

ISBN 970-682-112-0



9 697068 211205

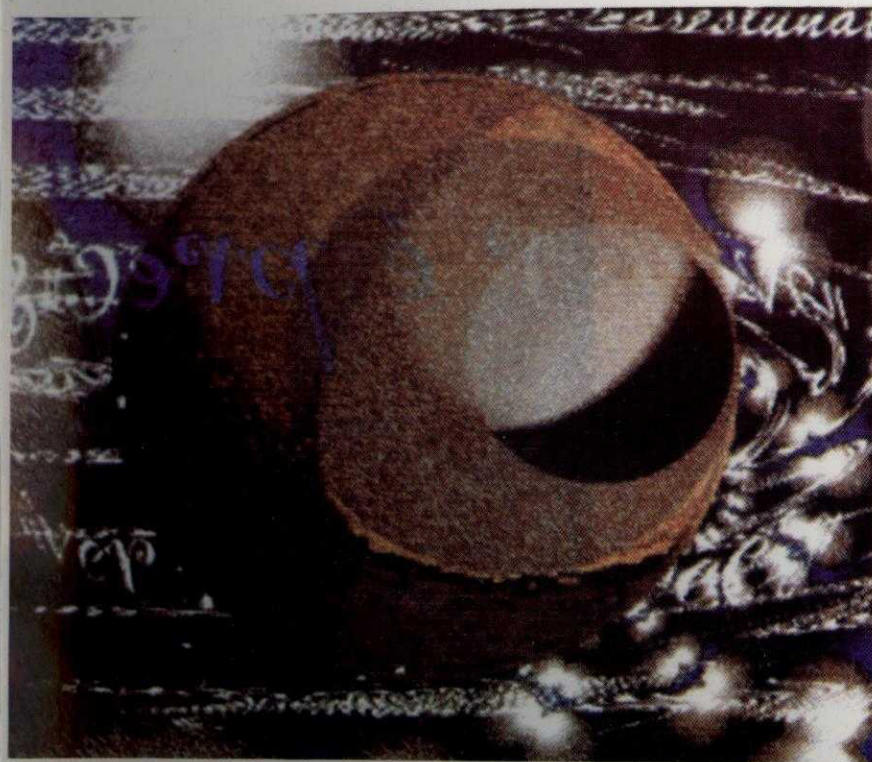


SAÚL IBARGOYEN, compilador ♦ Poesía y computadora

POESÍA Y COMPUTADORA

SAÚL IBARGOYEN

COMPILADOR



CLÁUDIO DANIEL • SAMUEL GORDON • LADISLAO PABLO GYÖRI
• SAÚL IBARGOYEN • JOSÉ KOZER • JOSÉ ÁNGEL LEYVA •
HUGUES MARCHAL • E. M. DE MELO E CASTRO • EDUARDO
MILÁN • NÉSTOR PERLONGHER



editorial
praxis

POESÍA Y COMPUTADORA

SAÚL IBARGOYEN
COMPILADOR

Maquetación y coordinación general:
Blanca Mateos

Digitalización de textos:
Berenice Garmendia

PALABRAVIRTUAL.COM



1ª edición digital
2014

POESÍA Y COMPUTADORA

SAÚL IBARGOYEN

COMPILADOR

CLÁUDIO DANIEL • SAMUEL GORDON • LADISLAO PABLO GYÖRI
• SAÚL IBARGOYEN • JOSÉ KOZER • JOSÉ ÁNGEL LEYVA •
HUGUES MARCHAL • E. M. DE MELO E CASTRO • EDUARDO
MILÁN • NÉSTOR PERLONGHER

Agradecimientos

Portada e interiores:

reproducciones de la revista internacional de poesía *Dimensão*, núm. 24, 27, 28 y 29

DR © LOS AUTORES
DR © SAÚL IBARGOYEN
DR © EDITORIAL PRAXIS
PRIMERA EDICIÓN, 2002

ISBN 970-682-112-0

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, archivada o transmitida, en cualquier sistema —electrónico, mecánico, de fotorreproducción, de almacenamiento en memoria o cualquier otro—, sin hacerse acreedor a las sanciones establecidas en las leyes, salvo con el permiso expreso del titular del *copyright*.
Las características tipográficas, de composición, diseño, formato, corrección, son propiedad del editor.

El compilador de este libro agradece, en especial, al escritor brasileño Guido Bilharinho, editor de *Dimensão* (Uberaba), por haber autorizado la traducción y publicación de los textos de Cláudio Daniel y E. M. de Melo e Castro, así como la utilización del de Ladislao Pablo Györi, editados en su revista. Es de lamentar que en el 2001 *Dimensão* suspendiera su aparición, en razón de otros programas editoriales. La calidad de presentación, formato, papel, ilustraciones, impresión en colores, diseño y contenido general hizo de esta revista un ejemplo excepcional en Brasil y América Latina.

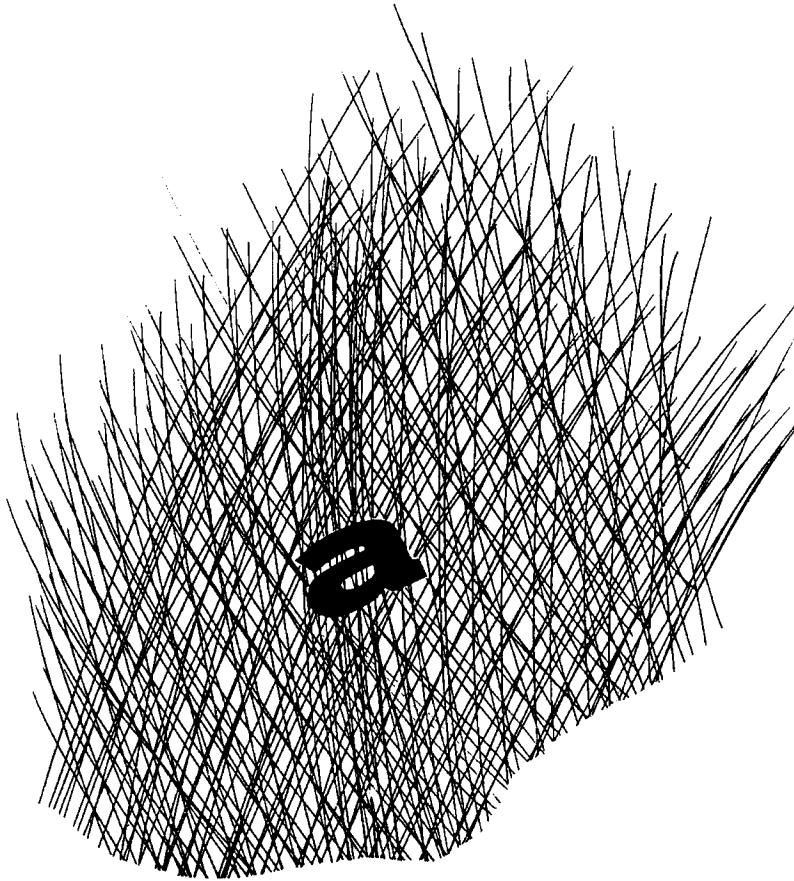
También mi agradecimiento a la redacción del *Magazine Littéraire* (París) por acceder a que se incluyera el ensayo de Hugues Marchal y a Mariluz Suárez por traducirlo.

Asimismo, agradezco al poeta José Ángel Leyva y al maestro Samuel Gordon por su desinteresada y relevante colaboración.

Agrego mi renovado reconocimiento a Carlos López, tenaz e invencible director de Editorial Praxis, quien tan solidariamente volvió posible este ya añejado proyecto.

SAÚL IBARGOYEN

EDITORIAL PRAXIS, Vértiz 185-000, Col. Doctores, Del. Cuauhtémoc, 06720,
México, DF, telefax 55-78-86-89, tel. 57-61-94-13



MOACI CIRNE

Presentación

CARLOS LÓPEZ

*Los pensamientos recorrerán la
superficie del planeta en un parpadeo.*

HILDEGARDA DE BINGEN

Nada escapa de la seductora red, de la fascinación de la computadora. Su poder omnímodo tenía que tocar, más temprano que tarde, a la poesía. Pero lo hizo para ponerse a su servicio. Hoy, como siempre, la poesía se halla donde quiera que esté alguien dispuesto a compartir la palabra, igual en una edición de lujo impresa sobre papel que en la pantalla líquida en color de una computadora de bolsillo.

Desde la piedra y la arcilla hasta el disco compacto, de la pluma remera de ánsar remojada en tinta china al programa que imprime la voz en el disco duro, de la superficie plana de la estela a la pantalla electrónica, del poder diamantino de la palabra sola al bombardeo de imágenes mediáticas, de la composición en tipografía móvil de un poema a la presentación de un poemario con color, sonido, imagen, movimiento, en cuestión de segundos, de la fibra de madera a la fibra óptica, de la memoria histórica a la memoria *ram*, la historia de la palabra impresa ha ampliado sus horizontes con cada innovación tecnológica.

Así, la profecía de De Bingen (Böckelheim, 1098-Rupertsberg, 1179), pronunciada en la oscuridad del tiempo que le tocó vivir, comprueba, una vez más, el carácter luminoso de la palabra. En un parpadeo electrónico se tiene acce-

so a todo el pensamiento universal. Los sitios, los portales, las páginas electrónicas —que para algunos fueron impensables o imposibles de alcanzar— destinan en sus mundos informativos espacios a la más alta de las creaciones humanas, la poesía, además de los miles de millones de datos disponibles con sólo activar una tecla. Quienes sólo veían realidad virtual en el ciberespacio, con el desarrollo de los programas de computación y su uso generalizado, y sus aplicaciones en todos los ámbitos de la vida del ser humano de todas las edades, pronto descubrieron las infinitas posibilidades del descubrimiento del siglo.

Ahora que el poeta, además de crear poesía, compone sus versos eligiendo miles de fuentes tipográficas en formatos más libres y echa mano de lo más avanzado de la tecnología para hacer libros interactivos, hay que preguntarse si tanto desarrollo cibernético ha despertado la imaginación de más poetas o si la producción intelectual está a tono con la parafernalia electrónica. Porque la poesía más antigua, la fundadora del mundo, fue oral y, en todo caso, el poeta, cuando decidió dejar constancia escrita de su trabajo, sólo requirió de instrumentos mínimos para hacer incisiones, grafitos para sus garbos.

En la actualidad, muchos escritores se resisten a dejar de usar pluma o lápiz y borrador como medios de trabajo. Tienen embeleso por la hoja de papel en blanco. El respeto por la página electrónica vacía, diagramada con técnicas sofisticadas, se diluye al recordar las texturas y los olores del papel y la tinta. La mano que manda señales con el *mouse* es distinta de la que oprime la pluma. Es impersonal oprimir la tecla *delete*. Emborronar, rayar, borrar son actividades principales y necesarias de quien escribe, son parte de la creación, tienen espíritu. Otros, sin embargo, ven en la técnica un ensanchamiento de la imaginación, no un apéndice del proceso creativo.

La poesía y la computadora

CLÁUDIO DANIEL

El poeta dispone hoy, con la computadora, el videotexto y el *compact disc*, de nuevos recursos para la invención poética, “quedando apenas limitado por su propia imaginación, para citar a Pierre Boulez¹. Al poeta le resulta posible, con el auxilio de los nuevos *softwares*, no sólo hacer la diagramación del poema, escoger la tipografía, seleccionar colores, efectuar copias, modificar y pegar imágenes, sino también integrar formas, células sonoras, perspectiva y animación.

Con las nuevas herramientas de la realidad virtual, el poeta es capaz de crear poemas audiovisuales en movimiento. La página bidimensional, monocromática y estática, cede su lugar a la pantalla tridimensional, policromática y dinámica. El disquete, como soporte, permite la manipulación creativa por parte del lector de lenguajes no-verbales que sobrepasan la limitación nacional-idiomática, en dirección a una *world poetry*. Las redes de comunicación entre los usuarios de micros (las BBS) y los programas de multimedia ya amenazaban con el sueño de la “aldea global”.

Esta revolución en el modo de producción poético trae cambios profundos en el concepto mismo de poesía, que deja de ser solamente literatura, construcción verbal, para ser arte electrónico al sintetizar los recursos de las otras artes. Marshall

¹ Pierre BOULEZ, “O Computador e a Música”, *Gaia*, núm. 1, São Paulo, 1989

McLuhan ya había advertido que “el medio es el mensaje”. Esto nos lleva a reiterar que crear poemas para la computadora no es lo mismo que adaptar a un nuevo vehículo formas obsoletas, sino crear nuevas formas a partir del propio lenguaje de la computadora. Sin embargo, esto no significa rechazar lo mejor que se ha hecho en el pasado.

El pensamiento poético que, desde finales del siglo XIX, se viene definiendo por la síntesis, por la lógica sincrónica, por una nueva sintaxis —analógica— y por una estructura ideográfica, tiene ahora la oportunidad de concretar lo que antes era sólo una profecía.

El arte electrónico, al mismo tiempo que abre posibilidades inéditas de creación, es la consecuencia lógica de la línea de evolución estética que tiene como marco inicial las experiencias realizadas por Stéphane Mallarmé, el arquitecto de la nueva poesía.

1. POESÍA E IDEOGRAMA

En su poema espacial *Un coup de Dés* (1897), el “Dante de la era industrial” superó el verso como unidad melódica de la composición, fragmentando el tejido textual en “subdivisiones prismáticas de la idea” y desarticulando la sintaxis y el discurso lógico-analítico cartesiano². En esa operación, Mallarmé incorporó recursos de la publicidad, de la prensa diaria y de la música de concierto, creando nuevos paradigmas comunicativos en una estructura funcional a partir de la corporalidad del poema. O, como dice Aimé Patri en su ensayo *Mallarmé et la Musique du Silence*: “La utilización de la

² Según Yves BONNEFOY, la edición de *Coup de Dés*, a cargo de E. Bonniot, en 1914, corregida por Mallarmé, es tal vez la más fiel y esmerada (n. del t.).

página doble y de los diferentes cuerpos tipográficos permite al poema manifestarse en el espacio en lugar de desenvolverse en el tiempo, sin que el dinamismo propio de éste sea en nada perturbado: lo alto y lo bajo, la derecha y la izquierda, lo minúsculo y lo corpulento, la recta y la curva sustituyen al antes y al después. El tiempo, sin embargo, no es destruido pero sí integrado al espacio, como si se tratara por anticipación, en esta nueva mecánica racional, de una geometría cuatridimensional, de un Espacio-Tiempo: la dimensión del tiempo figurado en el espacio se vuelve *imaginaria*, y las líneas del Universo compuestas por puntos, acontecimientos que sustituyen a los *movimientos* oratorios³.

Después de Mallarmé, Guillaume Apollinaire ensayó en sus *Calligrammes* (1917) la composición de poemas visuales donde las palabras resultaban dispuestas en la página de modo figurativo, buscando visualizar la idea poética. Ese abordaje del principio del ideograma, aunque ingenuo y sin el radicalismo de Mallarmé, es válido al menos en uno de sus presupuestos: “Es preciso que nuestra imaginación se habitúe a pensar sintético-ideográficamente y no analítico-discursivamente”⁴. Este *insight* del poeta francés resume toda la posterior evolución de la poesía. Ezra Pound emprendió una investigación más seria sobre las posibilidades del ideograma como un método para la poesía. En su obra capital, los *Cantos*, Pound utilizó la técnica del ideograma (yuxtaposición de imágenes) como principio organizacional del poema. En esa “épica sin intriga” (Keene), Pound efectuó un montaje de fragmentos sin un orden secuencial del tipo comienzo-desarrollo-final, experiencia similar a la realizada en el cine por

³ Aimé PATRI, *Mallarmé et la Musique du Silence*, citado por Augusto de Campos en *E. E. Cummings, 40 poem(a)s*, De Brasiliense, 1986

⁴ Guillaume APOLLINAIRE, “Devant l’Ideogramme d’Apollinaire”, en *Soirées de Paris*, junio de 1914

Eisenstein. La disposición espacial del poema en los últimos *Cantos*, de modo semejante a Mallarmé, obedece a una funcionalidad rítmica, que integra sonido, idea e imagen en un artefacto único. El *design* textual no es aquí un elemento decorativo como en Apollinaire, sino algo consustancial al *corpus* poemático. La objetividad de las imágenes verbales, sin adjetivos inútiles ni metáforas rebuscadas, valoriza la materialidad poética, trasladando al nivel semántico la precisión *fanopaica* del ideograma.

2. LA DECONSTRUCCIÓN DE LA PALABRA

Mallarmé y Pound lanzaron las bases de una nueva geometría de la composición a partir de estructuras normativas racionales; les cupo a James Joyce y a E. E. Cummings la deconstrucción y el remodelado de la palabra a nivel molecular, en dirección de una nueva prosodia o nueva semántica, por la irrupción microscópica de las palabras-ideogramas.

James Joyce, en su novela de invención *Ulises* (1922) y, sobre todo, en la prosa poética de *Finnegan's Wake* (1939), elaboró una ingeniería genética del léxico, transformando los núcleos semánticos en complejas células compuestas. Así, Joyce realiza, por ejemplo, la junción de dos o tres términos en uno solo, a la manera del ideograma; crea neologismos por la deformación del sufijo o del orden gramatical; elabora retruécanos alterando o mezclando sustantivos, aumentando su significación; mezcla en el texto varios idiomas, arcaísmos, onomatopeyas, entre otros recursos, en una escritura barroca y contrapuntística. Dicha incorporación del ideograma a la microestructura verbal permite ampliar los efectos sonoros y visuales del texto, refuerza su sentido satírico, por la parodia,

y multiplica su capacidad comunicativa. En Joyce, en su experimentalismo formal, se debe apuntar una inflación de significados y de posibilidades de lectura.

Cummings asoció la fragmentación léxica y la espacialización con la síntesis, creando microestructuras de alta densidad poética. Él operó la fractura silábica de las palabras en fonemas y letras distribuidas fuera de orden, en una lógica rítmica y visual, icónica, haciendo de la tipografía la piedra de toque de la composición. Los signos de puntuación fueron utilizados de manera de romper el discurso y la sintaxis; asimismo, según anotó Augusto de Campos⁵, como elementos de mímica y gestualidad en un expresionismo tipográfico. Así, Cummings concentró en un mínimo de recursos el máximo posible de información estética.

3. LENGUAJES NO VERBALES

Todas estas experiencias fertilizaron, en los años 50, el movimiento de la poesía concreta, lanzado por el suizo Eugen Gomringer, autor de *Constelaciones* (1953), y por los brasileños Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, reunidos en el grupo *Noigrandes*. Al considerar cerrado el "ciclo histórico del verso"⁶, proponían un arte poética "verbivocovisual". La poesía concreta, ya en los años 60, tomó nuevos rumbos con los *Popcretos* de Augusto de Campos, en los que la construcción verbal cede lugar al *collage* de fotos, dibujos y grabados, a la manera del *ready-made* de Marcel Duchamp.

En ese mismo periodo, Décio Pignatari y Luis Ángelo Pinto lanzan la poesía semiótica, proponiendo una "sintaxis

⁵ Augusto de CAMPOS, *op. cit.*

⁶ "Plano-piloto para Poesía Concreta", en *Noigandres*, núm. 4, São Paulo, 1958

analógica, signos gráficos que representen directamente al objeto (...), lenguaje no verbal”⁷. Esa poesía incorporó formas geométricas, abstractas, con aplicación de colores y recursos del diseño y de las artes plásticas; algo semejante al constructivismo de Malévitch.

A partir de los años 70, la poesía semiótica germinó la poesía visual, inserta en el videotexto y el holograma, y también en la tarjeta postal, el póster y la camiseta de *silk-screen*. Las experiencias de poesía visual ejecutadas por computadora son más recientes: tuvieron sus inicios a mediados de los años 80. Augusto de Campos y Arnaldo Antunes se hallan entre los pioneros en este campo.

4. HERRAMIENTAS BÁSICAS

Con una computadora Macintosh o una PC 486, una impresora a colores y un *scanner* manual, es posible crear poemas visuales utilizando programas como el Corel Draw, el Works y el Paintbrush. El poeta, ingeniero de lo inexplorado, tiene aquí un fascinante campo de investigación.

El Corel Draw es un programa de dibujo que permite la aplicación de figuras geométricas, imágenes de archivo y símbolos convencionales; el empleo de colores con varios tipos de “pincel” (impresionista, puntillista); la modificación y el *collage* de signos gráficos, entre otros recursos. El Paintbrush, más limitado, ofrece algunos resultados satisfactorios en la combinación cromática.

El Works es ideal para la creación de logotipos; permite la utilización de distintos tipos de letras; la *rotación* vertical, horizontal o inclinada del texto en la página; la disposición

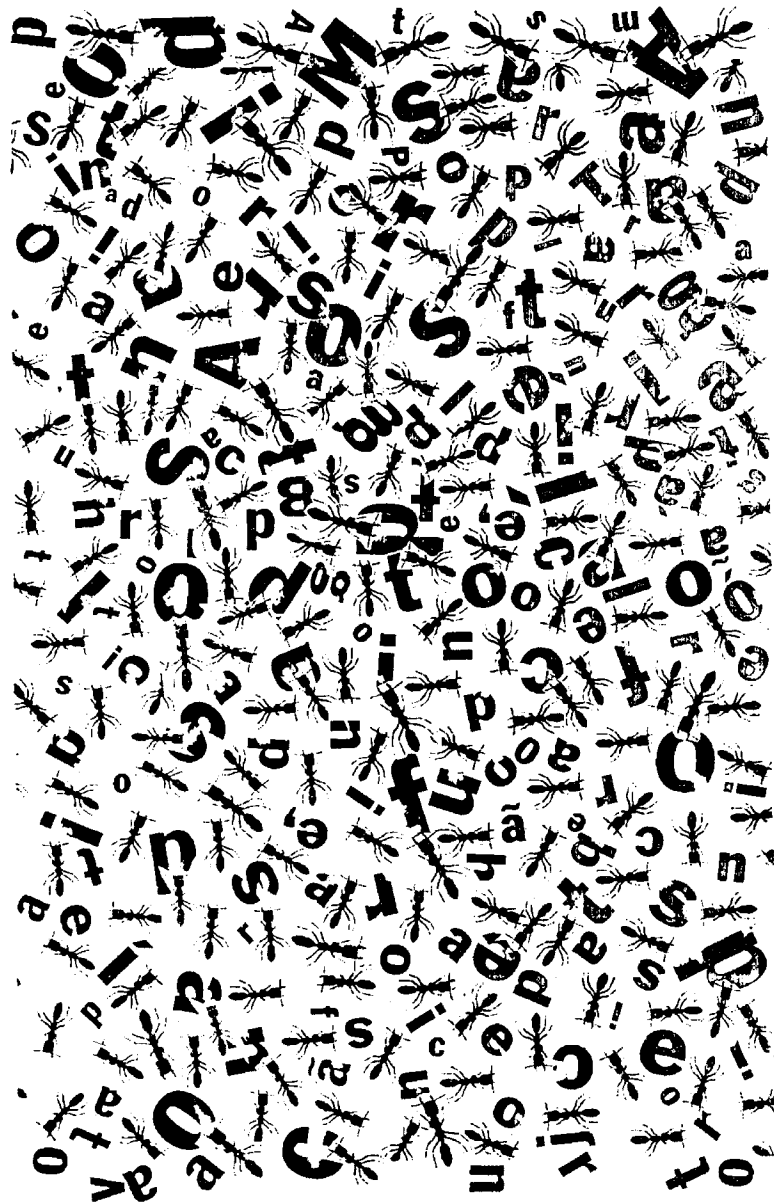
⁷ “Nova Linguagem, Nova Poesia”, en *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, julio 23, 1964

de las letras en círculo, en recta y en triángulo, con diferentes opciones de sombreado. Con el recurso de copiar y pegar se puede comenzar un trabajo en un programa y transportarlo a otro para terminarlo allí.

