aquí y ahora tensiones entre lenguaje textual y diversidad de lenguajes artísticos, científicos y tecnológicos (de acuerdo al filósofo alemán Gernont Böhme, las nuevas tecnologías son «la columna vertebral que estructura nuestra experiencia»), tensiones multidimensionales y espaciotemporales.

Estamos ante un territorio que se estrecha o tensa según el momento (casi el instante) y el balbuceo o nomenclatura de los discursos sociales, estéticos y culturales, por ello ¿qué sustantivos o imágenes se crearán en esta época que ya se piensa en otra época? ¿De qué coloratura, composición, nota o grafía objetual o inmaterial es el tiempo que vivimos y viviremos? ¿Cómo son los nuevos lenguajes digitales, visuales, textuales, transdimensionales de absoluta porosidad del mundo? Estamos ante un lenguaje post-alfabetizado, post-semántico y post-significante que deja abiertas estas preguntas.

El futuro podría ser un poema que, seguramente, en algún punto dejará incluso la grafía para convertirse en ondas eléctricas desde donde el poema viajará conectándose a miles de dispositivos neurales donde un código-poema-onda llegará al mismo instante a todos

sus lecto-escucha-espectadores-perceptores especulativos y será decodificado desde la subjetividad para hacerse experiencia vital, porque como ya sabía desde su lúcido filo mental Friedrich Nietzsche, «No existe la verdad, solo la interpretación».

Cierro este texto, con la posibilidad que abre, y deja siempre abierta dicha posibilidad, el Tokonoma: ese espacio de una ausencia que es la presencia de todo, el poema en su total expresión. A la inversa de Borges y su *Aleph*, que es la suma de las cosas del Universo, en el *Tokonoma* Lizamiano, es la ausencia, como un agujero negro que lo contiene todo, quien habla (habrá que intuir/enunciar/escuchar/preformar/crear desde ahí):

Tener cerca de lo que nos rodea | y cerca de nuestro cuerpo, | la
idea fija de que nuestra alma | y su envoltura caben | en un pequeño
vacío en la pared | o en un papel de seda raspado con la uña. | Me
voy reduciendo, | soy un punto que desaparece y vuelve | y quepo
entero en el tokonoma. | Me hago invisible | y en el reverso recobro
mi cuerpo | nadando en una playa, | rodeado de bachilleres
con estandartes de nieve, | de matemáticos y de jugadores de
pelota | describiendo un helado de mamey. | El vacío es más pequeño
que un naípe | puede ser grande como el cielo, | pero lo podemos hacer
con nuestra uña | en el borde de una taza de café | o en el cielo que
cae por nuestro hombro.

El principio se une con el tokonoma, | en el vacío se puede esconder
un canguro | sin perder su saltante júbilo. | La aparición de una
cueva | es misteriosa y va desenrollando su terrible. | Escondese allí
es temblar, | los cuernos de los cazadores resuenan | en el bosque
congelado. | Pero el vacío es calmoso, | lo podemos atraer con un
hilo | e inaugurarlo en la insignificancia. | Araño en la pared con la
uña, | la cal va cayendo | como si fuese un pedazo de la concha | de
la tortuga celeste. | ¿La aridez en el vacío | es el primer y último
camino? | Me duermo, en el tokonoma | evaporo el otro que sigue
caminando.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiusia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas.*
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna.*
37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe.*
38. Demattè, Claudia; Llàcer, Arantxa; Presotto, Marco (eds) (2024). *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro.*
39. Alarcón-Tobón, Santiago; Bou, Enric (eds) (2025). *Stories Come to Matter: Water, Food, and other Entanglements.*
40. Castella-Martinez, Sergi (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likenesses in the Avant-Garde.*
41. Estrada, Oswaldo; Alicino, Laura (eds) (2025). *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina.*
42. Cannavacciuolo, Margherita; Consolario, Maria Rita; Favaro, Alice (eds) (2025). *Hipócrates y sus artificios. Enfermedad, medicina y narración en las literaturas y culturas hispánicas e hispanoamericanas.*
43. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2025). *El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica.*
44. Lo Giudice, Ivan (a cura di) (2025). *La diplomazia culturale: il caso di Spagna e Catalogna.*
45. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2025). «No tendrás otros textos»: *editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro. Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales.*

Desde una perspectiva de las nuevas textualidades poéticas en el ámbito panhispánico, se recogen aquí una selección de textos de variada naturaleza, unidos por el hilo conductor de una reflexión sobre la entidad y práctica de la intermedialidad desde perspectivas muy diversas. Es una muestra heterogénea, pero muy útil de opiniones metapoéticas y de prácticas de escritores españoles, hispanoamericanos y también del área lusófona, que problematizan algunos temas relacionados con el lenguaje poético y sus adaptaciones inter- y transmediales, sus hibridaciones y mutaciones en el ámbito del cambio de milenio y del 'giro digital', pero también con el concepto de performance, con la música y las otras artes.



Università
Ca'Foscari
Venezia