Hay programas más avanzados, que permiten la creación de dibujos tridimensionales (el Autocad) o hasta la mezcla de piezas musicales y la elaboración de dibujos en movimiento, como en algunos conjuntos multimedia.

Estamos en un campo abierto a la creación de otros lenguajes en dirección a un arte nuevo, que por cierto no será literatura. Al incorporar los recursos de la tecnología y la pintura, de la música y el cine, la poesía se vuelve una síntesis de otras artes.

Traducción de Saúl Ibargoyen, de *Dimensão*, núm. 24, 1995



FALVES SILVA, *(des) construção verbal*

La insurrección del neobarroco

CLÁUDIO DANIEL

*Arte de descomponer un orden
y componer un desorden*

SEVERO SARDUY

¿Sería el barroco la estética de una época determinada —el siglo XVI era de la Contrarreforma, del absolutismo, de la navegación— o es una *forma transhistórica* que reaparecería en momentos caóticos, convulsivos? Esta cuestión, formulada por Néstor Perlongher¹, ya fue debatida por críticos como Ernst Curtius, para quien lo barroco es *cíclico*, resurgiendo en periodos de saturación del clasicismo. Haroldo de Campos² entiende esa arte poética como atemporal, supraespacial, con manifestaciones en la Grecia helenística, la China de la dinastía Tang y el Brasil de la colonia.

En una época en que “todo es grito, todo es desorden, todo es confusión” (Vieira), el terreno estaría fértil para ese arte del caos, de la crisis, de la conturbación. No es extraño, entonces, que haya renacido en América Latina, continente perturbado por las contradicciones entre lo arcaico y lo moderno, la subalimentación y la informática. Él incorpora ese

¹ Néstor PERLONGHER, *Caribe transplatino*, Iluminuras, São Paulo, 1992

² Haroldo de CAMPOS, “Uma Arquitetura do Barroco”, en *A Operação do Texto*, Perspectiva, São Paulo, 1976

conflicto en sus procesos textuales; asume el carácter fragmentario e inquieto del contexto social por vía del lenguaje, haciendo de su tejido estético un icono de la locura y la violencia en que vivimos. En esa operación recupera el habla del Otro, del excluido, del marginal. Se alimenta de lo popular, del *kitsch*, de lo carnavalesco, de lo *maravilloso*, mezclados con referencias cultas y hasta enciclopédicas.

Como observó González Echevarría³, “el barroco es un arte furiosamente antioccidental, pronto a aliarse, a entrar en mezclas ‘bastardas’ con culturas no occidentales”. Lezama Lima se volvió hacia los indios y los negros, sacrificados por la colonización; José Kozer, en sus poemas, incorpora elementos sinojaponeses; Severo Sarduy enfoca a los travestis y el submundo. El héroe es el Otro, aquel que es bello porque es distinto de mí.

Según J. Rousset⁴, “el barroco se alimenta, por principio, de un germen de hostilidad contra la obra acabada, como enemigo de cualquier forma estable; es empujado por sus propios demonios a deshacer sus formas en el momento exacto en que las inventa, para alzarse en dirección de otra forma”. Una subversión estética en el plano de la macroestructura, similar a lo que ocurre a nivel del lenguaje: su prosodia consigue romper, por la saturación de signos, los límites de las normas comunicativas. Este tumulto intencional, dentro de la función poética, produce laberintos verbales propios del metalenguaje. Al diluir el significado habitual de las palabras, crea nuevas realidades: realidades estéticas. O, para citar a Irlemar Chiampi⁵: “Una enmarañada inflación de estra-

³ González ECHEVARRÍA, *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*, Monte Ávila, Caracas, 1976

⁴ J. ROUSSET, *apud*, *Antologia da Literatura Brasileira*, organizada por Iván Teixeira, Dácio Castro y A. Medina Rodrigues, Marco Editorial, São Paulo, 1979

⁵ Irlemar CHIAMPI, “Neobarroco na Era do Pós-Modernismo”, in *Mais!*, caderno da *Folha de São Paulo*, São Paulo, marzo 7, 1993

tos y camadas, de simultaneidades y sincronías que no alcanzan la unificación”.

No es casual que Góngora, Quevedo y Donne hayan sido acusados de “oscuros”, “herméticos” o “metafísicos” y excluidos de las antologías por la dictadura de la claridad y la objetividad. Solamente en el siglo xx, gracias a los esfuerzos de García Lorca, T. S. Eliot y Ezra Pound, es que el barroco recuperó su lugar de honor, después de siglos de silencio o de maledicencia. En Brasil tuvimos el caso de Gregório de Matos, rescatado del limbo por James Amado y Haroldo de Campos⁶. La inquisición de la crítica contra ese “artesano furioso” (Marino) tuvo un fuerte motivo: fue el primer ensayo de un lenguaje poético absoluto, retomado luego del simbolismo. El tiempo es fragmentado, el movimiento es paralizado, el sujeto se pierde en un mar de palabras. Ese desprendimiento, o aniquilación del ego, es algo cercano al estado de gozo espiritual de los místicos, y no por casualidad se habla de *poética del éxtasis y utopía de lo estético*⁷.

Para Lezama Lima, la poesía es un “conocimiento absoluto”, capaz de sustituir a la religión.

Todos los rasgos del barroco citados aquí se apartan, nítidamente, de la tradición del clasicismo y de su avatar, el realismo, todavía fuerte en la novela y el cine. Tarea más ardua, sin embargo, es comprender su relación con la modernidad. La poesía en el siglo xx se aproxima a los procesos industriales, a los medios de comunicación, a la investigación científica, eligiendo lo “moderno” como paradigma, en oposición a lo “bello”. Buscó la síntesis, la objetividad, la “palabra exacta”, incorporando la visión mecanicista del mundo proyecta-

⁶ Haroldo de CAMPOS, *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Matos*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989

⁷ Ver nota 1.

da por Ricardo, Smith y Marx contra el subjetivismo lírico y metafísico de los románticos y simbolistas.

La afirmación de la poesía como arte industrial se manifestó en Maiakovski, Apollinaire, Oswald de Andrade y en el concretismo. En el “admirable mundo nuevo” de la máquina y la técnica; mientras tanto, problemas sociales como el hambre, la guerra, las epidemias y la mortalidad infantil —los Cuatro Jinetes del Apocalipsis—, continúan produciendo sufrimiento; la reacción inevitable sería cuestionar la idea de progreso en su esencia ideológica y en sus representaciones. El neobarroco, ciertamente, es una respuesta a la modernidad.

El término apareció por primera vez en un artículo de Severo Sarduy, publicado en 1972, casi medio siglo después de la célebre conferencia de García Lorca, punto de partida para la revalorización de Góngora. El movimiento no es una escuela, no contiene principios normativos como el verso libre o las “palabras en libertad”. Para algunos, es un ejercicio de sensibilidad; para otros, una postura filosófica o tema de discusión académica. Edouard Glissant⁸ lo define como “una manera de vivir la unidad/diversidad del mundo”, y Néstor Perlongher⁹ lo caracteriza como “un estado de espíritu colectivo que marca el clima y caracteriza una época”. El neobarroco no es una vanguardia; no se preocupa por ser una *novedad*. Se apropia de fórmulas anteriores, remodelándolas como arcilla para componer su discurso; da un sentido nuevo a estructuras consolidadas como el soneto, la novela y el romance, perturbándolas. El punto de contacto entre el neobarroco y la modernidad está en el metalenguaje, en la búsqueda de vastos océanos de lenguaje puro, asimilando neologismos, arcaísmos y paronomasias en una polifonía verbal. Sus contra-

⁸ Edouard GLISSANT, *Poétique de la Relation*, Gallimard, París, 1990

⁹ Ver nota 1.

rios son el minimalismo y la estética *clean* de los comerciales de televisión.

Para algunos críticos, como Irlemar Chiampi¹⁰, el neobarroco sería un posmodernismo por su ruptura con la historicidad y por la descentralización del sujeto; para otros, hay una conexión entre el barroquismo y una cierta línea del modernismo, que incluye el *Ulises* de James Joyce, la música de Stravinski y la pintura de Picasso. Habrá quien diga que el surrealismo es una forma del barroco. Sería más prudente, tal vez, afirmar que hay *chispas barroquizantes* que centellean en las alegorías y juegos de vocabulario de la modernidad, mas con otro espíritu, impregnado por el estruendo de las máquinas.

En América Latina, cuya formación histórica se produjo en el periodo de la contrarreforma, esas chispas iluminaron la poesía de los autores del siglo xx, como Huidobro (*Altazor*), Girondo (*En la Masmédula*), Vallejo (*Trilce*) y, tal vez involuntariamente, Jorge Luis Borges. Entre los autores de los años 50, los más notables son los novelistas: los cubanos Lezama Lima (*Paradiso*) y Severo Sarduy (*Cobra*); Cuba es, quizá, la cuna histórica del neobarroco, que irradió al continente. En Brasil, obras como *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade; *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa y *Galáxias* (1963-73) de Haroldo de Campos, tienen fuertes rasgos barroquizantes. Entre los poetas que ahora presentamos, debemos citar al uruguayo Eduardo Milán, al cubano José Kozer y al argentino Néstor Perlongher.

Son tres poetas de invención. Eduardo Milán, en poemas como “Nerval: Nervaduras”, trabaja con la síntesis, la geometría y el espacio en blanco de la página, a lo Mallarmé, aunque el flujo metafórico, la búsqueda del vocabulario y la

¹⁰ Ver nota 5.

sobrecarga de imagen tienen ecos de Góngora. José Kozer, en “Geometría del Agua” y otros poemas, mezcla el pasado con el presente, el Occidente con el Oriente, en una abundante floresta de arabescos, ritmos y colores fulgurantes. Néstor Perlongher, en “El Ayahuasquero”, poema en prosa experimental, mezcla lo popular con lo erudito, lo real con lo fantástico, en imágenes delirantes. La producción poética del neobarroco, sin embargo, no puede ser juzgada en bloque: es irregular, desigual. Al lado de autores que investigan y que tienen conciencia del lenguaje, hay otros que resultan apenas desleídos, de importancia circunstancial. Si el movimiento, rico en ideas, con desdoblamiento en la novela, el cine (Peter Greenaway), en la música, en la arquitectura, dará origen a una nueva escritura, es algo que no podemos prever; si es un síntoma de la crisis de las vanguardias, de la “decadencia” o el comienzo de una nueva literatura, aún es temprano para juzgar. Del neobarroco, para citar a Mallarmé, puede advenir “rien ou presque un art”.

Sin las crisis, sin el caos, no puede haber creación.

Traducción de Saúl Ibargoyen

Nerval: Nervaduras

EDUARDO MILÁN

I

Luz negra del laúd
luto atado al
brazo de la luz
luto de la luz

contra
claridad celesta de la voz:
dice Nerval
pero diría alondra o halo
claridad de la voz
dicha celeste

II

nervaduras:
tantea
el insecto
en el teatro de la gota
de luz
que gotea
láctea:
la invencible tea

Geometría del agua

JOSÉ KOZER

La luz que se abre en el fondo del estanque,
flejes.

Tres ecos, por el envés del agua.

Agua hacia arriba, resbaladiza: tres ecos,
concéntricos.

A su ensamblaje.

Para que brote, broten los lotos del estanque:
paraje, de quietud; lianas.

En la quietud, semejantes: loto.

Eco, en sí sola: pugnan, los ecos deslizándose
(copias) entrecortadas de sí tronchos
de criatura bajo las aguas.

Entre lianas; por el envés de las aguas
(azogue): tres carpas.

Que pugnan, entre sí buscando bajo la
crisálida del agua el pequeño orificio
respiratorio de las espirales.

Hacia los aires: tamiz.

Las tres carpas (tanteo) se arremolinan en los
aires: trasiego.

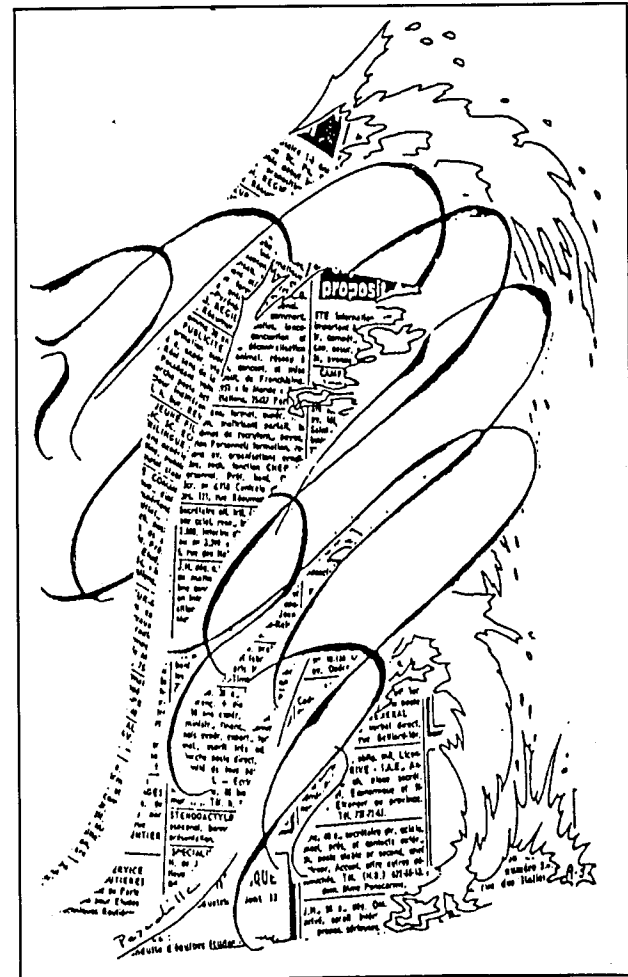
Y alzan vuelo las astas (cuajadas) las riberas.

Esa es la remembranza la semilla en crepitación
del eco (alborozo) alborozo de los
miosotis hebras en rotación por

las cunetas.

Que el ave, reconoce.

Que reconocen los peces tres veces eco del
fondo en los estanques (semejanzas)
el pez tres veces.



ÁNGELA SERNA, *Pesadilla*

El Ayahuasquero

Sobre una pintura de Pablo Amaringo

NÉSTOR PERLONGHER

FOSFORESCENTE DELFINADO: piélagos castelares en el celestinazgo morenos miembros de muchachos hienden sobresaliendo roja la cabeza del agua donde nadan o brincan escamados narvales simulando en puntilla la puntilla de atrás de una sirena, delfín enamorado de lo azul en aguadas que casca al horadar, su sutil muñequero —de áureas líneas de rayas orlado— señala en su hundimiento la división redonda de los grandes volúmenes mojados. Del agua un poco más de azul, ya prusia, la calidad oleosa trastorna del almizcle a fin de desatar una humareda que lama —eso se ve— las polleras de geometrías auriverdes que ciñen o bordean las cinturas de una pareja de indias sin sostén. A la de la derecha los rulos una invasión de puntos salpicaba el almíbar metalizado en peltre la extensión de la blonda (arde el agua de abajo) cabellera. De la mano de la otra salía un pañuelito bermejo cual ají que acariciaba las espaldas de galápago de un sabio de sombrero achatado cuyas manos emitían ondas parejas de energía sanguínea como las venas del brazo que la irradiación estaba alzando. Sobre ambas náyades desnudas (finísimos pezones: el bozo de un pincel) un templo camboyano del costado del cual fluía una cascada. El sabio milagroso sobre una esfera de aguas aéreas inclinaba el poder de sus falanges. Una mujer flotaba semihundida en ese círculo de agua.

El texto de Cláudio Daniel, en portugués, y los poemas en español de E. Milán, J. Kozler y N. Perlongher fueron tomados de la revista *Dimensão*, núm. 23, Uberaba, Brasil, 1993-94.

Haikai: sonido e imagen

CLÁUDIO DANIEL

El haikai o haikú, como todas las artes zen —la ceremonia del té, los arreglos florales, las técnicas marciales—, no es una experiencia *verbal*. El haikú existe *a pesar* de las palabras. El alfabeto de los ideogramas (*kanji*), al contrario del occidental, no registra ideas/sonidos (presentes en el silabario), sino *imágenes*. La escritura es icónica, arte para el ojo y el espíritu, así como los jeroglíficos egipcios y los pictogramas sumerios.

Los haikús japoneses, cuyo origen más remoto es el canto, formaban parte de diarios de viaje (*nikki*), en un diálogo prosa/poesía, o eran *dibujados* en un cuadro (*zenga*). El haikú, por su caligrafía, era parte del paisaje, junto con las montañas, las nubes y los lagos. No se trataba de una leyenda explicativa, sino de un *collage*. El poema se volvía parte de un todo plástico. Arte transverbal, intersemiótico, en la jerga académica occidental. Poesía-pintura.

En Brasil, infelizmente, el haikú fue y es practicado por poetas parnasianos, como Guilherme de Almeida, Afranio Peixoto y otros, menos dotados, de la generación del 45, que lo redujeron a la condición de microsoneto, con título, métrica, rima y un orden lógico-gramatical cartesiano. Del haikú tradicional sólo conservaron la cáscara —la estructura de terceto de 5-7-5 sílabas y el signo de la estación del año, el *kigo*, encantados con la nueva forma fija—. O sea, el haikú fue limitado a ser *texto*, y, lo que es aún peor, del siglo XIX, con

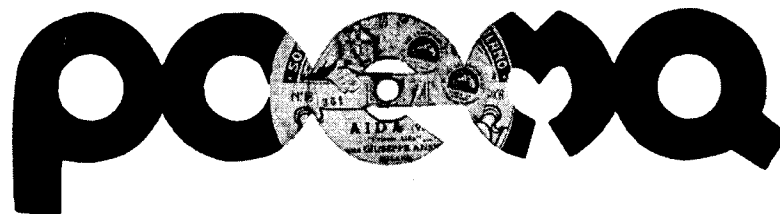
paisajes *kitsch* y purismo verbal. Nada más ajeno, por otro lado, al genio de la lengua japonesa, en la que, según el estudioso R. H. Blyth, “no sólo el sujeto, el predicado y el objeto eran, hasta cierto grado, indistinguibles, y la puntuación inexistente, sino que hasta el perfil de las palabras era borrado” (en *kaiku*). En esa lengua originalísima, donde no hay artículos ni plural, tampoco había rima. Como compensación, los haikús de Basho, Issa, Buson y Shiki, son riquísimos en asonancias, aliteraciones, anagramas, anfibologías, ambigüedades y otros recursos encontrados en la poesía de vanguardia de este siglo.

La intuición se alió a la ingeniería poética en esa aventura espiritual que es el haikú —tan simple y tan compleja como la música de tambores del *taiko*—. Al contrario del tono formal y solemne de muchos desleidores (o *light*) brasileños, predominan en el haikú clásico el lenguaje coloquial, el humor y la irreverencia típica de los maestros del zen. Las imágenes nunca son banales, sino insólitas, raras: “llovía de primavera/ el agua escurre del techo/ por un nido de avispas” (Basho), o paradójicamente sencillas: “vieja laguna/ salta una rana/ rumor de agua” (Basho), en las límpidas traducciones de Leminski.

Esa singularidad no se encuentra en los fáciles (y falsos) florilegios de los huérfanos del parnaso y las bellas letras, que buscan en el haikú un refugio para su mediocridad —y también la posibilidad de una incipiente industria cultural: la industria de lo fácil—. Ésta es, obviamente, incapaz de una sutileza como: “templo de suma/ oí la no soplada flauta/ debajo de los árboles” (Basho). En este poema, el asunto es el silencio, el vacío, así como en el *sumie*, donde el espacio en blanco de la tela es tan importante como el trazo del pincel.

Esta valorización de la elipse será retomada en Occidente por Mallarmé, en *Un Coup de Dés*, poema capital de la modernidad. La concentración verbal del haikú, en una econo-

mía formal que consigue el máximo efecto estético con el mínimo de recursos, también es apreciada por los autores de vanguardia, como Oswald de Andrade y Cummings. A pesar de las incomprendiones de los frívolos o desleidores y del hiato entre nuestra cultura y la de Japón del siglo XVII, el haikú puede ser incorporado/digerido al quehacer poético actual, exactamente por las semejanzas con las tendencias estéticas contemporáneas y, en especial, con la poesía concreta, la poesía visual y las experiencias con los nuevos medios, como la holografía y el video, que también se preocupan en crear un arte conciso, superverbal, con una lógica sincrónica y no diacrónica. Paulo Leminski, Pedro Xisto y Haroldo de Campos inauguraron una práctica creativa, innovadora, del posible haikú a ser hecho entre nosotros, en la época actual: el haikú intersemiótico, transverbal, *haitropikai*.



ANTONIO GÓMEZ

Haikai de hoy en Brasil

ANA MARIA MACEDO

a flor de piel
por lo menos
primavera

Caza

ANTÓNIO CARLOS OSÓRIO

El fuego, la lengua afuera
persigue al manso césped
como el galgo a la liebre.

Jardín

CLÁUDIO FELDMAN

la sombra de una rosa
viste el muro desnudo:
no todo es exilio

Paisaje doméstico

DINOVALDO GILIOLI

La razón del poema
está en la piedra
que sella
el silencio
a la espera del río

Golpe de dedos

DOUGLAS MAURICIO ZUNINO

La vida es el blanco.
En ese juego de dardos,
vivir no tiene plazo.
Mallarmé,
inventor del acaso.

Error

EUNICE ARRUDA

Edifiqué mi
casa sobre la
arena.
Recomienzo cada día.

Haikai

FLÁVIO M. DE ALCÁNTARA

Sin luna, otoño
luciérnaga gotea luz
colibrí despierta

Casi haikú

J.A.S. LOPITO FEIJÓ

Sobran insomnes rumores infernales
cual si viniera una tempestad a avasallar
los designios de otra moldura

MARÍLIA KUBOTA

Lluvia. el reloj anda de espaldas
en el corredor. el futuro se coloca
en la palma. fantasmas aplauden.

TERUKO ODA

Dos libélulas
en vuelo sincronizado –
sombras que se abrazan.

PAULO RAMOS DERENGOSKI

Cielo tan azul
Maizal seco –
Las primeras heladas

Hijos

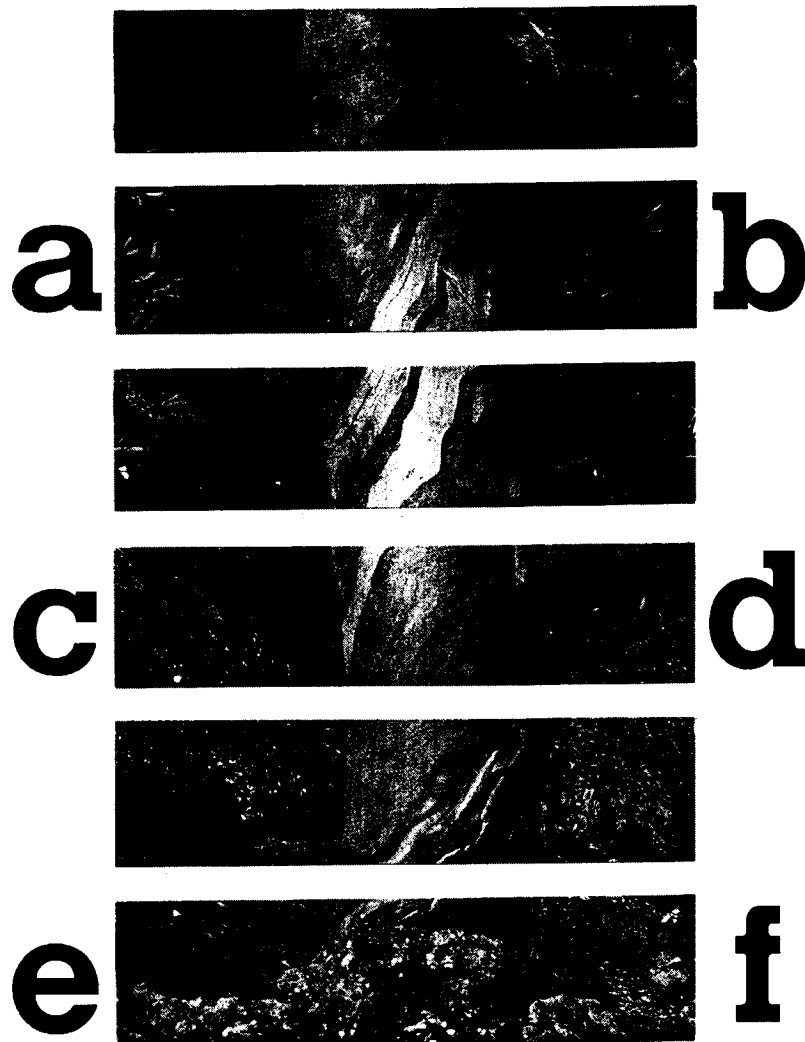
MÁRIA APARECIDA REIS

El hijo llega
alto, crecido:
en los brazos
la luz.

JANDIRA KONDERA

desea partir
y no tener de quién

El texto de Cláudio Daniel, escrito en 1993, fue tomado de la revista *Dimensão*, núm. 27, 1998. Se incluyen haikús, tankas y epigramas, de los se recogen aquí sólo algunos. El único poeta no brasileño es J.A.S. Lobito, de Luanda, Angola. (Versión al español y notas de Saúl Ibargoyen.)



GIAN PAOLO ROFFI

Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta

SAMUEL GORDON

*A la viva memoria de
Manuel Ulacia*

ALGUNOS COMENTARIOS INTRODUCTORIOS

A la hora de efectuar revisiones historiográficas como la que aquí emprendemos, la crítica literaria no siempre logra sustraerse de los criterios de análisis que la han regido desde tiempos decimonónicos.

Prisionera, cuando no víctima, de las coordenadas y los parámetros cronológicos, la investigación literaria no ha vacilado en utilizar herramientas provenientes del ámbito histórico para la extracción y ordenamiento de los datos respectivos: antologías, generaciones y, cuando se trata del siglo xx, también manifiestos y revistas literarias. Es decir: nombres y fechas; casi todo aquello que, mirándolo bien, parecería accesorio para la cabal comprensión del fenómeno poético.

Resulta sorprendente que en una actividad artística, literaria en nuestro caso, más proclive a leyes de singularidad y extrapolación que a criterios taxonómicos de carácter generalizador —tan alejados de las filiaciones que cada escritor crea para establecer sus propias genealogías en donde instaura a

sus ancestros según su imagen y semejanza—, se decida agrupar a los poetas por generaciones.

Ello cuando un dominio lingüístico, una corriente o un estilo determinados, junto a muchos otros tipos de influencias resulten, sin duda, más significativos en el establecimiento de correspondencias que debieran ser, ante todo, estéticas y no temporales. Pero no es el examen de poéticas de lo que aquí se trata sino determinar cuáles son las condiciones generales, así como el entorno en que se han dado estas nuevas promociones.

Comencemos por señalar algunas de las dificultades más evidentes que implica el intentar homologar la disparidad de tendencias heterogéneas que coexisten en las letras en un momento histórico dado e iniciemos desde el criterio generacional.

LA GENERACIÓN LITERARIA

Durante el último cuarto del siglo XIX, la puntillosa historiografía literaria alemana, que había comenzado a desarrollar algunos elementos de la percepción generacional con anterioridad, llegó a posicionar el concepto de *generación* en el centro de su interpretación artístico-literaria y del acontecer histórico-cultural de su tiempo¹.

El principio generacional agregaba a la historia literaria una categoría taxonómica temporal complementaria del habitual ordenamiento espacial. La consideración por generaciones facilitaba, aparentemente, el seguimiento del desarrollo literario y una cierta contextualización que interrelacionaba

¹ Numerosas son las referencias al progresivo influjo del pensamiento germánico en esta materia. Las presencias más visibles son Gustav Rümelin, Wilhelm Pinder, Julius Petersen, Karl Mannheim, Eduard Wechsler y Engelbert Drerup, quienes aparecen citados —u omitidos— en la mayoría de los trabajos de historiografía literaria del primer tercio del siglo XX.

los acontecimientos políticos y las corrientes de pensamiento con los cambios subsecuentes que se registraban en las sociedades², algo más funcional y operativo que el mero despliegue secular sobre bases geográficas o lingüísticas registrado hasta entonces. V.g., “literatura alemana del siglo XVIII”.

Sin embargo, la sucesión de generaciones presentó, desde el inicio, un problema sociológico que devino, casi en seguida, histórico-cultural al abordar el concepto de interconexión generacional, mismo que conducía a direcciones más amplias y sofisticadas en la vinculación de las contribuciones científicas y artísticas con el entorno político. De aquí, concretamente, comenzaron a desprenderse algunas ramificaciones literarias del concepto generacional³.

Se planteaba luego el problema de una periodización adecuada que situara entre coordenadas aritmético-temporales la vaguedad de un concepto de origen genealógico y resolviera —o menguara— la dificultad adicional de la simultánea coexistencia de varias generaciones. “La distancia temporal entre las formaciones que llamamos ‘generaciones’ es tan incalculable como la de las otras dos dimensiones, es decir, la estratificación espacial y la social”⁴.

Sobre este trasfondo, y a medida que la concepción alemana ganaba adeptos, José Ortega y Gasset reivindicó para el mundo de la cultura hispánica la operatividad del concepto generación en el plano de la ciencia histórica y, por extensión, en el de la historiografía literaria. En el curso que Ortega dictó sobre esta materia, en 1933, precisaba en su tercera lección que:

² Julius PETERSEN, “Las generaciones literarias”, en *Filosofía de la ciencia literaria*, Emil ERMATINGER, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 189

³ PETERSEN, p. 190

⁴ PETERSEN, p. 192

El conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital... Comunidad de fecha y comunidad espacial son, repito, los atributos primarios de una generación. Juntos significan la comunidad de destino esencial⁵.

Dos años después, Pedro Salinas afirmaba en una conferencia en el PEN Club de Madrid:

Examinemos las condiciones necesarias... para que pueda darse como existente una generación literaria... primero, naturalmente, la coincidencia en nacimiento en el mismo año o en años muy poco distantes... el valor en la proximidad en los años que nacieron consiste en que coloca a los individuos a la misma distancia y en el mismo grado, poco más o menos, de receptividad de los acontecimientos vitales... A todos los individuos nacidos en el mismo año un gran hecho exterior les ocurre a la misma edad. De modo que el artista, más que estar predestinado conforme a la teoría astrológica por su simple nacer, lo está por la situación en que lo coloca su nacer⁶.

En América Latina, fueron los críticos literarios de Chile y Cuba quienes más rápidamente adoptaron el criterio generacional y trataron de implementarlo en la periodización y las historiografías de sus respectivas literaturas⁷.

En México, bien informados como estaban acerca de todo lo que ocurría en las letras de Occidente, no cabe duda que quienes impusieron estos conceptos y terminologías por primera vez fueron los Contemporáneos, a quienes nuestra historiografía literaria recuerda como la Generación de Contemporáneos y que,

⁵ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo (1550-1650)*, III Lección Cátedra Valdecillas, U. Central, 1933, *Revista de Occidente*, Madrid, 1956, p. 25-47

⁶ Pedro SALINAS, "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98", Conf. PEN Club, Madrid, 1935, Antigua Librería Robledo, México, 1941, p. 26-33

⁷ Sobre todo, Raimundo LAZO en su *Historia de la literatura cubana*.

para corroborarlo, dieron a luz una antología *generacional* en 1928, engañosamente atribuida a Jorge Cuesta.

El término se prestó muy pronto, seguramente las más de las ocasiones, por ignorancia, a terribles y hasta cómicas confusiones. Una de ellas tiene que ver, parcialmente, con el período que nos ocupa.

Durante cierto tiempo, se aplicó a los autores nacidos en los años veinte la denominación de Generación de los Cincuenta o Generación del Medio Siglo, por haber comenzado a publicar en la década de los cincuenta. Mucho más tarde, el término se desplazaría para nombrar a los nacidos en dicho decenio. No son pocos los ejemplos que así lo establecen; de ahí el hábito de agrupar a los escritores por décadas, como si éstas fueran sinónimo absoluto de generación. La comodidad ha seguido reuniendo a los nacidos en determinada década o a quienes publicaron su obra entre tales o cuales años, repartiendo elementos afines a poetas *generacionales* que poco tienen en común, excepto la insistencia ajena —léase de la crítica— en fijar cronogramas y delimitar parcelamientos.

Permítaseme volver a las conocidas ideas del gran maestro alemán Julius Petersen quien, con mesura, reflexionó también sobre la imprecisión del concepto que él mismo ayudó a difundir: "El empleo corriente de la palabra [generación] se ha hecho tan equívoco, gracias a sus múltiples versiones, que es menester examinar y delimitar la amplitud de su contenido..."⁸.

La cosa no es tan fácil como pretende el "generacionista" español José Ortega y Gasset, que da por existente la diversidad de los antagonistas entre los compañeros de época y cree poder descubrir sin dificultad la comunidad de actitud tras las más violentas oposiciones. Existen

⁸ PETERSEN, p. 139

“compañeros de edad” que, sin conocer su fecha de nacimiento, no asignaríamos a una misma generación teniendo en cuenta su acción histórica⁹.

En España, pasado el éxito de aplicación del concepto a las generaciones del 98 y del 27 —nótese que se trata, en el primer caso, de una fecha traumática en la historia española y, en el segundo, la reunión de un grupo muy heterogéneo de seguidores y alumnos de Pedro Salinas para homenajear a don Luis de Góngora—, el criterio ha caído en desuso. Ya los intentos de aplicabilidad a la Generación del 36 parecen, retrospectivamente, haber carecido del éxito de las dos anteriores. En todo caso, nada que tuviera que ver con rasgos comunes fuera de la cronología parece sobrevivir hoy en aquellos criterios generacionales de la historiografía literaria española.

De manera complementaria, en la vertiente mexicana, agrego la reacción de uno de los poetas incluidos en nuestro panorama quien razonó así ante la pregunta generacional:

—Para aclarármelo a mí mismo, comienzo con otras preguntas. ¿Qué es una generación en poesía? ¿Los poetas que tienen más o menos la misma edad? ¿Los que comparten una década? ¿Los que se agrupan deliberadamente alrededor de una doctrina literaria o de una revista? ¿Acaso los reunidos de manera fortuita según los criterios de un antologador?¹⁰

A pesar de la indeterminación y dudosa efectividad del criterio generacional, la agrupación de escritores bajo este rubro ha seguido en México una inexplicada pero constante

⁹ PETERSEN, p. 157-58

¹⁰ Efraín BARTOLOMÉ en: Eduardo LANGAGNE, *Con sus propias palabras. Antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950 y 1955*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 1987, p. 49

periodización por décadas que se ha aplicado, con mayor frecuencia y especificidad, a los poetas. Aunque ni científica ni acertada —y hasta innecesaria si se considera que la crítica se interesa actualmente menos en los autores que en los textos o los lectores—, la creciente falta de funcionalidad de dicha teoría no parece haber disminuido su uso.

LAS ANTOLOGÍAS

Una antología suele ser a la poesía lo que un catálogo a la pintura: señala apenas un probable itinerario —casi siempre predeterminado por razones extraliterarias— para saber dónde hallar qué. El riesgo, claro, es no llegar jamás a lo sustantivo.

En México han aparecido antologías reunidas a partir de los más disímiles criterios, casi todas ellas bajo consideraciones extrapoéticas. Las hay generales, regionales, temáticas, de género y, por supuesto, las que nos incumben, generacionales.

El mundo literario —tanto académico como creativo— ha mantenido una asombrosa ambivalencia ante estas compilaciones, a las que ha considerado, por momentos, “un instrumento particularmente útil del quehacer crítico”, cuyos ordenamientos y jerarquías permitirían formular hipótesis acerca de la evolución poética, suministrando lo que algunos consideran datos esenciales, amén de divulgar poemas representativos.

“Censos”, “registros”, “directorios”, “obras de arte efímero”, “asambleas convocadas para una sola vez”, “instrumentos de trabajo”, “testimonio que una generación hace de otra”, o de lo que se trate o denomine, según la taxonomía de otros¹¹, la

¹¹ Véase lo que comenta al respecto Gabriel ZAID en la “Explicación» que, a modo de texto introductorio, precede a su *Asamblea de poetas jóvenes de México*, Libros de Contenido, México, 1991

mayoría de esas dudosas formas de acreditación literaria que han sido la mayor parte de las antologías de poesía mexicana a lo largo del siglo xx parecen, en muchos casos, no haber pasado de vulgares ejercicios de promoción grupal o, peor aún, de ser “antilogías”, por cuanto sugieren, las más de las veces, haberse elaborado “en contra de” antes que para “mostrar” o “revelar a”. En ocasiones, y con la misma sorna, la jerga literaria ha llegado a acuñar vocablos más peyorativos como el de “antologías” —es decir, seleccionar “lo que se me antoja”— que junto con las “antilogías” se integran a esta categorización de trabajos caóticos, carentes, casi en su mayoría, de todo método o criterio congruente.

Pudiera llegar a creerse que esta falta de consistencia resulte privativa del panorama poético mexicano. Pero no. En los años sesenta, al referirse a una antología publicada en Francia, en 1928, el mismo año que la aparición de la *generacional* mexicana falsamente atribuida a Jorge Cuesta, el sociólogo y crítico Georges Mounin advertía similares problemas —así como la clara intromisión de criterios extraliterarios, igual que lo sucedido en México— en el ámbito poético de su país. Veamos unos botones de muestra:

[...] vuelvo a abrir la famosa *Antología Kra* (1928) donde se daba el santo y seña de la nueva poesía francesa posterior a la Primera Guerra Mundial, hace treinta y cinco años, y en la cual leí a Apollinaire, Aloysius Bertrand, Lautréamont, Jarry, Max Jacob y Tzara. Pero hasta en esta antología hay muchos nombres incluidos sólo porque estaban de moda. Decir que, en 1928, la poesía en verso de Jean Giraudoux equivalía a la de Apollinaire porque Giraudoux era ya ese novelista-diplomático lleno de porvenir y de relaciones; suponer que Marcel Proust, autor de versos verlenianos muy serios, está considerado en esta antología *revolucionaria* como capaz de aparearse con Lautréamont; afirmar que Paul Morand está a la altura de Gerardo de Nerval, y que el Radiguet poeta merece más atención que el poeta Supervielle; o que François Mauriac, versificador, está al lado de

Mallarmé... ¿no parece hoy aventurado? Sin olvidar que en dicha antología, que contiene sesenta nombres, hay muchos incluidos sólo porque contaban con sólidas amistades editoriales, periodísticas, mundanas, y producían ilusoria impresión de solidez intelectual. Sin agregar, además, a los que no pasaban de menudos agitadores del mundo poético¹².

¿Suena conocido? ¿Alguna posible analogía con el medio mexicano de los años que atendemos?

Podríamos afinar aún más el contrapunto con la historiografía literaria mexicana, si prestamos atención a la exageración aritmética que ello conlleva. Veamos qué dice Gabriel Zaid al respecto: “[...] cualquier década con más de seis poetas es sospechosa; ninguna década debe quedar con más de diez o doce poetas”¹³. Faltaría estar de acuerdo con estos límites difícilmente aceptables.

Donde más evidente resulta la inexactitud del criterio grupal o generacional es precisamente en las antologías poéticas. Quizá sirvan para reforzar esta afirmación los siguientes hitos: en México la organización de grupos poéticos —sobre todo, los emergentes— con base en criterios generacionales parece haber comenzado con la compilación que preparó en su momento Agustín Loera y Chávez, bajo el título de *La joven literatura mexicana*, y que publicó México Moderno entre los años de 1920 y 1921; para continuar luego con un impreciso criterio por décadas o veintenas en compilaciones como las de Jorge González de León, *Poetas de una generación: 1940-1949*, editada en México por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM en 1981; o la de Evodio Escalante, *Poetas de una generación. 1950-1970*, coeditada en la ciudad

¹² Georges MOUNIN, *Poesía y sociedad*, Nova, Buenos Aires, 1964 p. 7-8

¹³ Gabriel ZAID, en *Asamblea de poetas jóvenes de México*, p. 15-16, refiriendo la “preceptiva antológica” de *Cómo leer en bicicleta*.

de México por la UNAM y Premiá en 1988; o la mucho más reciente de Mario Luis Fuentes, *La dimensión en el tiempo. Antología. Autores nacidos en los años 1920 a 1930*, publicada en Monterrey por Ediciones Castillo en 1998 —nótese, por otra parte, la incorrección aritmético-temporal en algunos casos, que agrega un año a la década y hasta dos a la veintena.

Por momentos, la imprecisión o indeterminación cronológica se vuelve tan arbitraria que la generación adopta los lapsos temporales más increíbles. Así, atisbemos los tiempos asignados en las antologías de Asunción Horno Delgado, *Diversa de ti misma: poetas de México al habla*, que abarca el período “generacional” de 1943 a 1956 —catorce años, uno más que el de la “generación bíblica”— o, la de Eduardo Langagne, *Con sus propias palabras. Antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950 y 1955*, que cubre escasos seis años.

Y a pesar de sus insuficiencias y parcialidades beligerantes, del poco respeto intelectual que han merecido, las antologías han constituido otro de los instrumentos más utilizados para este tipo de exploraciones críticas¹⁴.

Durante los últimos años de la producción editorial en México, han aparecido instrumentos distintos de las antologías que, equívocamente, parecerían provenir de criterios similares. Nos referimos a la nueva modalidad editorial de los libros colectivos; sin embargo, sus orígenes y finalidades son muy diferentes. Se trata de un método barato —que inició la Universidad Nacional Autónoma de México— para dar a conocer ganadores y finalistas de concursos literarios con cuentos y relatos o cuadernillos de poemas muy exigüos, que permitían cumplir con lo prometido en las convocatorias: la publicación de los trabajos premiados o desta-

¹⁴ Consúltense la breve lista de antologías representativas del periodo que nos ocupa y que adjuntamos al final de estas notas.

cados. Poco a poco, esta tendencia del libro colectivo no antológico ha seguido desarrollándose en el panorama editorial mexicano y ha contribuido, en cierta manera, a la pervivencia de los conjuntos “generacionales”.

LAS REVISTAS LITERARIAS

Otro elemento ineludible para una indagación de esta naturaleza es el de las revistas literarias. Hojas volantes, folletines, gacetas y periódicos han desempeñado en la vida poética y cultural del México colonial, posteriormente durante la joven independencia, y aun a todo lo largo del siglo XIX, un papel, a la vez, de difusión y de proclama estética¹⁵.

Pero fue hacia el último cuarto del siglo XIX que aparecieron las revistas literarias propiamente dichas, de donde podemos afirmar, entonces, que éstas constituyen, sin duda, un fenómeno de la literatura moderna.

Durante el transcurso del siglo XX, las revistas han adoptado, casi siempre, una actitud crítica respecto de la tradición literaria precedente.

Desde que, en la segunda década del siglo XX, el tabasqueño Félix Fulgencio Palavicini¹⁶ recibió de diversas instancias re-

¹⁵ Vale la pena enumerar algunas de las publicaciones periódicas con antecedentes literarios más importantes a lo largo de los siglos XVIII y XIX: *El Mercurio de México* (1742), *Diario Literario* (1768), *Gaceta de Literatura de México* (1788-1795), *El Iris* (1826), *El Mosaico Mexicano* (1836-1842), *El Museo Mexicano* (1843-1845), *Revista Científica y Literaria de México* (1845-1847), *La Ilustración Mexicana* (1851-1854), *El Renacimiento* (1869), *El Nacional* (1880-1884), *La Revista de Letras y Ciencias* (1889-1890), *El Mundo Literario e Ilustrado* (1891), todas ellas de la capital del país, a las que cabría añadir *La República Literaria* (1886-1890) de Guadalajara, *La Ilustración Potosina* y la *Revista de Mérida*. En lo que se refiere a las revistas del siglo XX, remito al lector a la serie facsimilar de *Las Revistas Literarias de México* publicada por el Fondo de Cultura Económica.

¹⁶ Quien se dedicaría luego a la política y al periodismo, fundando el diario *El Universal*.

volucionarias los fondos y las instrucciones para repartirlos entre jóvenes literatos y artistas de la posrevolución —muchos de ellos adolescentes aún—, la mayor parte de ese dinero se destinó a promover la fundación de revistas culturales y literarias que habrían de signar todo un estilo de irrupción y permanencia en la escena literaria, los grupos de escritores —fundamentalmente poetas— que se nuclearon en torno a las mismas dieron origen a otra tradición de seguimiento crítico de la poesía en México: la denominación de los grupos constituidos en torno a o identificados con determinadas revistas literarias. De esta manera, el modernismo reunió a grupos en torno a la *Revista Moderna* o *Savia Moderna*, las tempranas vanguardias son recordadas por *Contemporáneos* o *Tierra Nueva* y así, sucesiva, pero no interminablemente.

En épocas más recientes, las revistas han sido producto, más que de grupos, de ocasiones favorecidas por instancias y patrocinios institucionales, y no siempre el resultado de iniciativas provenientes del ámbito poético. Aun cuando han constituido, en muchos casos, propuestas creativas y modos específicos de ver el fenómeno poético alrededor de consideraciones generalmente definidas, la multiplicación de la oferta cultural en México ha sido tal, que aun cuando algunos grupos nacieron a la vida literaria en torno a una revista con alguna proclama estética determinada, en poco tiempo, al extinguirse la casi siempre efímera existencia de su plataforma original de lanzamiento, los poetas comenzaron a diversificar su participación en muchas otras hasta quedar, prácticamente, desligados de las propuestas estéticas primigenias.

La producción escrita de los poetas que aquí revisamos se disemina entre numerosísimas revistas y, por ello, resulta muy difícil asociar grupos específicos con directrices estéticas cla-

ras y determinadas¹⁷. Por ende, este espacio de convergencia transgeneracional ha devenido, en ocasiones, territorio coincidente para el asentamiento de los colonos más disímiles.

En no pocas ocasiones, las revistas literarias habían devenido ampliaciones de la cultura vanguardista del manifiesto y la proclama. Por lo general, hoy confluyen —o divergen en ellas— numerosas tradiciones, propuestas creativas y críticas, y resultan, estudiadas en conjuntos taxonómicamente significativos, un medio útil para difundir —y por ende sistematizar— las características más visibles de la producción literaria de un momento determinado.

Finalmente, después de cuestionar el método generacional, la improbable continuidad de los programas estéticos de muchas revistas literarias, así como la vastedad insondable de su efímero universo y, sobre todo, de haber puesto en entredicho la representatividad de la mayor parte de las antologías como instrumento de posible valoración crítica, terminemos por recalcar, eclécticamente, en el vasto grupo de poetas que aquí interesan.

LA ATMÓSFERA POÉTICA DE ESOS AÑOS

Al comenzar su actividad, durante las décadas que aquí nos

¹⁷ Principales revistas en las que se dieron a conocer o publicaron estos poetas: *Anábasis*, *Biblioteca de México*, *Bilbamech*, *Blanco Móvil*, *Campo Abierto*, *Cantera Verde*, *Cartapacios*, *Casa del Tiempo*, *Cuadernos de Literatura*, *Diáfora*, *Diálogos*, *Deslinde*, *El Ciervo Herido*, *El Oso Hormiguero*, *El Telar*, *El Último Vuelo*, *El Zaguán*, *Graffiti*, *Hojas*, *Idea*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *La Mesa Llena*, *La Palabra y el Hombre*, *La Semana de Bellas Artes*, *La Talacha*, *La Vida Literaria*, *Latitudes*, *Libreta Universitaria*, *México en el Arte*, *Nexos*, *Nostramo*, *Oficio*, *Pasto Verde*, *Pauta*, *Periódico de Poesía*, *Plural*, *Punto de Partida*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista de la Universidad*, *Siempre*, *Sin Embargo*, *Sitios*, *Territorios*, *Tierra Adentro*, *Utopias*, *Venus*, *Vuelo de Voces*, *Vuelta*, *Zarza y Zona*, entre otras. Información adicional puede obtenerse en el *Catálogo de Revistas de Arte y Cultura* editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en enero de 1999, que registra más de 450 revistas, 309 dedicadas exclusivamente a la poesía.

ocupan, los poetas emergentes se encontraron rodeados por las tres corrientes que prevalecían a lo largo y ancho del continente, cuyos modelos y referentes eran: la poesía conversacional, la neobarroca y la confesional.

Antes de incorporarse a alguna tendencia y, aún más, antes de rechazarla, tanto los sesgos ideológicos como estéticos imperantes podían inclinar la balanza hacia una u otra corriente. La vocación latinoamericana, así como el compromiso artístico que había pregonado Jean-Paul Sartre desde la posguerra, estaban omnipresentes en la mesa de trabajo de cualquier escritor de la época.

Quienes buscaban un lenguaje llano y minimalista, desprovisto de metáforas, que comulgara con el objeto de ampliar los círculos de lectores de poesía, así como aquellos que coincidían con las principales líneas estéticas e ideológicas emanadas de la Casa de las Américas, se acercaron mucho a los postulados de la poesía conversacional, otros practicaron desde el coloquialismo más simple hasta distintos tipos de dicción poética que partían del habla cotidiana. Por cierto, en México, habría que sumar a las influencias, a aquellos poetas, como Efraín Huerta y a los nacidos a lo largo de los años veinte, que aceptaron y practicaron procedimientos metonímicos y buscaron ciertas convergencias estilísticas que se interrelacionaban con la parábola, favoreciendo una referencialidad directa.

Los que no se sintieron atraídos por los programas de la claridad, para lograr un mayor acercamiento a los lectores de las clases populares, optaron por orientar el discurso poético hacia inclinaciones neobarrocas llegadas a México desde dos vertientes distintas: una, proveniente del Río de la Plata, el “neobarroso” según la definición de Néstor Perlongher, en la que algunos poetas argentinos y uruguayos, influidos por la poesía brasileña del momento, navegaron en aguas del exilio

hasta arribar a las costas literarias mexicanas. La otra, originada en Cuba, impactó con su proliferación verbal y sus juegos sonoros a no pocas propuestas poéticas, sobre todo a lo largo de los años ochenta¹⁸. Mientras que la vertiente del Río de la Plata era casi netamente poética, la de Cuba era mayoritariamente prosística.

Para quienes preferían los temas personales, íntimos, el hablante poético en primera persona —en muy pocas ocasiones dialogal y en segunda persona—, importado de la poesía estadounidense, fue incorporado de modo evidente en el tratamiento de los temas amorosos y circunvecinos de la corriente confesional¹⁹.

Otro de los fenómenos más interesantes a lo largo de este lapso fue el de la llamada “transcreación”; los propios poetas realizaron una abundante labor de traducción de lenguas menos usuales —como alemán, búlgaro, coreano, griego, italiano, portugués, ruso—, que, junto al francés y al inglés, han permeado al medio poético nacional con otras tradiciones y corrientes. Sería sumamente interesante —aunque escapa totalmente de los objetivos del presente trabajo— contrastar los alcances y logros de los poetas en su obra creativa con sus calidades de traducción.

LA SIMILITUD DE LO DISIMILAR

Hacia los años finales de actividad del formalismo ruso, Víctor

¹⁸ Los precursores cubanos de esta línea estética fueron José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, el primer teórico lúcido sobre este fenómeno, que aisló y definió las operaciones sustitutivas y proliferantes de los artificios barrocos.

¹⁹ Ciertos antecedentes que, aunque guardan diferencias apreciables entre sí, servirán para ejemplificar lo que la taxonomía crítica entiende por confesionales, desde las ineludibles *Confesiones* de San Agustín y las de Rousseau, hasta las legadas por De Quincey, Hogg, Musset e incluso las de Chateaubriand, y, en México, las del celeberrimo obispo Juan de Palafox y Mendoza, todas ellas han sido catalogadas en este apartado y sus concomitancias. La denominación “confesional” ha cobrado gran impulso en el lenguaje crítico, sobre todo a partir de la publicación del poemario introspectivo *Life Studies* del bostoniano Robert Lowell en 1959.

Borísovich Shklovski acuñó la definición de la “similitud de lo disimilar”.

Nada más adecuado que esta expresión para denominar a estas “generaciones sin generación” —valga el viejo rótulo aplicado a los Contemporáneos—, cuya heterogeneidad parece ser su signo, y lo único que podría agruparlos, muy parcialmente, son, al parecer, algunas antologías que adjunto al final del presente trabajo.

El universo literario al que aquí me refiero incluye, entre los poetas vinculados con esta promoción —que abarca prácticamente dos decenios—, a más de cien²⁰, con presencia re-

²⁰ Entre ellos, cabe registrar a Homero Aridjis (1940), Alicia Reyes (1941), Esther Seligson (1941), Roberto López Moreno (1942), Diana Moreno Toscano (1942-1966), Gloria Gervitz (1943), Dionicio Morales (1943), Elva Macías (1944), Alejandro Aura (1944), Xorge del Campo (1945), Carlos Isla (1945-1986), Elsa Cross (1946), Francisco Hernández (1946), Mónica Mansour (1946), Antonio Deltoro (1947), Carlos Montemayor (1947), José Vicente Anaya (1947), Ena Lastra (1948), Oscar Wong (1948), Miguel Ángel Flores (1948), Ricardo Yáñez (1948), Francisco Serrano (1949), Isabel Quiñónez (1949), David Huerta (1949), Daniel Leyva (1949), Andrea Montiel (1950), José Luis Rivas (1950), Gloria Gómez Guzmán (1950), Efraín Bartolomé (1950), Maricruz Patiño (1950), Ciprián Cabrera Jasso (1950), Eduardo Hurtado (1950), José de Jesús Sampedro (1950), Ramón Iván Suárez Caamal (1950), Raúl Aceves (1951), Alberto Blanco (1951), Coral Bracho (1951), Víctor Manuel Cárdenas (1952), Eduardo Casar (1952), Iliana Godoy (1952), Luis Cortés Bargalló (1952), Eduardo Langagne (1952), Pura López Colomé (1952), Eduardo Milán (1952), Manuel Ulacia (1953-2001), Angélica de Icaza (1953), Javier Ramírez (1953), Héctor Carreto (1953), Salvador Córdova León (1953), Ramón Bolívar (1953), Ángel José Fernández (1953), Bernardo Ruiz (1953), Rafael Torres Sánchez (1953), Arturo Trejo Villafuerte (1953), Víctor Manuel Mendiola (1954), Carmen Boullosa (1954), Vicente Quirarte (1954), Rosina Conde (1954), Rafael Vargas (1954), Ricardo Castillo (1954), Ethel Krauze (1954), Alfredo Espinosa (1954), Víctor M. Navarro (1954), Raúl Bañuelos (1954), Rolando Rosas Galicia (1954), Luis Miguel Aguilar (1954), Fabio Morábito (1955), Sabina Berman (1955), Verónica Volkow (1955), Myriam Moscona (1955), Carlos Oliva (1955), Marcela Fuentes Beráin (1955), Roberto Vallarino (1955), Nelly Keoseyán (1956), Perla Shwartz (1956), Blanca Luz Pulido (1956), Margarito Cuéllar (1956), Hilda Bautista (1956), Neftalí Coria (1956), Jaime Moreno Villareal (1956), Silvia Tomasa Rivera (1956), Luis Miguel Aguilar (1956), Javier Sicilia (1956), Benjamín Rocha (1956), Jorge Esquinca (1957), Leticia Hülsz (1957), Víctor Toledo (1957), Pedro Serrano (1957), Enrique Servín (1957), Minerva Margarita Villarreal (1957), Kyra Galván (1957), Ricardo Esquer (1957), Citlalli Hernández Xochitlotzin (1957), José Javier Villarreal (1958), Gabriel Trujillo Muñoz (1958), Luis Alberto Navarro (1958), Víctor Hugo Piña Williams (1958), Marianne Toussaint (1958), Juan Domingo Argüelles (1958), Lucía Rivadeneyra (1958), Fernando Ruiz Granados (1958), Daniel González Dueñas (1958), Marco Antonio Jiménez (1958), José Ángel Leyva (1958), Francisco Segovia (1958) y Francisco Hinojosa (1959).

gional o nacional sostenida a lo largo del período²¹, a partir de los cuales intentaremos aislar algunos rasgos estilísticos y temáticos comunes.

La mayoría ha trabajado e incidido en el panorama poético de manera individual. No han lanzado manifiestos ni proyectos de grupo, tampoco proclamas estéticas ni etiquetas o banderas de corte político o social como muchos de los grupos de poetas precedentes.

Se trata de un universo caracterizado por su dispersión geográfica y de intereses culturales, su variedad de estilos, su pluralidad ideológica y estética, sus temáticas y estilísticas caleidoscópicas que abarcan desde la poesía urbana a la mística y de las letras de rock al radicalismo experimental más exacerbado.

Es ésta la promoción poética —y por extensión literaria, porque el fenómeno al que nos referimos tiene proyección también en la prosa— que acabó con el discurso nacionalista y las variantes reivindicativas provenientes de la revolución mexicana. No plantean un compromiso político quizá porque ya no creen que la poesía pueda o deba cambiar la sociedad y, además, lo consideran irrelevante. En cambio, meditan muchísimo en torno al lenguaje y se inclinan, cada vez más, por escribir textos autorreferenciales cuyos sujetos son, por igual, el poeta y la poesía.

Hay un notable regreso de los poemas extensos, que casi no se daban desde el grupo de los Contemporáneos. Poemas de largo aliento de temáticas muy divergentes, donde la apropiación del lenguaje y la pirotecnia verbal demuestran un espíritu experimental envidiable. Tales casos los de *Incurable* de David Huerta y *Origami para un día de lluvia* de Manuel Ulacia.

²¹ Me refiero, en este caso, a un mínimo de tres poemarios publicados o con cinco años de presencia sostenida en el medio regional o nacional.

Desarrollan así tensiones en el lenguaje que buscan situar al lector en varios y diversos puntos del plano poético. Rupturas o distorsiones semánticas y sintácticas contrastantes e inhabituales, manejo irónico del lenguaje, discursos plurales y polisémicos que no pueden dejar de advertirse.

Sus influencias y referentes son vastísimos. Sin embargo, la mayoría de los autores parece haber abandonado todo rigor formal. Más aún, desde mediados de los años setenta muchos revelan cierto desdén por las estructuras poéticas tradicionales, la rima, los tropos y hasta el ritmo.

Ya no se teme a lo sencillo, quizá porque aquella desenfrenada carrera buscando la originalidad y la innovación constantes, desencadenada por las vanguardias, ha dejado de ser una meta.

Es de señalar una mayor presencia de mujeres, con una poesía erótica sorprendente, desenfadada y de excelente factura²², así como un notable incremento de poetas nacidos y residentes en la provincia, elementos adicionales y desusados, que no pueden dejar de notarse y anotarse.

“Generación de soledades” le han llamado algunos, no sin razón, a estos poetas que trabajan en un mayor aislamiento difícilmente unificables, excepto por estrategias grupales y antológicas elaboradas por ellos mismos con finalidades extraliterarias.

En suma, los poetas mexicanos de los años setenta y ochenta conforman un ámbito poético muy diverso, difícilmente unificable, que recibe e incorpora influencias distantes y divergentes.

²² Véase la compilación de la investigadora italiana Valeria MANCA, introd., sel. y notas, *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*, Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Veracruzana, México, 1989, así como las más recientes de Guadalupe Beatriz ALDAGO, comp. y sel., *Los cantos de Minerva, una muestra de la literatura escrita por mujeres en Sonora*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 1994, y la de Carmen VILLORO, selec., *Mujeres que besan y tiemblan: antología mexicana de poesía erótica femenina*, Planeta, México, 2000.

ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES

En la última treintena del siglo xx parece haberse dado una aparente y considerable proliferación de poetas en México no, como pudiera inferirse, por una multiplicación del talento en la materia sino por la propagación de esta actividad debida a una etapa singular de la promoción cultural patrocinada por el estado, en la que ha habido, prácticamente sin interrupción, talleres literarios, actividades de difusión, abundantes —y a veces hasta ridículamente excesivas— ediciones de libros y revistas, encuentros nacionales e internacionales de poetas y constantes apoyos financieros para la creación artística. A veces se ha dado impulso “generacional” oficial a los autores, como en el caso de la colección *Los Cincuenta*, promovida directamente por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Desde una perspectiva crítica responsable, se vuelve imperativo abandonar algunos conceptos anteriores. No podemos crear taxonomías o aferrarnos a viejos criterios que han perdido hoy su operatividad, no sólo por necesidades de manejo de grandes cantidades de información sino por reunir lo no unificable por la sola virtud de rotular panoramas críticos cuando aquellos criterios grupales parecen no cumplir ya con sus cometidos.

Nuevos acercamientos, una vez eliminados los lugares comunes e inoperantes que heredamos de la crítica literaria precedente, nos posibilitarán afinar mejor futuras aproximaciones.

ALGUNAS ANTOLOGÍAS QUE REFLEJAN EL PERÍODO

- ACOSTA, Juvenal, *Light from a Nearby Window, Contemporary Mexican Poetry*, City Lights Books, San Francisco, 1993
- ALDACO, Guadalupe Beatriz, *Los cantos de Minerva, una muestra de la literatura escrita por mujeres en Sonora*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 1994
- BEAUSOLEIL, Claude, *La poésie Mexicaine. Anthologie*, Ecrits des Forges, Quebec, 1989
- CANSIGNO, Yvonne, *La voz de la poesía en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Secretaría de Extensión Universitaria y Difusión Cultural, México, 1993
- COHEN, Sandro, *Palabra nueva: dos décadas de poesía en México*, Premiá, México, 1981
- CUÉLLAR, Margarito, introd., selec. y notas, *El mar es un desierto. Poetas de la frontera norte, 1950-1970*, Universidad Autónoma de Nuevo León/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Monterrey, 1999
- EL GRUPO TRAMONTANO, selec. y trad., Víctor Manuel MENDIOLA y Luis SOTO, editores, *Ruido de sueños / Noise of Dreams. Un panorama de la nueva poesía en México: la generación 1940/1960. A Panorama of the New Poetry in Mexico: the 1940/1960 Generation*, El Tucán de Virginia, México, 1994
- ESCALANTE [BETANCOURT], Evodio, *Poetas de una generación, 1950-1970*, UNAM/Premiá, México, 1988
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, comp., *Poesía joven de México*, Arandurá, Asunción, 1995
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Jorge, *Poetas de una generación: 1940-1949*, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, México, 1981
- HORNO DELGADO, Asunción, *Diversa de ti misma: poetas de México al habla*, El Tucán de Virginia, México, 1997
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Premio de Poesía Aguascalientes. 30 años, 1968-1997*, Joaquín Mortiz (3 vols.), tomo I, 1968-1977; tomo II, 1978-1987; tomo III, 1988-1997; México, 1997
- LANGAGNE [REYES], Eduardo, selec., comp. y notas, *Con sus propias palabras. Antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950 y 1955*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 1987

- y Juan DOMINGO ARGÜELLES, selec., introd. y pról., *Poesía joven. Veinticinco años de un premio literario*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1999
- MANCA, Valeria, introd., selec. y notas, *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*, Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Veracruzana, México, 1989
- ORTEGA, Samuel, selec., *Poesía de México*, Ave del Paraíso / Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 1997
- SERRANO, Francisco, selec., pról. y notas, *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992
- ULACIA [ALTOLAGUIRRE], [Juan] Manuel *et al.*, comps., *La sirena en el espejo: Antología de poesía, 1972-1980*, Tucán de Virginia / Fundación E. Gutman / Difusión Cultural-UNAM / INBA / Conaculta, México, 1990
- VILLORO, Carmen, selec., *Mujeres que besan y tiemblan: antología mexicana de poesía erótica femenina*, Planeta, México, 2000
- VON ZIEGLER, Jorge, selec. y comp., *Poètes Mexicaines Contemporaines*, trad. de Émile Martel, Ecrits des Forges / PHI / Universidad Nacional Autónoma de México / Aldus, Ottawa, 1996
- ZAID, Gabriel, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, Siglo XXI Editores, México, 1980
- , *Asamblea de poetas jóvenes de México*, Libros de Contenido, México, 1991



IBIRICO

Criterios para una poesía virtual

LADISLAO PABLO GYÖRI

Ciberespacio, procesamiento digital, telepresencia, multimedia, internet, rv, animación computada, ia, robótica, sistemas expertos, nanotecnología, fotografía electrónica, fibras ópticas, sonido 3D, geometría fractal, dinámica no-lineal, caos y complejidad, vida artificial, lógica difusa, redes neuronales, programación genética...

Y... ¿en cuanto a la poesía?: ¡POESÍA VIRTUAL!

Una necesidad absoluta de impulsar un tipo de creación vinculada con hechos cuya emergencia —por sus características morfológicas y/o estructurales— sea *improbable en el ámbito natural*, o bien requiera forzosamente la actuación humana *racional y constructora*, así como la *superación de eventos redundantes* que detienen a la producción poética en instancias ya totalmente asumidas y alejadas de una $f_{estética}$.

Tras la imprescindible conjunción entre el trabajo creativo humano y la utilización de *medios electrónicos* que ha ensanchado enormemente *todo campo de elaboración*, proveyendo herramientas valiosísimas para el desarrollo de ideas, todo el proceso creativo ha de progresar en el espacio virtual ofrecido por la máquina. En él, y con la ayuda de programas adecuados, los signos adquieren múltiples proporciones a través de la aplicación de funciones que llegan a modificar intrínsecamente sus propiedades habituales, permitiendo generar hasta sistemas *insospechados* por lo radical de sus configuraciones y comportamientos.

La aplicación de computadoras no sólo ha posibilitado el acceso a un espacio lógico o virtual *definible a medida* (que prescinde de las coordenadas características de uno gravitacional, *no habiendo direcciones privilegiadas ni constricciones inamovibles*), a una amplia serie de operaciones algorítmicas, etc., sino que, fundamentalmente, ha “inaugurado” un ámbito *esencialmente distinto por el que se hace necesario vertebrar* nuevos lenguajes que permitan *concebir eventos fundamentales* de una nueva estética. Aún más, a propósito de la realidad virtual y sus *extraordinarios alcances*, esta propuesta habrá de evitar la simple *transposición* de situaciones ya estériles sostenidas por *códigos totalmente asimilados* de otros entornos no electrónicos.

El mundo digital (computarizado, por lo tanto, sintético), que difiere profundamente de cualquier realización física, real o analógica, excediendo las limitaciones de éstas y las categorías habituales de la experiencia, basa su preminencia en el carácter matemático o numérico de los elementos que acoge y en la posibilidad de *fixar abiertamente correlaciones entre el espacio, los objetos y sujetos virtuales, como jamás lo ha permitido ningún otro medio*.

Ante tal estado de cosas, y partiendo de las innovaciones impulsadas por las últimas *vanguardias constructivas* y de un contexto filosófico y epistemológico consecuente con el avance actual de las ciencias, queda planteada la imperiosa necesidad de proyectar los flamantes perfiles teóricos de esta tecnología francamente revolucionaria y los eventos *técnicamente compatibles* con un espacio n-dimensional virtual —es decir, en condiciones de ser incluidos y tratados en dicho espacio—.

A tales efectos, LOS POEMAS VIRTUALES O VPOEMAS SON entidades digitales interactivas, capaces de: *a)* integrarse a —o bien ser generadas dentro de— un mundo virtual (aquí denominado DPV o “dominio de poesía virtual”) a partir de programas o rutinas (de desarrollo de aplicaciones de RV y explora-

ción en tiempo real) que le confieran diversos modos de manipulación, navegación, comportamiento y propiedades alternativas (ante restricciones “ambientales” y tipos de interacción), evolución, emisión sonora, *transformación* animada, etc.; *b)* ser “experimentadas” por medio de interfases de inmersión parcial o total (al ser “atravesables” y “sobrevolables”); *c)* asumir una *dimensión estética* (de acuerdo con el concepto de *información* —semiótico y entrópico), no reduciéndose a un simple fenómeno de comunicación (como mero flujo de datos), y *d)* quedar definidas en torno a una estructura hipertextual (circulación de información digital abierta y múltiple), pero, sobre todo, involucrando hiperdiscursos (caracterizados por una *fuerte* no linealidad semántica).

El DVP es un campo sustitutivo —en cuanto a su condición de “soporte”— de aquel impreso tradicional que sólo dispone un contacto “de superficie y estático”, ya apenas operativo respecto de las exigencias de versatilidad “muy ampliada” y de una artificialidad global que se imponen de lleno, incluso, para la producción poética contemporánea y, con mayor razón aún, futura. Pero también rebasa a todas aquellas técnicas, más o menos establecidas, de canalización de mensajes poéticos, por romper *drásticamente* con el soporte primero que las engendra y sostiene: el espacio físico real. LOS VPOEMAS y el DPV poseen *existencia lógica* y, como tal, no tienen paralelo de ninguna clase, erigiéndose en entidades con una *potencia actuacional* (relativo a los recursos a poner en acción) nunca vista ni experimentada hasta ahora.

La apertura de los DPV a la red teleinformática facilitará prontamente la ejecución de *teleportaciones virtuales* de sujetos “exploradores” hacia “computadoras base de PV” (en cualquier punto del planeta del espacio físico), lográndose una experiencia remota de recorrido simulado y “lectura”

exploratoria, *completamente sin precedentes*, todavía hoy difícil de valorar en su más que extraordinaria dimensión y posibilidades.

La *poesía virtual*, tal como ha quedado aquí expuesta, no implica ya la superación de cierto código lingüístico, el agregado de un tópico, alguna conquista formal, otra segmentación de un continuo, la utilización de un soporte escasamente difundido... por muy importantes que éstos pudieran ser; ésta impone la iniciación de una nueva era en la creación poética general, librando a la imaginación humana hasta de la mínima restricción real, entregándole un campo vastísimo y virgen, en el que todo lo concebible (como constructo) hallará su cauce de efectivización y por el que la misma experiencia humana asociada a la máquina (como sistema mixto o cibernético) elevará su carácter a niveles superiores a todo lo conocido.

Dimensão, núm. 24, 1995

Sobre la posible responsabilidad de la poesía en el fin de milenio

SAÚL IBARGOYEN

Hace poco, José Saramago se refirió nuevamente a estos tiempos de incontables abdicaciones y renunciaciones, de socialismo pervertido y capitalismo perverso. Agreguemos, a modo de simple y ligera ampliación, las contradicciones entre desarrollo científico/técnico y crisis o inestabilidad económica generalizada, entre opciones regionales y globalización brutal, entre cultura de satisfacción material y derroche y cultura de la miseria incontenible, entre la avasallante informática y los medios y la analfabetización creciente y la desinformación generalizada, etcétera.

Hay mucho más, por supuesto, pero es suficiente dado el propósito de estos comentarios.

O sea, estamos en un buen momento histórico, aquí, en estos entreverados sitios tercermundistas y bajo las contaminaciones desordenadas del primero mundo, para hablar, tentativamente, "Sobre la posible responsabilidad de la poesía en el fin de milenio" y, de ser posible, más allá y más acá de este simbólico cierre temporal. Que el tiempo de la poesía es bien otro y cada vez más diferenciado de los otros tiempos humanos y cósmicos.

El mero título que se ha planteado para este borrador implica, tal vez, una calculada ambigüedad. Porque, para aceptar que la poesía sea responsable de algo, habría que definirla

o, al menos, sugerir una definición genérica que, al disolver discrepancias, diferencias y prejuicios añejos, permita el ingreso a una discusión o reflexión productiva.

Además, admitir, de entrada, que la poesía es o puede ser responsable de qué sabe qué en la sociedad o en las sociedades de hoy, parece indicar que la estamos percibiendo casi alegóricamente, como una imagen de la Justicia, del Amor, de la República o de la Libertad. En lo personal, el antiguo imaginario de las alegóricas musas me resulta suficiente; hay otro imaginario similar, cercano al o derivado del poder, que sobrevive en las estatuas, en las marcas de fábrica, en los programas de literatura y en los billetes de banco. Pero, hasta ahora, la poesía ha sabido apartarse de él.

Es decir, pienso que la poesía —vista como el conjunto de la producción verbal/metafórica (escrita, cantada, recitada, olvidada, asimilada, transformada, recreada, envilecida, reciclada) a la que se llegó, al cabo de unos cinco mil años, desde Gilgamesh hasta este final de milenio por medio de incontables realizaciones individuales y colectivas— ya dejó bien atrás su infancia, se separó de las musas madres y se halla actualmente en una encrucijada áspera y más difícil que nunca de enfrentar y resolver. Lo irregular, lo disparejo, lo heterogéneo, lo ignorado, lo anacrónico, lo disuelto de esa enorme producción metafórica (poética) “históricamente acumulada” (Marx), y que se ha dado a través de periodos socioculturales que de algún modo la reflejan, indican que es imposible para la poesía encontrar por sí sola el rumbo verdadero.

Ahora bien, si se entiende por responsabilidad la “obligación de compensar o reparar un daño, una culpa, etcétera”, ¿qué daños ha generado la poesía?, ¿cuáles son sus culpas? Y si la poesía ha cometido yerros, ¿con qué cargos debe compensarlos? En verdad, no percibo daños ni culpas ni yerros; sólo imperfecciones, temblores, dudas, retrocesos: los peren-

nes riesgos de la creatividad en combate implacable contra el olvido, el ninguneo y la muerte.

Agrego que, para hablar de la responsabilidad de la poesía, tendría que pensarla y sentirla —dentro de inevitables limitaciones culturales o de sensibilidad— como un cuerpo vivo y cambiante, éticamente humanizado.

O sea, ¿puede la poesía ser responsable o asumir responsabilidad más allá del poeta, o fuera de las palabras, pausas y silencios que, también de modo fatal e ineluctable, la externalizan y la expanden, la contienen y la detienen?

Sólo se me ocurre aventurar la sugerencia de que la poesía, en cuanto un producto simultáneamente espiritual e histórico, para ser tomada como una especie de sujeto responsable, debe ser percibida como lo que es realmente: un sistema. En tal sentido, el antecedente explícito parece estar en Platón cuando, por boca de Sócrates en su plática con Ion, apela a la metáfora de la piedra imán y los tres anillos de hierro; o sea, la divinidad o musa (imán) que inspira al poeta (primer anillo), el rapsoda que difunde la obra del poeta (segundo anillo) y el demos o pueblo que la recibe (tercer anillo).

En la realidad física, en el imprevisible ámbito de la naturaleza (y, como consecuencia inevitable, en el mundo de la cultura), todo tiende a manifestarse como un sistema: desde la bacteria a la ballena, desde el virus al arrecife de coral, desde el ojo de una mosca a la galaxia que nos retiene en su vuelo insondable y sin una finalidad que pueda ser determinada. En la poesía, un mero sonido, el fugaz fulgor de una imagen, la fibrilla de un estado onírico, la pálida memoria de una ensoñación, las construcciones de una idea iluminada, el aroma de una sombra, apuntan a conformar el verso, la estrofa, el poema, la comunicación personal o socializada, la expansión; en fin, el sistema metafórico espiritualmente confirmado por la historia.

Todo confirma esa tendencia insoslayable de ir de lo simple a lo organizado, a lo complejo, si bien lo simple, que se acerca al vacío como en ciertas partículas subatómicas, por ejemplo, suele contener complejidades todavía indescifrables para la ciencia actual. La cultura siempre ha aceptado, de unas u otras maneras, esa ley del universo conocido, pero agregándole “el principio de complicación” (Ibargoyen) y la proclividad a la destrucción consciente de los sistemas naturales, y aun la de aquellos que ella misma construye o ha construido.

Al menos para el tercer satélite del Sol, para el “punto azul pálido”, para el imperceptible objeto cósmico llamado Tierra, esta impredecible mezcla actual de principios físicos y de propuestas derivadas de una cultura globalizante y depredadora, puede generar resultados aun más trágicamente desastrosos para los millones de especies que todavía viven o sobreviven en la única pelota habitada del sistema solar. O sea, un sistema inestable girando alrededor de un sistema ígneo que rige un sistema mayor cuyas imprecisas medidas varían según lo crujidos apenas perceptibles de la Vía Láctea.

Y ya vemos cómo aparece otra vez la noción de sistema. Un poeta que se ocupó de una apreciación sistémica de la poesía, es decir, mucho más allá de verla como un mero género literario, fue Raúl González Tuñón. Para el autor argentino la poesía era el poeta más el poema más el lector; un fenómeno, pues, comunicante e integrador, en el que se unen las energías de la creatividad, la escritura que las traduce y la lectura que opera de diversos modos sobre esta última. Si se acepta la perspectiva de Tuñón, que sugiere una derivación platónica, un lector de ahora se uniría al sistema general de la poesía tanto a través de los himnos al Sol de Amenofis IV, la epopeya de Gilgamesh, el cantar de las huestes de Igor, los cánticos bosquimanos o sioux o sufíes, las elegías de Nezahualcóyotl, los versos de Homero o Pessoa o Amado

Nervo o Santillana o el Arcipreste de Hita o Wislawa Szymborska o Lorca o Simic o Shi Pai Shi o Al-Mahad o Pablo de Rohka o Kayyam o Hesíodo o Bashoo o Darío o Lautréamont o Miguel Hernández o Mishiko Hado o Vallejo o Drummond o Villon o Girondo o Bandeira o Juan Cunha o Whitman o Neruda o Píndaro o El Cisne de Avon o del Martín Fierro o José Carlos Becerra o Marosa di Giorgio o Arnaut Daniel o Huidobro o Tarafa o Eluard o Asunción Silva o Cendrars o Rumi o Herrera y Reissig o Tagore o Graves o del Rig Veda, etcétera, o de los *puetas* populares, repentistas, decimeros, payadores, juglares, trovadores, segreles, ruwat y escaldos o los bardos del bolero y del corrido, del *rap* y del tango, del samba y de la *bossa nova*, del fado y del son, etcétera, como de los casi inclasificables y multiplicados productos poéticos de la llamada posmodernidad, en buena medida obtenidos como resonancia de las posvanguardias, del antilirismo a ultranza, de “la muerte del autor” y de las novedades tecnológicas e informáticas. Por lo que también los distintos tiempos de creatividad, escritura, lectura y receptividad se añaden al sistema de la poesía. Además, así como la lectura o el escuchar transforma al receptor, el poeta verdadero tiene la capacidad sensible como para ser transformado por su propia obra, y no sólo por el proceso de la escritura en sí mismo; esa transformación es esencial en el proceso de toda tradición personal. Por supuesto, en este borrador de reflexiones me interesa más insistir sobre tales asuntos en relación con América Latina y el Caribe, más por limitaciones de ignorancia e información que por intenciones reduccionistas o de jibarismo cultural/ideológico, aún tan de moda.

Pienso que entre poesía y mundo (en cuanto sistemas inestables) existe una interacción constante (que la denominada poesía “pura” niega), una forma de atracción/repulsión en perjuicio de la poesía —despreciada o aceptada ancilarmente

en ámbitos expansivos de materialismo vulgar o mercantilista—; forma que tal vez en épocas arcaicas no se producía, al menos en términos de oposición o rechazo. Palabra y realidad, verbo y mundo, poeta y tribu, sueño y vigilia, chamán y comunidad, sonido y silencio, canto y pensamiento, imagen y carne, eran un solo cuerpo, una entidad vital con sus oscuras leyes y sus duros reglamentos y sus libres pulsiones y sus hábitos restrictivos: un sistema vivo que todo lo contenía en un proceso mezclatorio de seres humanas y humanos, de bestias y plantas, de diosas madres y alucinaciones, de dioses tonantes y cosas, de cielos terrestres y océanos de fuego.

Pero la palabra fue apartada del mundo (o de la realidad, que es más pequeña que el mundo); formó su propio sistema, sus leyes, sus preceptivas, sus convencionalismos, sus rutinas. Se acercó más al poder, fue —y aún lo es no pocas veces— una máscara del poder. El mundo siguió andando, como recordaría para siempre el uruguayo Carlos Gardel, pero dejó de cantar con la voz de la tribu (no la tribu de Mallarmé), o cantó con otras e innumerables voces que dejaron de ser, casi todas, las voces genésicas de la poesía. En fin, la palabra fue bautizando las cosas de la realidad, no las del mundo; las separó de la masa originaria, de la sustancia primordial, y de tal manera que el objeto separado ya casi no reconoce las sombras de su origen, como si un exiliado no recordara totalmente los colores y los aromas de su primera patria (no puedo ya decir patria).

Y aquí estamos, en procura de un acuerdo, de una nueva alianza entre el verbo (o sea, el caos) y el mundo, presentado ahora como una realidad desprolija, fragmentada, desmadrada, incontrolable. Porque el caos de la poesía apunta, siempre, hacia un orden, una coherencia, un cosmos aun circunstancial, en razón del “segundo principio de Ibargoyen”, o sea, el de una inestabilidad caótica relativa, sensible al reciclaje del

malestar que los cambios internos realizan en función de los reciclajes externos (el caos, en cuanto tal, es obviamente inestable como el cosmos y entre ambos se origina un espacio/tiempo *casi* neutro —afectado por la entropía—: es el campo de batalla para la poesía y las construcciones espirituales. Pero ambos son también históricos —no en sí, sino sólo en cuanto el hombre participa o es incluido en ellos— y en ese mismo espacio/tiempo se producen los cambios sociales y materiales).

El caos de la poesía, pues, opone su discurso a esta realidad y a este mundo en expansión, sometidos a la globalización depredadora del capitalismo finisecular en sentido imperialista (desmadre económico, fundamentalismo financiero, OTAN como “soldado universal”, frívola cancelación del futuro, cambalache cultural), como una construcción ideológica que los medios manejan con los poderes fantasmáticos de la virtualidad.

Quizá la búsqueda de ese acuerdo (creativo, combativo, productivo, sensitivo) entre el verbo y el siglo, o entre los hombres de la palabra genésica y los hombres del siglo, sea un probable punto de apoyo para mover las posibilidades responsables de la poesía. Pero el sistema de la poesía (si toleramos esta concepción cuyas raíces apenas rozamos y que, al reducirla, permite percibir que un verso es un sistema, también un soneto, lo mismo una epopeya, un poema cualesquiera, aun una sola palabra, pues contiene aspectos sistémicos de la o las culturas en que se genera, etcétera), incluye la posibilidad de las mutaciones, porque todo poeta (y no sólo todo poeta) es un mutante. Y al decir poeta mutante, escribo Lautréamont, Vallejo, Blake, Lorca, Neruda, Rimbaud, Drummond, Whitman, Pessoa, Shakespeare, Rumi, Darío, Breton, Gironde, Dante, Huidobro, Kayyam, Eliot y otros más, entre ellos los bardos esquimales, africanos, indios, polinesios (algunos de los nombrados, mutantes pese a sí mismos).

Sabemos que las mutaciones en la naturaleza son atacadas

y derrotadas en su mayoría por la selección natural; y que las mutaciones en la poesía, el arte, la religión, la economía, la filosofía, la ciencia y la cultura espiritual y material suelen ser agredidas, mediatizadas y hasta borradas por la selección social. El contenido de ésta es, en general, conservador y autoritario. Recordemos, de paso, que una sociedad se sostiene reproduciendo valores, conductas y prejuicios fundamentales para ella (propiedad privada, clases, castas, machismo, culpa y castigo, determinados controles estatales y sociales), por lo que recurre a un discurso inventado y adaptado a esa reproducción de sí misma (organización educativa, líderes sindicales, caciques intelectuales, religiones institucionalizadas, *mass media*, aparato jurídico, academias, reglamentaciones diversas, que son esenciales emisores y mensajeros de ese discurso predominante). Por su parte, si la poesía meramente reproduce sus preceptivas, sus temáticas y sus procedimientos estéticos, más allá de cuantas variantes se utilicen, verá debilitarse su discurso, su asentamiento histórico y su presencia espiritual.

Estamos, como es sabido, ante dos discursos bien diferenciados: el social, que adopta distintas y engañosas formas para aferrarse a un contenido histórico conservador, donde se confunden los intereses de clase, grupo y/o nación con los de la humanidad, y el poético, que cambia sus formas y desarrolla simultáneamente contenidos que lo obligan a cuestionarse y a cambiar de modo constante, liberador y creativo: un discurso que crece contra sí mismo, que se contempla al cambiar, pero sin autodevorarse.

Tal vez una responsabilidad de la poesía (vista como un sistema vivo), sea la de levantar aún más explícitamente un nuevo contradiscurso, hasta a riesgo de agresiones y soslayamientos aún mayores que los conocidos; un contradiscurso que desmascare energicamente el discurso predominante u oficial, que cuestione las "normalidades" de la comunicación verbal coti-

diana, que refresque en lo posible los desgastados códigos de la oralidad, que proponga el cuidado definitivo por el sistema ecológico del idioma, que asegure para siempre el respeto a la diversidad de lenguajes hasta en el seno de la propia tribu, que no deje de dudar en relación con su propia propuesta estética de cada día.

Esto no es del todo novedoso, por supuesto, mas habría que ratificar la necesidad de que este contradiscurso se manifieste como consustancial a la poesía, y que asimismo contradiga y aun neutralice las poéticas y las preceptivas que son hoy, como otras lo fueron ayer, laderas, acompañantes y cómplices del discurso predominante en una determinada sociedad. No hace falta nombrar al santo, basta recordar los milagros.

Posiblemente de poco sirvan en esta tremenda tarea contradiscursiva (que ya casi empezó con el mismo nacimiento de la poesía oral o escrita), los procedimientos estéticos del fragmentarismo vacuo, del feísmo, del conversacionalismo, del esteticismo paralizante, del clasicismo revisitado, del cripticismo a ultranza, de la experimentalización *per se*, de la frívola etiquetación posmoderna, del texto masivamente socializado, etcétera.

Es que el contradiscurso, se sabe, es añejo. Lo que no resulta añejo es su sistematización, su conversión en un sistema tan global como la citada globalización que pretende, desaprensiva y perversamente, abolir el futuro. Es todo un desafío examinar cuánto y cómo servirá en la labor contradiscursiva, la indudable atracción por la infopoesía (poesía virtual) al operar en la pantalla tridimensional y dinámica, y que, deseándolo o sin querer, apunta, asimismo, a desarticular, más que al idioma en una nueva lengua poética, a la propia palabra (como bien observó Iván Junqueira) y a desvirtuar el sistema vivo de la poesía visto como un aporte tradicional irrenunciabile. ¿Y qué podrán agregar las resonancias del

concretismo y tantas intenciones y seducciones de poesía objeto y poesía visual? Quizá las ancianizadas musas, que fueran primigenio sostén de las sociedades matriarcales, tengan una respuesta aceptable.

Podría señalarse u objetarse que las mutaciones que acechan a toda cadena vital son, asimismo, una amenaza para la poesía, tal como ha sido presentada aquí: elegir los cambios permanentes, aunque irregulares en su disposición temporal; optar por el cuestionamiento creativo y por la liberación feraz, tanto del inconsciente personal y comunitario como de las capacidades formales; aceptar la sincronía (vulgo, “casualidad”) como categoría adicional del conocimiento; asumir lo inestable de la existencia económica, social, material, política, cultural e ideológica, bajo la cifra de asentar las realizaciones y potencialidades de la especie humana en un planeta habitable que nos unirá sanamente al cosmos, significa dar riesgoso y necesario aliento (gracias al principio dialéctico de revulsión / expansión / contracción / expansión) a transformaciones inéditas al interior y en cada una de las partes del sistema de la poesía.

¿Qué características estéticas, ideológicas, formales, renovadoras, asentadas, radicales, tradicionales, espirituales, tecnológicas presentarán tales cambios, que se dan incluso en el mismo momento de estas escrituras? ¿Serán productivos para la poesía? ¿Le quitarán futuro, al menos ese futuro que la temporalidad lineal judeocristiana y capitalista nos ha inyectado? ¿La empujarán a extinguirse según pregonan algunos agoreros? ¿Se adaptará caóticamente a la curva espacio social / tiempo espiritual para producir, en instancias no determinables por la riqueza de su inestabilidad, un nuevo sistema de poesía entretejido con el conjunto de la especie en acuerdo con la realidad creciente y el mundo en expansión?

En fin, he terminado por aceptar (pero con una fe incom-

pleta) que la poesía es responsable si la percibimos como un sistema vivo, poseedor de un metabolismo estrictamente particular. Nada más. Si el poeta, quien es también un sistema (lector, autor, *auctor*, mujer / hombre, experiencia, medio), por alguna ley de la física metafórica, no puede —en un sentido metafísico— formar parte del sistema de la poesía, aún así debe dar presencia o testimonio de una responsabilidad lírico / histórica: la que engloba a todos los poetas de todos los tiempos, todas las épocas y todas las poéticas (poetas de miles de versos como en *El libro de los reyes* o de un solo verso como un vate ocasional en un mercado, en un burdel, en un *graffiti*; de decenas de libros como Neruda o de un libro solo como Lautréamont; de fragmentos como Safo o de 300 textos dispersos como Emily Dickinson; de canciones / poemas como Leonard Cohen o de ritmos y significaciones sonoras que solamente están en las memoriosas etnias de Ruanda...). Casi diría: ¡Poetas de todos los mundos, uníos! Pero con casi no se mata siquiera una mosca, ni siquiera se inventa una sola metáfora.

México, D.F., 1998-2001

Este texto, que ahora se presenta con algunas modificaciones, fue leído en el II Congreso de Poesía Escrita en Español, Bogotá, Colombia, agosto de 2001, y publicado en *Sábado de Uno más Uno*, 2/2/02.



MARCELO DOLABELA

Creación literaria y realidad virtual

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

LA SEDUCCIÓN DEL CANTO DE LOS ÁNGELES

Si la realidad ha llegado tan lejos que le gana terreno a la fantasía, la magia misma del pensamiento nos lleva a descubrir nuevos horizontes incomprensibles, mundos simbólicos explorados por el espíritu imaginativo, imaginario de nuestras naturalezas. La realidad virtual es la punta del iceberg de una civilización que se ha soñado en dimensiones intangibles y al mismo tiempo sensuales. Es el principio de un lenguaje estético y de una generación que aprenderá a leer la realidad desde otro plano. Dicha atmósfera todavía nos huele y nos sabe a ficción, a fuerzas sobrenaturales que amenazan a la raza humana con sus instrumentos diabólicos, que pretenden superar la inteligencia del hombre y apoderarse de su alma, expulsarlo una vez más del mundo. Nuestra visión se instala en el punto donde se bifurca el camino y el Golem se vuelve contra sus creadores o donde éstos se desplazan llevados por la seducción del canto de los ángeles.

Recordemos la conversación de Adán con el arcángel Rafael, en *El paraíso perdido*, de John Milton, libro VIII, cuando el mensajero divino previene al hombre de no comer del árbol de la ciencia y restringir su apetito al árbol de la vida. No indagar, no preguntar, no curiosar en los arcanos del universo, no dudar de la palabra y las verdades absolutas, no infringir las leyes del creador por más caprichosas, absurdas e inin-

teligibles que parezcan. Son éstas las condiciones fundamentales para que los habitantes del paraíso puedan permanecer en su ambiente. El juicio radica en la obediencia, en la renuncia al saber y a la crítica, pero sobre todo a la duda y a la tentación del fruto prohibido. No obstante, Adán, sin reprimir su curiosidad, le pregunta al final de la charla a su interlocutor si los espíritus celestes aman: “¿Cómo expresan su amor,/ Sólo con la mirada, o amalgaman/ Su fulgor y tacto inmediato o virtual?”. Rafael responde que debe bastarle saber que aman y por eso son felices: “No encontramos obstáculo alguno/ de membranas, coyunturas y miembros/ que sean una barrera exclusiva;/ más fácilmente que el aire se funde/ con el aire se abrazan los espíritus,/ y en una unión de deseos puros/ se mezclan totalmente; sin que medie/ ninguna restricción, como sucede/ al unirse la carne con la carne,/ el alma con el alma”.

A todas luces el tema se nos presenta evasivo, escurridizo, etéreo. Hablar de realidad virtual y literatura suena para muchos como una blasfemia, como una incoherencia, algo al margen de las esferas sagradas de la poesía o simplemente como una forma de no decir nada. Y sin embargo... se mueve. La realidad virtual, como concepto y lenguaje existe en el corazón mismo de la poesía, del verbo, en particular se advierte en el espíritu de la novela moderna, en el sistema imaginativo de los escritores y de los artistas que abandonaron la copia exacta de la realidad, la verosimilitud, para lanzarse a la aventura ilimitada de la “sabiduría de lo incierto”¹ pretendiendo, como Kafka, la fusión de la realidad y el sueño. Hoy, cuando se marca el fin de las vanguardias y se anuncia la emergencia de un arte que echa mano de todas las tradiciones

¹ Milan KUNDERA, “La desprestigiada herencia de Cervantes”, en *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988, p. 14

y tendencias, brota un nuevo lenguaje estético: la realidad virtual, que así como el cine a fines del siglo XIX, con el cinematógrafo, nace con todo y sus herramientas: la computadora y el software. La realidad virtual responde en principio al afán creacionista y onírico de las vanguardias de hacer un mundo lo más parecido al sueño, a una realidad poética. No existe ya ruptura porque se ha dado un salto gigantesco en las posibilidades creadoras, se ha abierto un boquete en el muro del tiempo y se ha acelerado la experiencia, la noción de porvenir, la demanda no sólo del ejercicio denominativo sino de conceptualización. La velocidad dejó de ser una consigna existencial o estética, es un estado de ánimo, virtud o propiedad humana del siglo XX, condición natural del conocimiento y la sensibilidad actuales. No obstante, parecería que la brújula de la imaginación tiene aún por aguja a la Mandorla, el símbolo de las hilanderas mágicas, el huso que representa la fusión de los círculos de la materia y del espíritu, la unión del cielo y de la tierra.

LA REALIDAD FANTASMAL

Algunos opinan que a la representación de los clásicos le sigue la era de la simulación y del ciberespacio. Mediante la computación gráfica pueden sintetizarse imágenes y escenarios que simulan el movimiento y el cambio de la realidad. Los juegos interactivos serían el ejemplo más inmediato para entender la manera como puede el usuario modificar dicha simulación. Desde el teclado o el *mouse* se tiene acceso a ese mundo artificial, de posibilidades lógicas. Como muchas otras tecnologías, ésta también ha sufrido grandes avances con la carrera aeroespacial. Neil Armstrong, el primer astronauta que pisó la superficie lunar, el 20 de julio de 1969, pudo

constatar la existencia verdadera del satélite natural de la Tierra. Sin embargo, durante dos años había ensayado, junto con sus compañeros del *Apolo*, en una luna virtual fabricada por la NASA. Se trataba de un modelo, muy primitivo al lado de los actuales, con un circuito cerrado de televisión, fotografías de la superficie lunar y réplicas de los vehículos que se emplearían en la Luna. Ese modelo fue remplazado muy pronto con la digitalización por computadoras, lo cual permite interactuar con un número amplio de posibilidades y situaciones imaginarias como reales: imágenes creadas por computación. Éste es el origen tecnológico de la realidad virtual. Y, como afirma Jean Baudrillard, con la salida del hombre de su atmósfera natural ocurre el tránsito del hombre trascendente al hombre exorbitante: la contemplación de su hábitat desde el exterior, la mirada de sí desde fuera.

Los estudiosos del ciberespacio encuentran que el principio de la realidad virtual se halla en el juego. Incluso, ven en los niños y en los artistas a sus principales exponentes. Uno de estos especialistas aborda el tema y cita en su libro al paleontólogo John Pfeiffer para dilucidar las relaciones entre las bases de la tecnología y el juego:

El arte parece, en cierto modo, haber surgido del juego, en un proceso de desprendimiento únicamente humano y que ha adquirido una vida propia. Ambos incluyen imitación, simulación y una pizca de fantasía, la libertad de improvisar, de fabricar y romper reglas y crear sorpresa. Pero esa concepción, por más verosímil y frecuentemente expresada a través de los años, plantea más preguntas de las que responde, y es porque el juego es una actividad compleja y mal entendida. La palabra misma lleva a confusión, es una zancadilla intelectual. Implica algo inútil, algo que no debe ser tomado en serio; y sin embargo, todo lo que conocemos sobre la evolución prueba que debe ser considerado muy seriamente⁷².

⁷² Howard RHEINGOLD, *La realidad virtual*, Gedisa, Barcelona, 1994

Sí, el juego del azar y de la necesidad —que nos describe Jacques Monod— ha conformado el estado actual de la naturaleza. En tanto, el poeta funda su acción creativa justamente en el juego simbólico, en la asimilación de los modelos de la realidad para hacer con ellos nuevas propuestas, para buscar distintas posiciones y sentidos de la condición humana, para representar el drama de la existencia y subvertir en lo posible la forma y la sustancia de lo cotidiano; para concebirse a sí mismo y a su entorno en una recíproca metamorfosis. El artista, como el niño, asume el juego como contrario al aburrimiento que provoca la obligación y la responsabilidad laboral y del aprendizaje, la imposición de tareas que, esas sí, se viven como inútiles. No obstante, el juego es la forma más entretenida de ser creativos, independientemente del esfuerzo y la disciplina que exijan sus propósitos. El trabajo, en el sentido calvinista, es lo productivo, útil, necesario para salvar nuestras almas, lo que indica madurez y estabilidad emocional; en cambio, el juego es percibido como la anarquía, la inmadurez, el peligro de la estabilidad, el azar, la inutilidad de los actos. En el esquema mental de un sistema conservador no puede existir un trabajo que provoque placer y divierta, porque entonces deja de serlo y se convierte en pasatiempo, en juego. El trabajo y el juego no combinan, no se mezclan. Para el artista su trabajo es el juego, un juego que incluso le provoca dificultades y angustia, que se aleja muchas veces de la diversión y el descanso, del placer, que pone en riesgo su bienestar, su existencia y su salvación. Pero este juego no es vivido como una experiencia de sacrificio, de enajenación productiva, sino como un encuentro con el ser en la representación de las cosas, en la propuesta de modelos simbólicos que nos permiten ver con mayor honestidad y lucidez la vida. El arte es un juego de acción gratuito, de reconocimiento humano, de transgresión lúdica.

Aristóteles sentaba en su *Poética* el carácter imitativo de la poesía: cómo la épica y la tragedia (el drama) simulaban la realidad, no tanto de los hombres como de los hechos, de las venturas y de las desventuras, para que resultaran convincentes las historias que narraban. El filósofo veía, en primer lugar, a la fábula, remedo de la acción, como el alma de la tragedia; en segundo lugar colocaba la imitación de las costumbres. En la manera de ordenar las fábulas radicaba la perfección de la obra, que debía generar la catarsis del espectador. La verosimilitud del drama debía mover a la compasión y regular las pasiones. Pero las vanguardias plantearon una actitud no reproductora de la realidad, sino la provocación íntima de imágenes, la generación o la creación de espacios originales donde sólo la imaginación y el ser del artista sean los causantes de su existencia. No copiar el árbol, hacer el árbol, diría Huidobro. Liberar los sentidos, dejar que emerja el subconsciente, los sueños, permitir que el poeta nombre a las cosas y las designe envuelto en una atmósfera de absoluta sinceridad, sin fines moralistas o pedagógicos. Más que narrar, invocar imágenes, fundar otras realidades. Qué importa si eso ocurre con bolígrafo, máquina de escribir o con la computadora, si es bajo la luz de una lámpara o en el interior de una pantalla, en las autopistas de la información o en los espacios virtuales. El verdadero artista mirará siempre hacia dentro de su propia existencia, asomará al mundo como un recién nacido mientras sus capacidades creativas lo empujen a la luz del conocimiento, de la vida.

No podemos dejar de reconocer que con la aparición de los movimientos vanguardistas el discurso se libera y ensaya nuevos juegos creativos, propuestas que incorporan más elementos económicos en las artes. Le pierden el miedo a nombrar lo doméstico en el ámbito de lo sagrado, a concebir el sueño como material estético, a desatar los nudos del incons-

ciente en ejercicios de desahogo automáticos. El accidente provocado, el capricho estético, la intuición, la descomposición de la forma, la libertad creadora, la actitud desafiante, la abstracción, el color, la imagen, el movimiento, la rapidez, lo novedoso, son valores que ondean en los manifiestos vanguardistas. La velocidad es algo visible en los pintores futuristas, la simultaneidad es parte de un lenguaje extraído de la experiencia onírica y de la composición plástica del mundo en curso. En su conciencia hay una aspiración de luminosidad, por eso la utilización de colores puros, como el destello de una lámpara eléctrica. Simultaneidad, para el pintor Boccioni, es la síntesis de lo que uno recuerda y ve, el movimiento de las cosas dentro o ante los estados de ánimo. Justo como ocurre en el sueño, donde no se vive una experiencia lineal, narrativa, sino multisensorial y multifacética. El conocimiento científico de los materiales y de las nuevas herramientas obligan a ver y a percibir de otro modo las artes visuales, a poner de relieve el *instinto* del artista ante el objeto que debe transformar en obra de arte; los motivos contemporáneos modifican la poética de la plástica. El alba del cinematógrafo, el auge de la fotografía, el psicoanálisis, la irrupción de las comunicaciones y del mundo electrizado conforman ese ambiente propicio para invocar la ruptura con la tradición.

Sin embargo, las vanguardias se petrifican con su grito de batalla contra la inmovilidad decimonónica. El romanticismo que los activa es la misma causa de su envejecimiento. Tiene razón Octavio Paz al sostener que el espíritu de la modernidad es el romanticismo y al mismo tiempo la causa de su agotamiento. Los manifiestos encapsulan los ideales, mientras que la realidad avanza sin restricciones teóricas ni programáticas. Una buena parte de los poetas y artistas que se agrupan en dichas vanguardias comprenden lo circunstan-

cial de su militancia —además de lo aberrante de ciertas causas políticas, como es el caso del nacionalismo y el espíritu belicista de los futuristas, o del dogmatismo comunista en otros— continúan sus búsquedas individuales en un juego amplio, en la vastedad de posibilidades que ofrecen los escenarios, los ritmos y las causas de sus circunstancias.

Numerosos escritores y cineastas han imaginado penetrar en realidades estacionadas en el tiempo, donde los personajes repiten una y otra vez sus aventuras y sus destinos; hablar con ellos, sentir sus atmósferas e interactuar en sus universos cerrados modificándolos al antojo. Pensemos en el filme *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen, o mejor aún en la pequeña novela *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, quien nos narra la historia de un hombre que llega a una isla poblada por fantasmas nacidos de un proyector de imágenes holográficas, el cual funciona mediante la fuerza de las mareas de la isla donde se halla el invento. El personaje se enamora de una imagen y descubre que filmándose puede entrar a esa dimensión, al mismo tiempo que desaparece de esta otra realidad.

Hoy, de algún modo, es posible vivir la ficción de Casares. Un conjunto de recursos técnicos se agrupan para constituir el campo emergente de realidades virtuales: la imaginación que impulsa la carrera de los *softwares*, la holografía, la variedad de cristales líquidos, la televisión de alta definición y el mismo *hardware* en ascenso. Tales instrumentos han alcanzado un grado de perfección y funcionalidad que buscan responder a las nuevas exigencias del mercado y de las imagerías colectivas y artísticas. Así, observamos cómo el término de realidad virtual tiene eco en los espacios cotidianos y en charlas espontáneas. El cine es uno de los primeros lenguajes e industrias en fundirse a la realidad virtual. Larga es ya la lista de películas que utilizan dicha tecnología para

hacer coincidir a los actores de carne y hueso con los personajes simulados, cibernéticos. Por supuesto, los señores de la guerra han visto otras aplicaciones menos divertidas. La invasión de Panamá y la guerra del Golfo Pérsico fueron recreadas previamente en espacios virtuales. La propia guerra multinacional contra Irak fue en sí un espectáculo de luces, un aburrido programa de televisión donde la muerte, por muy auténtica que haya sido, no tuvo la verosimilitud ni el rictus necesario para hacer pensar al público televidente que la tragedia carecía de fábula, que era simplemente la realidad descarnada; es la barbarie envuelta en los velos de la virtualidad. La misma historia amenaza con repetirse en 1998, luego de que los conflictos sexuales de Bill Clinton han sacudido la mojigatería de una sociedad que impone su máscara de justicia y democracia en el mundo. No importa que Saddam Hussein negocie con Kofi Annan, secretario general de la ONU, la nación de los superhéroes buscará demostrar su poderío militar en algún lugar donde descubra nuevos enemigos del sueño americano, en algún sitio deberán caer las explosiones de un juego de poder en el que los muertos son cifras, personajes o piezas de un programa de buenos contra malos.

La fábula o cuadro alegórico de la caverna de Platón nos hace pensar en la condición humana de las masas frente al televisor. Hundidas y esclavizadas en la ignorancia, las multitudes ven las sombras de una realidad, ven imágenes manipuladas por charlatanes que desean hacer creer una verdad de fantasmas, de reflejos de lo que realmente ocurre detrás de ese muro informativo. Cuando la realidad es descrita o representada por los artistas, la masa engeguada en la cueva, en su condición de tinieblas mentales, no da crédito a ello, pues su enajenación sólo les permite ver un escenario de sombras y reflejos. Los artistas son tachados de locos.

¿Qué tanto los fantasmas y el horror de los Balcanes po-

drán dar un golpe de timón en la historia? ¿Cuánto podrá influir *La mirada de Ulises*, de Angelopoulos, o *Underground*, de Kusturika, en las nuevas generaciones políticas para evitar el vacío? ¿En qué medida la sensibilidad encerrada en la obra de arte mueve al espectador hacia el entendimiento?

LA VIRTUD Y LA CENSURA

La revolución científico-tecnológica en curso provoca la sensación de un vacío de conceptos culturales, humanos, estéticos. Por eso la ética se hace presente en el debate de sus nuevos horizontes en la biología y en las comunicaciones, en la cibernética. El genoma humano y las pruebas genéticas que permiten acceder a la intimidad biológica de las personas desde antes de su nacimiento significan un enfrentamiento brutal con la verdad: ¿quién desea saber la lista de enfermedades que lo acosarán, el cuadro sintomático que lo encerrará en su camino a la muerte? La paradoja del desarrollo en la capacidad diagnóstica y las limitaciones en la terapéutica. Las computadoras biológicas son cada vez menos una idea y sí un hecho irreversible, de alcances inimaginables hasta ahora. El *homo sapiens* o el *homo faber* vuelve a erguirse sobre sus sentidos extendidos, artificiales, para ampliar su vista y dar un salto en el conocimiento, para dominar con mayor profundidad la naturaleza, la realidad que lo compone, y que incluye ya sus elementos artificiales, sus mundos virtuales. A pesar de todo, la distancia entre la emoción del hombre que pinta en la penumbra de una cueva, iluminado por el fuego de una antorcha o de una fogata, su visión del mundo, su relación con el medio, y al mismo tiempo su desolación y perplejidad, con la del animal urbano de fin de siglo que representa su universo en el ciberespacio, es mínima. La fascinación y el miedo palpitan al unísono, dan vida y matan

casi por los mismos motivos: el poder o la sobrevivencia, el amor o el odio, el terror o la crueldad. La poesía y la ciencia se amalgaman, lo tecnológico provoca sorpresas y fascinación por el futuro, por el dominio del porvenir. Pero una vez digerida, la sorpresa se transforma en rutina, en lamento cotidiano o en expresión de fuerza sobre quienes carecen de la información y el aparato. En tanto, la poesía es en sí el misterio de la existencia, de la lucidez, del asombro con que el hombre se ve a sí mismo reflejado en las cosas. La poesía viene desde abajo, desde el sedimento que deja la cotidianidad y el significado interior con las historias, con los entornos. La poesía no espera nada, no promete nada. Es sólo la evidencia de que existe un mañana.

El arte producido en computadora entra en conflicto con el arte hecho mediante herramientas más primitivas o con las manos. La destreza y el virtuosismo son rebasados en apariencia y queda sólo la imaginación; pero el empleo de estos instrumentos electrónicos demanda pericia y conocimiento de su lenguaje, de sus posibilidades técnicas para dar salida y plasmar el lirismo y el drama, la tensión interna del autor. La circulación planetaria de los textos literarios, de obras de arte en las redes electrónicas, abren una vez más la discusión acerca del valor de la autoría en términos del mercado y en términos de los valores estéticos. La reproducción masiva y la exclusividad de la obra nos llevan a reflexionar acerca de la relación entre el artista —sobre todo de los artistas visuales— y la mercadotecnia, entre la obra y el consumo de un objeto de superlujo que lleva implícita la leyenda en torno al creador y su firma, a la *autenticidad* de su factura.

El otro problema, relacionado con el anterior, es qué pasará cuando las redes electrónicas y las economías adquieran un rango real de globalización, cuando las autopistas informáticas pasen por las casas de los pobres y se conviertan en algo similar a lo que hoy vemos con los televisores en los

sitios más insospechados. Se puede establecer un símil con la aparición del libro o de los productos de la imprenta. Vendrá, ni duda cabe, la reacción de las instituciones que vigilan la moral del orbe a restringir su lectura —como ya comienza a ocurrir—, a censurar productos y áreas en donde existe un fuerte riesgo para las instituciones y sus normas. Se penarán determinados canales de información que se consideren subversivos, inmorales, antisociales, antihumanos, anormales, peligrosos para la salud mental de los usuarios. El sistema no podrá soportar que se le mire con objetividad y se le despoje de sus falsos atuendos, de su engañoso humanismo. El planteamiento de otras reglas en el juego, la apertura de posibilidades distintas de vivir y coexistir removerá sus cimientos, la aparición de lógicas vueltas contra las narraciones oficiales de la historia creará olas de terror en el *stablishment* que dará respuestas, con la ley en la mano y en nombre de la ley, para sofocar esas corrientes de energía que activan extraños centros nerviosos de la sociedad y de los individuos por separado. El terror al caos determinará los lindes de la democracia cibernética. El ciberespacio es el nuevo mundo donde los colonizadores comienzan a trazar sus mapas no sólo de navegación sino de sus dominios informáticos.

Recuerdo una película que vi de manera accidental, pues en mi ciudad de origen ocurría con frecuencia que no llegaban las cintas y las sustituían por otras, a veces deslumbrantes, como es el caso de *El mundo erótico de Utamaro*. Trata la historia del famoso pintor japonés que vivió en la ciudad de Edo (hoy Tokio), en el Japón feudal. Utamaro asiste a las casas de té y a los prostíbulos para fisgonear escenas sexuales y pintarlas, pero decide involucrarse más siendo él parte de lo que mira. Invita a un hombre a su casa y le ofrece a su mujer. Atestigua primero la incredulidad y el dolor de su pareja ante la humillación, luego la violencia a que la somete el violador, y ense-

guida su transformación en amante que se entrega apasionada y gozosa a éste, la revelación de un placer que jamás ha conocido con su esposo. La realidad cae como rayo sobre el artista, quien no logra salir del pasmo, del sufrimiento que le causa el hecho. Comprende entonces que el arte es la simbolización y la recreación de la vida, su fabulación, y no la copia estéril de la realidad. El arte no puede brotar simultáneo o inmediato al dolor o a la euforia, pues obnubilan y desarticulan las capacidades creativas. Por otro lado, los artistas de Edo satirizan y desnudan la vida pública y privada. Es una época de tránsito en la que la libertad de expresión se relaja. La comedia termina cuando las representaciones de la realidad imitan los valores y las acciones negativas y grotescas de la vida cortesana, de la tradición. Entonces la tolerancia y la risa acaban, inicia una cacería de brujas. Dramaturgos, actores, poetas, pintores y todo aquello que huele a artista es proscrito. El arte es visto entonces como sinónimo de rebeldía, de morbo y provocación contra las buenas costumbres, ha dejado de ser la virtud del entretenimiento, de la ornamentación, de la enseñanza moral.

LOS FINES DEL MUNDO

El temor de Milan Kundera, como de tantos otros escritores y artistas, del olvido del ser por la fuerza tecnológica y la compulsión del progreso por encima de la raíz natural del hombre, encuentra en este horizonte civilizatorio su mayor caldo de cultivo. Pero, ¿cuántas veces la humanidad en sus distintos aceleramientos históricos ha anunciado el fin de las cosas?, ¿cuántas ha mirado con ojos de terror el abordaje de etapas tecnológicas y espirituales que se consideran monstruosas por los cambios que le imprime a la cultura y a la

estructura lógica, a la relación del hombre con su entorno y consigo mismo? El poder siempre ha estado puntual en el parto y en el reparto de cada hora de la civilización; sin embargo, hasta ahora y a pesar de las aberraciones cometidas con el conocimiento y con la palabra, con la tecnología y con la imaginación en contra de la existencia misma de la humanidad, han podido más la poesía y la reflexión, la prudencia y el arte, la rebeldía y los sueños.

No podemos ignorar que los finales del mundo anunciados por los profetas y visionarios han tenido lugar, pues de algún modo las revoluciones del conocimiento y de la técnica han nacido de la muerte de culturas, de lenguas, de costumbres, de mitologías, de estructuras lógicas, de poderosas formas de ordenar el mundo material, social y espiritual de los individuos, de la caída de los héroes, de la ruptura con el pasado dominante. La decisión de subvertir las reglas para saber, para conocer el sabor de lo ignorado, nos lleva a un estado que le pone fin a la inocencia. Consciente de su voluntad, la criatura elige el camino de la libertad, pero depende, a partir de ese momento, únicamente de su albedrío. Está sola, preguntándose para qué sirve su capacidad de pensar y de crear, de destruir o de multiplicar sus posibilidades de acercarse más a los deseos, si la única verdad real es la muerte. La vida es muerte. Cuando el hombre renuncia a la ignorancia, ¿abomina del paraíso o al aprender la ciencia sólo descubre la crueldad de su destino? Lucifer, consciente de que hay un mundo hecho por Dios, emprende el viaje hacia la Tierra e inicia la venganza. Como Luzbel, el hombre y la mujer caen en desgracia al romper el cerco invisible de las leyes, tal vez movidos por la tentación de amarse como ángeles, de moverse sin fronteras, sin límites que ahoguen sus preguntas, o tal vez por la resistencia a ser sólo piezas de un juego divino.

El arte y la literatura son percibidos con frecuencia como

inocuos, alejados de las maniobras e intereses del poder y de los alcances transformadores de la sociedad; son asumidos como actos espirituales para amenizar, distraer, divertir, ornamentar o simplemente para sublimar las cosas mundanas y materiales de los hombres, actos que embellecen la realidad. Nada más equivocado. La sustancia poética que borbotea en el fondo de la palabra y de las artes puede desencadenar acciones que se vuelven contra la vida misma. El romanticismo inspiró movimientos nacionalistas y la barbarie empujó a muchísimos jóvenes hacia la puerta mítica del suicidio, ejerció "la atracción del abismo". El Werther, de Goethe, personifica la incapacidad opuesta de Don Juan: poseer. Werther significa la renuncia a ser, a volverse futuro y rutina, por eso opta por convertir al amor en tragedia. Qué otra cosa simboliza el drama de los amantes de Verona, si no la muerte hermosa, la interrupción del mañana, de la incertidumbre, para fijarlos como emblema de la pasión juvenil, ingenua. Es el mito que minimiza a la realidad y la convierte en su vasallo.

Somos testigos de cómo la forma poética, que no la sustancia de la poesía, adquiere vuelos inauditos en los discursos militares, patrioterros, politiqueros, burocráticos y convence al público de que más de un imbécil, o eunuco de la creatividad, es poeta. La palabra persuade, y como tal violenta la condición conforme del hombre, la inconforma. El demonio tienta con la palabra a Eva, la atrae hacia el poder de su voluntad, hacia la acción. Lo poético rubrica el sacrificio de las masas, sublima el terror de la destrucción, ennoblece la mentira y el sanguinario ejercicio de los héroes y los tiranos. *La madre de todas las batallas* o *la Tormenta en el desierto* suenan a epopeya homérica, mas lo cierto es que representan la tragedia de nuestra inmadurez como especie; más que la crueldad, la indolencia para aniquilar, para ponerle fin no sólo a la vida, sino al mito; la brutalidad, la violencia, la

destruictividad que evolucionan como taras junto a las herramientas y el conocimiento, al mismo ritmo que los instrumentos nos aproximan a los personajes de ficción. ¿Cómo podemos condenar a éstos a morir sin que su muerte nos recuerde la nuestra?

Frente a los fines del mundo, la gravedad del vacío se hace más pertinaz y el impulso de llenar los espacios se vuelve compulsión. El recargamiento, los excesos formales se convierten en rasgos de personalidad de una época. Podemos llamarle barroquismo, bajo el alero académico de nuestra centuria, o simplemente como las concibe Peter Greenaway, civilizaciones del exceso. Para él, el barroco fue el instrumento de propaganda del catolicismo, como el cine lo es hoy del capitalismo. La falta de fe en los valores y en los mitos que enarbolan, identifican al Vaticano y a Estados Unidos en la lucha por el control de las conciencias a través del discurso estético y del espectáculo. Cuando Greenaway afirma que Estados Unidos es el propietario de la fórmula dominante de hacer películas, es porque él se sabe al margen de dicha lógica. Su propia obra es una antítesis, un discurso a contraflujo de la mitología y del gusto hollywoodenses. El cineasta inglés emplea toda la fuerza del exceso para confrontarnos con las que considera las dos constantes del siglo xx: la cópula y la muerte, en medio de decoraciones barrocas y escenas dionisiacas, entre el adulterio y el crimen. *El bebé de Macon* y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, entre otros, son filmes reveladores de esa sensación de vacío que nos genera una época, que no necesariamente se ciñe a los límites de este siglo, sino a la posición que el hombre ocupa en relación consigo mismo y el universo. La humanidad ante sus nuevas utopías, derivadas del sueño de ayer y de las sorpresas de hoy. Lo que vivimos, vemos o sentimos, no es exactamente el vacío, sino la vaciedad que nos provoca el vértigo,

la rapidez, la sobreabundancia de ruido, la saturación de olores, la explosión de imágenes, la verborrea incontenible de los portavoces y los animadores, de los políticos y de los intelectuales incapaces de hacer digestión en el banquete de los poetas y de los filósofos.

Un mundo termina porque ya su tabla de valores no responde a la noción que tenemos de nosotros mismos, porque su desgaste es de tal magnitud que nadie respeta las señales que llevan a la verdad y a buen fin, y en cambio aplicamos un pragmatismo al margen de las palabras y las reglas que nos conducen a la solución de un problema de manera temporal, al coito o a la muerte, o a los dos al mismo tiempo, mas no a la construcción de la vida como obra de arte, a su permanencia como tal. Greenaway representa alegóricamente dicha muerte en manos del ladrón o de los ambiciosos apóstoles y comerciantes de las virtudes del bebé de Macon. La violencia de la fe contra los incrédulos nace de la propia ausencia de valores, de la intolerancia hacia aquellos que expresan su deseo de escapar del miedo, contra quienes nombran las cosas en idiomas diferentes, en lenguajes subversivos. El ladrón es obligado a comerse a su víctima, al amante de la esposa y de los libros —que los sicarios matan forzándolo a tragar páginas y páginas—, a devorar la náusea; mientras, la culpable de la tragedia del bebé de Macon es violada hasta su último estertor, después de que éste es desmembrado por la turba en su afán de apoderarse de un trozo de santidad, de un pedazo de salvación.

El fin del mundo es el principio del mundo, es la conciencia del mundo. Sólo hasta que Fernando de Rojas da vida a la Celestina, entendemos la agonía de una cultura, visualizamos su imagen esperpéntica en un escenario de varios pisos morales, de distintos niveles de comprensión, de tonos paródicos y esquizoides que desembocan en la fatalidad del engaño, de un supuesto entendimiento. ¿Hasta qué punto podemos ver

en la alegoría de *El ladrón...* la euforia del capitalismo contemporáneo y su destino inevitable: devorando el cadáver de sus víctimas, a la vez que el propio, y en la de *El bebé...* hallaremos la promesa frustrada de una sociedad transparente, respetuosa de la individualidad, de la verdad, de la libertad, de la duda?

El levantamiento de Chiapas de 1994 pasará a la historia no sólo como la revuelta indígena contra la simulación, sino como la primera guerrilla cibernética, como un movimiento armado con los medios masivos y electrónicos. Una guerra de información que ha puesto en jaque al sistema político mexicano. De todas las latitudes se discute en foros ciberespaciales sobre la situación chiapaneca, sobre La Realidad de los zapatistas, tomando la parte por el todo: Chiapas es México. En tanto, Marcos es la reencarnación del héroe-poeta, del personaje mítico que habita en las montañas con sus dos relojes, con su pluma fuente Mont Blanc, pasamontañas, uniforme verde olivo, cartucheras y computadora portátil conectada a las autopistas de la información. Su imagen sobre un caballo entrando al bosque, adornada y aromatizada con las nubes de su pipa, se vende o se mueve no sin cierta carga de sensualidad. Lo posmoderno en la selva lacandona, en comunidades con quinientos años de olvido y de desprecio.

Esta experiencia ha rebasado el control del gobierno mexicano y no ha podido reducirla a un problema interno, local, porque cada zapatista muerto activa las luces de alerta en el mundo. El descrédito del presidente de México crece en proporción a sus intentos por negar la importancia del fenómeno, de restarle bondades a la causa y sus líderes, de ignorar la fuerza de una guerra virtual contra lo que él representa: una simulación con equipos mentales anacrónicos. Pero el romanticismo que arroja al movimiento indígena y que de algún modo hace gritar por las calles al criollismo intelectual mexi-

cano: "Todos somos indios, todos somos Marcos", como el trazo de una línea que parte de la pureza precolombina, de la inocencia tribal, al personaje misterioso de ojos aceitunados y tez blanca, descubre no sólo el racismo acendrado de nuestra cultura, sino el espectro atormentado de su mestizaje. El espíritu que lucha por sacar al indio de su atraso, de su marginalidad, lo pone, sin pretenderlo, en las autopistas que lo conectan con el mundo, lo extraen de su condición real y lo proyectan en el plano de la virtualidad cosmopolita. ¿Mas ese romanticismo que piensa en la comunidad y en la etnia a salvo de la globalización no la está empujando justamente en sentido contrario?, ¿el indio que abandona sus costumbres y su condición social deja de ser indio?

¿QUÉ ES LO QUE EN VERDAD EXISTE?

Si la novela moderna partió de *El Quijote de la Mancha*, al imprimirle su autor la ambigüedad por naturaleza, el ego imaginario a través de sus personajes, y lanzarla no hacia la moral sino a la incertidumbre reveladora, y si Descartes inauguró la filosofía moderna con el ego pensante, con la duda, entonces habremos de reconocer que el concepto de virtualidad ha tenido en la novela su máximo espacio de creación. Pero es Dante Alighieri quien introduce el yo en la estructura épica de *La divina comedia*. Se reconoce él mismo como personaje, como figura que interactúa con los seis grandes maestros de la literatura. Él entre ellos, haciendo siete. El yo lírico, la primera persona del singular recorriendo los círculos del infierno, de la mano de su guía. El yo, la otredad, rompiendo las barreras de la realidad y del tiempo, para habitar el mundo virtual creado por el poeta que no puede evitar la muerte. El yo hablando desde una realidad virtual, sobrenatural, traspo-

niendo las fronteras de la vida para adentrarse en la dimensión de los muertos. El poeta conversa al tú por tú con los habitantes del más allá, experimenta el dolor de los condenados y sus interesantes desventuras, asciende incluso al escenario ampuloso y solemne del cielo y conversa con la insufrible Beatriz, quien marca su distancia del mortal que holla su atmósfera aséptica e indolente. Tal es la importancia de ese acontecimiento, que hoy toda persona alfabetizada sabrá de inmediato quién es El Quijote, pero muchos no atinarán a responder quién es Cervantes. Es común también escuchar que alguien ha leído *El Dante*. Hay gente, incluso, que ha escuchado hablar de la obra o la ha tenido entre sus manos, sabe de sus protagonistas, pero ignora al autor de *La divina comedia*.

¿Significa que la ficción triunfa sobre la realidad? ¿Que los hechos diluyen las causas y que los autores son finalmente borrados del mapa ante la presencia legendaria de sus personajes y sus dramas que permanecen en su estado de virtualidad?

En ese sentido, Miguel de Unamuno nos brinda un ejemplo de ese juego cruel que el autor establece con sus personajes. El protagonista de su novela, *Niebla*, abandona su papel sin carácter, sin atributos y sin aspiraciones para tomar la determinación de quitarse la vida cuando es consciente de la ridiculez de su existencia. Busca a Miguel de Unamuno en Salamanca y le confiesa su decisión de matarse, pero el escritor le dice que no puede hacerlo simple y sencillamente porque no vive, no existe, es un ser de ficción, producto de los sueños o de la imaginación de un creador, que en este caso se llama Miguel. Como respuesta, Augusto, el personaje, siente enormes deseos de vivir, se rebela al destino que le asigna el autor, descubre que los inmortales no mueren, pero quienes los crean sí, pues nadie les garantiza que ellos no sean seres de ficción, obra de otra mente... que también morirá. Cuando

Unamuno sueña angustiado su propia muerte, reconoce el nacimiento de Augusto en la novela.

Italo Calvino nos ofrece no sólo cinco de seis propuestas para el próximo milenio, nos obsequia además una metáfora para comprender la percepción de la realidad virtual desde la esfera de la verosimilitud y del romanticismo conservador en *El caballero inexistente*. Una armadura contiene una presencia indomable: Agilulfo, que no existe, y un escudero trastocado que existe, pero que no lo sabe. Un pueblo, azotado por los caballeros del Grial, que descubre su capacidad para defenderse de los abusos de dicha cofradía de nobles, encubiertos en la leyenda de una falsa piedad. El pueblo aprende a existir. Calvino narra el hallazgo y el reconocimiento del ser. Cuando el caballero inexistente abandona su armadura, pues se ha puesto en duda la legitimidad de su investidura como paladín, Rambaldo, el joven guerrero enamorado de la amazona Bradamente, quien a su vez ama a Agilulfo, mete su cuerpo en el traje metálico de éste, después de que se ha esfumado y le ha heredado su indumentaria, para hacer realidad su sueño de héroe y de personaje enamorado. ¿Qué es lo que en verdad existe? ¿Qué, lo que no corresponde a la realidad?

Para Kundera “la novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela”³. El novelista checo, en su ensayo “En alguna parte ahí detrás”, dedicado al análisis del aporte kafkiano a la novela, reconoce que la capacidad transformadora del autor de *El proceso* convirtió lo más antipoético de su cotidianidad, la oficina, en una expresión virtual de la poesía, halló sus raíces no en la estupidez, sino en la fantasía. El poeta descubre, no inventa, la historia que se desplaza paralela a él, despliega sus posibilidades huma-

³ *ibid.*, p. 13

nas. ¿Cómo, entonces, negar que junto a nosotros corre una realidad que ya tenemos dentro y que a la vez nos contiene? Es una realidad fantasmal, como el mundo develado por Kafka, absurdo por cuanto tenga de novedoso, intangible e inexistente mientras no podamos ser capaces de mirar y de sentir, no sólo su apariencia sino su fuerza simbólica, su estrecho parentesco con lo vivido hasta ahora.

Así como el Viejo Mundo soñó la existencia de un continente desconocido y fantástico para, finalmente, arribar a estas tierras extrañas que denominó América, soñó con volar, desplazarse por el fondo de los océanos o por debajo de la superficie terrestre, también buscó la fuente de la eterna juventud y la fórmula para convertir los metales corrientes en oro. El cine, la televisión y hoy en día las computadoras graban las imágenes y las mantienen simbólicamente vivas, animadas en su condición fantasmal, suspendidas en la intemporalidad. En algún sentido la civilización avanza orientada por su actividad onírica, por su deseo de virtualidad, por su gravedad mágica. *El Aleph* de Borges no está seguramente en el escenario virtual de una computadora, sino en el punto que no hemos aprendido a mirar, a quitarle su virtud de invisible, y está frente a nosotros o dentro de uno mismo. El lenguaje de los ángeles no podrá entenderse en el ciberespacio, sino en el oído, en el sonido de las palabras, en lo visible de las imágenes que destacan entre los ruidos de los días y las noches.

Los riesgos del texto virtual: e-literatura y escritura en la pantalla

HUGUES MARCHAL

Nietzsche estimaba que nuestros instrumentos de escritura intervenían en nuestro pensamiento, y McLuhan decía que el medio era el mensaje. La desaparición del Autor, el fin del Estilo, la virtualización de lo real: escritura en la edad del Internet.

Un número cada vez mayor de escritores alrededor del mundo estima, como el argentino Ladislao Pablo Györi, que la computadora y la red han “inaugurado un espacio totalmente diferente, para el cual es necesario inventar un nuevo lenguaje que da lugar a una nueva estética”. Desde hace algunos años asistimos a una explosión y a una rápida mejora de “nuevas formas de literatura utilizando las capacidades de la tecnología para realizar cosas que no permite la imprenta” —definición de la Organización a Favor de la Literatura Electrónica—. No se sabría manejar tal vez el mapa de este nuevo continente, pero he aquí al menos algunas pistas.

¿Sirve el *software* de la computadora para escribir o para destruir? Frente a la máquina, el papel del autor cambia: si es que le creemos a Jean-Pierre Balpe, quien trata de convertirse en un “ingeniero del texto”. Este escritor, que enseña en París VIII y desde el año 1997 ha dedicado, con regularidad, una crónica sobre “Escritos en la pantalla” en la revista *Action poétique*, es un especialista en los *generadores de texto*. Es-

tos programas, estrechamente ligados a un análisis lógico del lenguaje, se apoyan en reglas combinables y en bases previas para ensamblar discursos aceptables. Las posibilidades de asociación, rápidamente elevadas, hacen improbable la aparición de dos textos idénticos: es el principio de los *Cien mil billones de poemas* de Queneau. El autor, si firma como el infinito, no firma más como escritor de la obra, sino en tanto creador del concepto de una máquina para crear un texto cuya génesis se ha generado de manera autónoma, sin relación con su subjetividad o con el mundo exterior. El escritor no puede prever sino de manera abstracta cada producción, que descubre como cualquier otro lector. Y no podrá leer todo. Lejanos herederos del Oulipo, de Dadá y de la escritura automática, los generadores permiten, para ciertos autores, algunos hallazgos. Robert Pearson ha construido así un texto de anticipación, *El robot azul biodegradable de latex*, en donde más de la mitad es el resultado intocable de un tal dispositivo. Balpe desea, por el contrario, preservar la naturaleza efímera y única de los textos producidos. Con *Trayectorias*, un proyecto de novela policíaca que terminó a finales del año 2000, propone una narración en parte fija y en parte generada automáticamente; por lo tanto, variable, viajando de una a otra consulta: “una escritura que no se ha estabilizado”.

Si, en los generadores, el objeto literario no existe sino como un estadio virtual, dentro de la computadora cada texto, por su parte, no es sino un conjunto de señales binarias entre las otras. De allí la posibilidad de someterlo a la acción de instrumentos autónomos que lo desgarran, lo maltratan, preservándole una legibilidad o tratándolo, por el contrario, como un conjunto visual no significativo. El noruego Marius Watz invita a “tomar un texto fichero, hacerlo pasar por un filtro, hacerlo pedazos, cambiar las palabras, añadir líneas por doquier, modificar las políticas al azar, divertirse”. Pre-

senta sus propios intentos y ensayos, y anota con razón, “dentro del marco de una estética visual más que literaria y, sin embargo, digna de interés”. Los documentos de cualquier naturaleza admiten todas las fusiones y todas las interacciones. Vista la categoría de lo impreso, el espacio numérico es *una quimera donde las distinciones genéricas pierden su propio sentido*. Sitios y obras pueden hacer coexistir una película, una grabación sonora y un texto, pero también fundir unos en los otros, traduciendo, por ejemplo, una frase en una gama de colores y dando un nuevo eco al gran sueño romántico de la correspondencia entre los sentidos.

Los laberintos de la interactividad, la participación del lector es solicitada sin cesar: *espectador*, para Fabio Doctorovich, él interviene dentro de la estructura del objeto que descubre; de allí la percepción depende activamente de sus elecciones.

El fenómeno mayor sobre el cual recaen las nuevas experiencias es el *hipertexto*, ese procedimiento según el cual la computadora, con un simple clic en ciertos términos, generalmente subrayados, selecciona una página o un documento retirado de una misma computadora o tomado en línea de algún otro sitio. Rápidamente, según la elección de cada uno, la obra será leída por completo, siguiendo más o menos un orden variable y bajo diferentes formas: el texto se edifica en el tiempo y para cada lector conoce un gran número de estructuras posibles. Boris du Boullay utiliza esta “conciencia hipertextual” para una *Explicación del texto*, un proyecto que se presenta desde un principio como un breve poema en prosa, de color verde, situado en el centro de la pantalla, y en donde un gran número de palabras son subrayadas. Al hacer clic en ellas, el internauta hace aparecer en los márgenes cortos párrafos en color. Por ejemplo, seleccionar el adjetivo *immense* en la frase “*immense* largeur du trottoir” (“acera de *inmensa* amplitud”), ocasiona la aparición de la mención a

“Immense: con dos ‘m’ y seis trazos. ¡El mar!”. La expansión continúa así durante cierto tiempo: la pantalla se llena de anotaciones periféricas que coexisten y se multiplican al seguir el hilo de la lectura. La obra siempre será particular y la página estará en movimiento. En otras palabras, lo que vale para el texto, vale para la selección: no únicamente los poemas en línea de Xavier Malbreil cambian de vista, sino se acomodan siguiendo diferentes órdenes posibles. El interés de los novelistas es, al menos, tan agudo y la hiperficción se desarrolla a grandes pasos. En el caso de los editores en línea 00h00.com, ésta domina la colección 2003, consagrada a los “nuevos escritos ofrecidos por la computadora y la red” —pero estas narraciones quedan para ser transportables al papel—. Dentro del dominio estrictamente numérico, uno de los ejemplos más logrados es *Millenium or the unknowmn (Milenio o el desconocido)*. La página de bienvenida de ese fascinante sitio anglófono propone un diálogo en el cual los personajes comentan su proyecto de escritura hipertextual a través de un procedimiento de *mise en abyme* y anotan lo que, en teoría, no debería de tener desde el principio, puesto que todos los elementos están relacionados. Es el final del *incipit* tradicional; lo que está en juego ya no es suscitar la búsqueda lineal de la lectura, sino de agudizar el deseo de una exploración donde lo desconocido sea el comportamiento del internauta.

Más ampliamente, *el conjunto de relaciones entre el autor y el lector se ha modificado*. Los escritores pueden difundir día con día su trabajo o recibir y ver integrarse los comentarios de su público: el autor brasileño Mario Prata aceptó redactar los episodios de su última novela permitiendo a los internautas asistir directamente al ensamblaje de las palabras en el teclado.

Un diario íntimo puede ser puesto en línea y alimentado por su propio redactor, cuya identidad no permanece menos

desconocida. El proyecto *Trajectoires (Trayectorias)* incluirá el envío de correos a los lectores, entre otras cosas. Todas estas prácticas “quemán los límites entre comunicación personal, de grupo y de masa”¹. Gérard Dalmon lleva la experiencia hasta proponer a terceros que modifiquen su propio sitio de poesía, comunicándoles los códigos técnicos de acceso.

UNA REVOLUCIÓN EN MOVIMIENTO

Esta fluidez de la lectura se combina con una nueva presentación posible de los textos: ¡se mueven! Transformación económica, la informática pone un estudio de animación a la disposición de los autores, quienes proponen verdaderas proyecciones del lenguaje. La poesía, que durante mucho tiempo ha soñado con palabras liberadas y dotadas de una *energía cinética propia*, con el futurismo o con los textos móviles de Duchamp, está a la cabeza en este tipo de trabajos. Györi realiza una *poesía virtual* en la cual los términos se engendran al combinar de nuevo sus raíces y construyen complejas estructuras, en tres dimensiones: vastas moléculas lexicales que se descubren progresivamente, alrededor de las cuales el espectador parece girar. Estas imágenes no son en sí mismas sino demostraciones, siendo el objetivo estar a la cabeza de programas de realidad virtual, dentro de la cuales el espectador tendría la impresión de tocar verdaderamente las letras y podría modificar directamente la disposición de éstas, para una lectura “intervencionista, ya no limitada a una simple adquisición sensorial que dejaría intacto el texto”. El brasileño Eduardo Kac explora, por su lado, las posibilidades de modificar la forma

¹Michaela BACOU, “La parole et le lieu: communication médiatisée par ordinateur”, *Cahiers de Littérature Orale*, núm. 47, 2000, p. 14

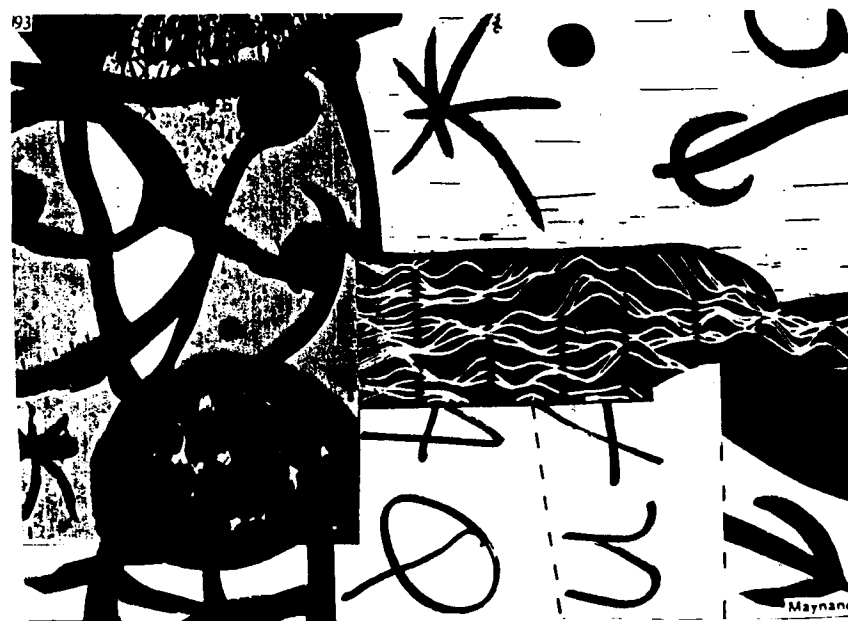
misma de las letras para transformar una palabra en otra, entre metáfora y libre encadenamiento sintáctico, para crear nuevas modalidades de aparición del texto, “sucesos espacio/temporales”, “procesos y no resultados” de la lectura.

Evolutivo, capaz de reacción, el discurso se comporta como *materia viviente* —modelo recurrente de una red dominada por las imágenes de rizoma y de virus—. La Media Lab de MIT propone con su “catálogo elástico” una superficie textual orgánica: esto es, un resumen en un principio confuso, pero donde la selección del título de una parte arrastre la reconfiguración del conjunto, de manera que haga accesible las categorías inmediatamente inferiores; y así, a continuación, hasta el nivel de los párrafos, como si fuesen muñecas rusas formando un continuo. Nuestro imaginario del texto es profundamente solicitado y, para los que concibieron dicho medio, debería ofrecer nuevas posibilidades narrativas —es eso lo que corresponderá experimentar—. El internauta soñará cuando un poema de Malbreil responda a un clic a través de la afirmación de un dolor. Los textos en línea pueden evolucionar como los pólipos: las revistas no son ya números diferentes, sino un único sitio en expansión perpetua. En fin, el conjunto de la red no cesa de copiarse, de prestarse los mismos elementos y de crear los lazos: éste es el asunto mismo de la obra en tanto sea el conjunto aislable el que se posee.

“La comunicaciones no se remplazan sino que se añaden al especificarse”, observa el generador de textos colectivos llamado Akenaton, y un pionero de los hipertextos, Jim Rosenberg, recuerda que “la casa de la poesía tiene cuartos suficientes para todos”. Estas investigaciones no amenazan en absoluto al texto tradicional sino que intentan, por el contrario, tomar la completa medida de las posibilidades ofrecidas. Aprovechando cada progreso, ellas tienen una magia tecnológica que se esfuma algunas veces con el tiempo —razón

de más para no molestarse por su aparición—. Pero no hay que equivocarse: sus autores realizan un trabajo esencial, puesto que probablemente dependerá, en parte, de ellos la inteligencia de nuestros usos futuros de esta gigantesca máquina cultural, la red. Y frente a ellos, según Hakim Bey, “nosotros somos los cazadores-recolectores en el mundo de la TecnoCom”.

Este trabajo de Hugues Marchal apareció en *Magazine Littéraire*, 332, París, noviembre de 2000, p. 34-36, con el título “Le texte au risque du virtuel: e-littérature et écrits d’ecran”. Se publica con autorización de los editores de la revista. Traducción al español de Mariluz Suárez.



MAYNAND SOBRAL



DELMO MONTENEGRO

Una transpoética en 3D

E. M. DE MELO E CASTRO

1. INTRODUCCIÓN

La representación de tres dimensiones en una superficie de apenas dos dimensiones es una cuestión transpoética, porque transgrede las propias características de los soportes utilizados y de los objetos representados.

Soportes: página de papel, cuadro, tapiz, pantalla de cine, de video o de computadora. Objetos: todos los que existen en la naturaleza, así como los inventados por el hombre.

Un punto tiene dimensión cero (0). Una línea, generada por la dislocación de un punto, tiene dimensión uno (1). Una superficie, producida por la traslación de una línea, tiene dimensión dos (2). Un volumen, generado por la traslación de una superficie, tiene dimensión tres (3). Éste es el código básico.

Los objetos de dimensión intermedia entre 1 y 2 o entre 2 y 3, tanto naturales (actuales) como virtuales (generados en la computadora), pertenecen al grupo de los objetos *fractales*.

La representación de tres dimensiones o de dimensiones fractales usando apenas dos dimensiones es, por lo tanto, una simulación con características icónicas que obedecen a leyes o códigos específicamente creados al efecto por la invención humana.

Por otro lado, las representaciones tridimensionales (3D) tienen también características que les son muy propias, definiéndose estética, psíquica y semióticamente como una

categoría de representación capaz de provocar una fruición diferenciada de las representaciones bidimensionales (2D) tanto de los objetos como del texto. Por eso, esa fruición es en sí misma de naturaleza transpoética.

Transpoética: poética que transgrede sus propios límites.

Para averiguar cuáles son y qué son esos límites es necesario considerar que la representación 3D es, simultáneamente:

una geometría abstracta

una estructura conceptual

una construcción cognitiva

una simulación.

Como geometría abstracta depende de sistemas coherentes formados por líneas, contornos y puntos de intersección de esas líneas, definidos por leyes aritméticas. Es el caso de la perspectiva renacentista, pero éste no es el único caso.

Como estructura conceptual, la noción de 3D está construida a partir de la verificación empírica sensorial de que los objetos reales tienen tres dimensiones. La propia noción de dimensión es, por su lado, una convención que asimilamos conceptualmente. Determinadas leyes de la percepción visual, tanto como las convenciones de representación ya interiorizadas, contribuyen así a la obtención de efectos 3D.

Como construcción cognitiva referimos al efecto de la visión estereoscópica, así como a la colocación espacial de los colores y de los tonos según su intensidad luminosa. De hecho, en la naturaleza visual no existen ni líneas ni puntos, y nuestra visión estereoscópica es una construcción cognitiva realizada tanto a partir de complejos datos sensoriales como de producciones de nuestro propio cerebro.

Como relación simbólica, verificamos que la representa-

ción 3D significó cosas diferentes en la Antigüedad, en el Renacimiento, en el Manierismo, en el Barroco y en la Edad Moderna, y hoy representa algo distinto en el ámbito de las imágenes sintéticas y de la *infopoésía*.

En la antigüedad egipcia y griega la representación tridimensional era principalmente un problema de geometría y aritmética, como lo prueban al respecto los postulados de Euclides. Los códigos de la representación artística bidimensional (escritura, dibujo, pintura) no incluían esa problemática, y la representación de la profundidad era realizada según reglas empíricas convencionales.

En el Renacimiento, las leyes de la perspectiva representaban la victoria de la racionalidad humana y de la objetividad científica sobre la visión natural, juzgada como primitiva.

En el Manierismo, la deformación por el efecto de la paralaje en la reflexión en espejos no planos (cóncavos o convexos), al alterar las dimensiones de los objetos según su posición en el espacio, provoca una tridimensionalidad expresiva de efectos o resultados subjetivos, que estaba ausente en el Renacimiento. Uno de los ejemplos históricos más evidentes es el "Autorretrato por un espejo convexo" de Parmigianino, en el que la deformación esférica de la mano en primer plano establece ambiguamente una relación entre el retratado y el observador, pero, asimismo, crea una barrera entre ambos, aislando al representado (el autor) del mundo exterior.

En el Barroco, esa expresividad 3D es utilizada al máximo en la polisemia de los puntos de vista, en el uso riguroso de los puntos de fuga múltiples, en los contrastes claro-oscuro, en la ambigüedad de las miradas cruzadas, en la inclusión de líneas sinuosas de texto, en las sobreposiciones de tejidos transparentes, provocándose efectos de profundidad y tridimensionalidad. Es lo que sucede, por ejemplo, en muchos cuadros de la pintora portuguesa del periodo barroco, Josefa de Óbidos.

En la pintura realista moderna, la perspectiva renacentista y su significado simbólico encuentran una aplicación superlativa. También se puede decir que hasta el Impresionismo y el Cubismo, no cuestionaron sus leyes, apenas las aplicaron a veces de un modo diferente, como en el caso del "cubismo sintético" de Picasso, que, no obstante, continuó estático. Sólo Marcel Duchamp y los futuristas, ligando el efecto 3D al movimiento, aunque potencialmente representado, dieron un significado simbólico nuevo a la representación tridimensional: el significado de transformación o de anamorfosis.

Veremos, a lo largo de este artículo, cuáles son los posibles significados que las tecnologías informáticas de simulación traen al asunto de la representación 3D, apuntando en el sentido de una tridimensionalidad virtual y desmaterializada, en la que todas las posibilidades geométricas y simbólicas se potencializan. Tanto la anamorfosis dinámica como la interactividad pueden ser estructuralmente sintetizadas en las imágenes simuladas que, al estar constituidas por energía luminosa, alcanzan la calidad de la sinestesia que desde siempre estuvo inserta en todos los niveles de la representación tridimensional.

2. PERSPECTIVA PROSPECTIVA

En el espacio no hay puntos, ni líneas, ni planos, ni volúmenes ni dimensiones. En el espacio no hay 3D. En los ojos no hay 3D. ¿Dónde estará la 3D?

Se dice que la visión 3D depende de un fenómeno llamado estereoscopia.

Éste resulta de que tenemos dos ojos (aparatos receptores de radiaciones luminosas) situados en la parte anterior del

cráneo y separados por algunos centímetros. Por eso, lo que ve uno de los ojos al mirar un objeto no es rigurosamente igual a lo que ve el otro ojo al mirar el mismo objeto en un mismo momento. Se dice que la visión en profundidad y tridimensional resulta de la conjugación perceptiva de esos dos estímulos visuales. El cerebro efectúa el trabajo de inversión de las imágenes, de la limpieza de los ruidos y de la coordinación y la afinación del foco, de modo que tengamos imágenes nítidas y coherentes con los datos sensoriales que provienen simultáneamente de los demás sentidos.

No obstante, si cerramos uno de los ojos continuamos viendo tridimensionalmente. Pero se nos ocurre preguntar: ¿sería de la misma forma si hubiésemos nacido con un solo ojo? ¿Cómo sería la visión *ciclópica* apenas en 2D? ¿En qué medida nuestra visión tridimensional no depende, asimismo, de la experiencia táctil, de la movilidad motora y del sentido de la orientación y el equilibrio? ¿No será nuestra visión del espacio una sinestesia cultural?

Los egipcios, durante más de 3 mil años, representaron la profundidad por simples diferenciaciones de la escala de los seres y objetos y por su colocación más arriba o más abajo del plano de sostén. Su arte es de un esplendor que todavía admiramos.

"Al establecer las leyes de la perspectiva, los teóricos del Renacimiento olvidaron el campo visual esférico de los antiguos y su perspectiva angular" (como observa Merleau-Ponty en *L'Oeil et l'Esprit*, su último y notable texto, de 1960), perspectiva ésa, la antigua, que relaciona inversamente el tamaño aparente de los objetos, no con la distancia del observador sino con el ángulo de la observación, tal como es definido en el Teorema VIII de Euclides.

La perspectiva renacentista (al establecer la proporcionalidad inversa entre la distancia y el tamaño aparente) es, por lo

tanto, una perspectiva artificial que exagera las diferencias de tamaño entre los objetos próximos y los distantes, reduciendo paradójicamente los aspectos emocionales y expresivos que la perspectiva natural de los antiguos permite. Sin embargo, las nociones de “ventana” o encuadramiento y su definición espacial, así como la geometría del (los) punto(s) de fuga, son contribuciones fundamentales para la construcción de nuestro paradigma visual.

Paradigma tal que incluye necesariamente las llamadas *ilusiones visuales*, que son situaciones de ambigüedad creadas por las geometrías de la representación 3D, tanto como por la fisiología y la formación cognitiva de las percepciones visuales. Son aquellas que más propiamente se deben llamar *trampas de la percepción*, y que, al permitir la representación de objetos imposibles y hasta absurdos, constituyen la búsqueda o la investigación creativa de algunos artistas, entre los cuales se debe destacar a M. C. Escher (1898-1972).

Razones elementales hacen que, para que tengamos la visión a la distancia de un cuadrado, se debe representar un rectángulo; para un círculo, se debe representar una elipse, y para un segmento de recta, un arco. Los arquitectos de la antigüedad llamaban a este saber *sección o número de oro*, estableciendo la relación entre el lado y la diagonal del cuadrado, aunque sean posibles otras relaciones aritmético-simbólicas, como la relación 9/10, investigada por Almada Negreiros.

También los colores y los tonos contribuyen a la visión 3D, hecho que es conocido desde hace siglos por los artistas y tejedores de tapiz: los colores más luminosos y los tonos más claros (próximos al blanco) tienden a colocarse visualmente más cercanos al observador. No obstante, el uso del sombreado puede ser ambiguo, dependiendo los efectos de cóncavo o convexo del ángulo de la observación.

Estamos ahora en el propio espacio de las ambigüedades,

esto es, de las transformaciones de las imágenes, de la simultaneidad y la pluralidad de las percepciones visuales, de los efectos 3D apenas en dos dimensiones, del contraste *Gestalt* entre fondo y figura, del uso creativo de colores y tonalidades, de las dimensiones ilusorias que son la sustancia misma de una semiosis en que las representaciones sígnicas, ya de objetos o ya de textos, interactúan en una misma transpoeticidad.

3. UNA SÍNTESIS SINTÉTICA Y UNA VIRTUALIDAD REAL

La poesía está siempre en los límites de las cosas. En los límites de lo que puede ser dicho, de lo que puede ser escrito, de lo que puede ser visto y, sobre todo, de lo que somos capaces de pensar, sentir, entender y realizar. Estar en los límites significa vivir más allá de aquello en que podemos estar preparados para aceptar como posible. Decir y escribir lo que nunca fue dicho ni escrito, o hacerlo de un modo diferente, es la única tarea verdaderamente poética de los poetas, y esto porque todo lo que se dice de una manera estará mejor dicho de un modo distinto, pues así se logra aumentar probabilísticamente las posibilidades del sentido.

Y es en esa diferencia que el lector encontrará la razón del descubrimiento, sin la cual no existe la lectura. Que los nuevos medios informáticos, al potencializar el alcance y la complejidad de nuestros actos creadores, nos vienen a colocar en los límites de lo que estamos preparados para aceptar como creación poética es el desafío al que, en cuanto poetas, no podemos quedar indiferentes.

Consideraremos ahora algunas de las características procesales y estéticas de la utilización de medios informáticos en la realización de infopoesía:

- Al ser imágenes virtuales, los infopoemas son desmateria-

lizados —son luz— y por eso fácilmente transformables; de ahí resulta que la secuencia del proceso de creación sea enfatizada y las transformaciones sucesivas generen una interactividad crítica entre el sistema informático y el operador/autor, hasta llegar a una imagen/poema considerada, en ese momento, como aceptable frente a los objetivos estéticos deseados.

- La noción convencional de *autor* es relativizada, pues si de él depende la conducción del proceso interactivo y su detención, dicho proceso está asimismo posibilitado tanto por el *hardware* como por el *software* que se utilicen.
- Al no detener el carácter único de la *obra de arte*, las imágenes/poema generadas en la computadora pueden ser fijadas por impresión en papel o por fotografía, desapareciendo la diferenciación material entre *original* y *copia*, ya que la imagen/poema es inmaterial; o, dicho de otro modo, el original es virtual y lo que podemos obtener son *actualizaciones* en otros soportes. Esos soportes, más allá del papel, pueden, sin embargo, registrar y conservar esas imágenes, tales como el video y el CD-ROM. En el soporte video la interactividad se pierde; no acontece lo mismo con el CD-ROM, que permite un cierto tipo de interactividad de navegación y manipulación transformadora de los infopoemas. Esta interactividad debe ser programada como una característica estructural de dichos infopoemas.
- En relación con los medios hasta ahora usados en la creación de la poesía visual, ya sea caligráficos, tipográficos o por filtradura, la utilización de medios informáticos trae consigo un aumento inconmesurable del grado de complejidad de las imágenes/poema, elevando la utilización simultánea de varios códigos verbales y no verbales al nivel de una *poiesis* transpoética, lo que implica insospechadas problemáticas de lectura.

- Desviado así el énfasis del lector y del proceso de creación hacia el lado del receptor y de la lectura, se vuelve fácil entender que una relación dialéctica entre lo verbalmente legible y lo ilegible está inserta estructuralmente en la infopoesía, desarticulándose el propio significado de *leer* en el sentido de un transcódigo que cada infopoema transporta consigo, a la espera de ser reinventado por los lectores.

Por su lado, una infopoética 3D debe tomar en cuenta toda una tradición pictórica y cultural que en la representación tridimensional tiene una de sus más señaladas características. Pero es en el campo de la tridimensionalidad fractal que esas características entran en crisis, porque ahora se trata de representar la tercera dimensión de objetos virtuales, generados en la computadora, sin materialidad, y que no tienen una dimensión completa. Los métodos de representación 3D producen, cuando son aplicados a los fractales, otros objetos virtuales (metavirtuales) de dimensiones no enteras y cuya interpretación es necesariamente ambigua. Es, por ejemplo, el caso de planos o superficies en proyección 3D, cuyas dimensiones estarán entre 2 y 3, o el caso de las esferizaciones fractales de elevada ambigüedad visual, o de las convergencias o irradiaciones de dimensiones variables.

Tanto las imágenes virtuales como las metavirtuales sólo pueden ser sintetizadas en la computadora y sus representaciones son efectuadas en una pantalla plano-curva que, sin embargo, funciona en dos dimensiones y en un espacio cartesiano de dos ejes: XX' e YY' . En esa pantalla cada punto está definido por las coordenadas X e Y . El eje de la tercera dimensión ZZ' está representado según las leyes de la perspectiva renacentista, pero cualquier otra geometría 3D también puede ser efectuada porque, en verdad, toda la representación 3D es una simulación en 2D.

Lo mismo sucede con los dispositivos de *realidad virtual*, pero en este caso la conjugación con los lentes estereoscópicos produce un efecto envolvente tridimensional en que el participante se halla inmerso en el propio espacio simulado. Interactivamente, el participante puede transformar y actuar sobre el propio espacio en que se encuentra. Si el espacio fuera el de un texto tridimensional, el "lector" puede transformarlo cuanto desee. Pero no es necesario que se trate de un texto en el sentido literario, ya que señales verbales y no verbales ahora se equivalen semióticamente, y leer no es deletrear.

Un mundo virtual sólo lo es en tanto habitado por el hombre, y es para ese hombre que él es construido... En el caso de la realidad virtual es la máquina la que debe ser preparada para "recibir" al hombre sin que éste se deba someter a la tiranía ejercida por la máquina.

Esto dice Lurdes Camacho en su libro *Memórias de um Tempo Futuro*, Hugin, Lisboa, 1996.

Tania Fraga ubica así la cuestión:

Los nuevos modos de simulación podrán venir a establecer otro orden visual al sustituir el modo de representación tradicional. Tales modos de simulación se sitúan en el terreno cibernético y electromagnético, donde los elementos visuales resultan de la operacionalización de un conjunto de datos, intermediados por ecuaciones matemáticas que, a su vez, son operados por estructuras lógicas y lingüísticas. En la realidad, todo es luz expresada como forma, como apariencia, como textura. La imagen traspasa la dimensión de la representación visual pictórica y se transforma en la reproducción misma de aspectos del pensamiento visual expreso. No es una ilustración o una traducción de un pensamiento verbal, pero gana el estatuto de expresión directa de un modo de pensar.

Tomado del texto "Simulações Estereoscópicas Interativas" en *A Arte no Século XXI*, Unesp, São Paulo, 1997

Estas dos posiciones son mucho más complementarias que contradictorias, justamente porque lo que está en juego en la infopoesía tridimensional es traspasar los límites de un sistema de pensar y de representar la realidad; traspasamiento y transgresiones sólo posibles al hombre psíquica y cibernéticamente preparado y equipado.

Se trata, por tanto, de producir y transformar imágenes sintéticas que proponen una nueva síntesis de la percepción y del sentimiento del mundo; de una realidad virtual que contiene reales virtualidades de transformación, no sólo de la representación como de la fruición estética y emocional de ese propio mundo, él mismo en ambigua transformación.

3. EL ECO Y EL ICONO

no recubren las cosas las palabras
que se dicen de sí arbitrarias y vagas
oceánicas contra tiempo y luz
sólo descubren ruidos donde el sonido
electrónico una frecuencia
de imágenes hiperbólicas suspendidas
en nada que se vea

lo que se ve no piensa no produce
estas estéreofluencias sólo el sueño
es más palabra que objeto por
eso es más del sonido que del tacto
mas la palabra es más palabra que la palabra
y así se descubre en el reverso
lo que dice la palabra está por verse

Este poema fue escrito por el autor y sirvió como introducción al libro *Visão Visual*, de Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1994, que reúne gran parte de su poesía visual. A finales de 1997 Sílvia Laurentiz lo recreó en ambiente 3D interactivo, visual y sonoro, producido con el lenguaje VRML2.

Dicha recreación mantiene la estructura de los versos del poema, pero al convertirlos en secuencias, apenas diferenciados por los colores, el poema se transforma en una especie de *Cinta de Moebius* que puede ser recorrida infinitamente de modo tridimensional, apenas tres unidades sonoras sean automáticamente activadas. La cuarta dimensión, o sea el tiempo, queda así en la mano/mouse del lector usuario que podrá acelerar o retardar de forma aleatoria el movimiento de transformación del poema, prolongándolo todo el tiempo que desee o hasta inmovilizarlo temporalmente.

El efecto 3D usa puntos de fuga múltiples y variables, pero las letras son planas y no tratadas según la perspectiva renacentista, lo que crea en el texto ciertos efectos de imponderabilidad.

El lector puede intervenir en la forma, en el *zoom* y en los sentidos de dislocación de la lectura, recreando libre y constantemente el poema.

Toda la estructura tiene una pulsación continua que crea un sentir espacial y respiratorio estéticamente adecuados.

La fascinación lúdica y el placer estético proporcionado por la lectura interactiva de este poema 3D conduce a pensar que una noción de transpoesía comienza a ganar contornos nítidos en la medida en que las ideas sobre la poesía heredadas del siglo XIX y hasta de la primera mitad del siglo XX se van agotando.

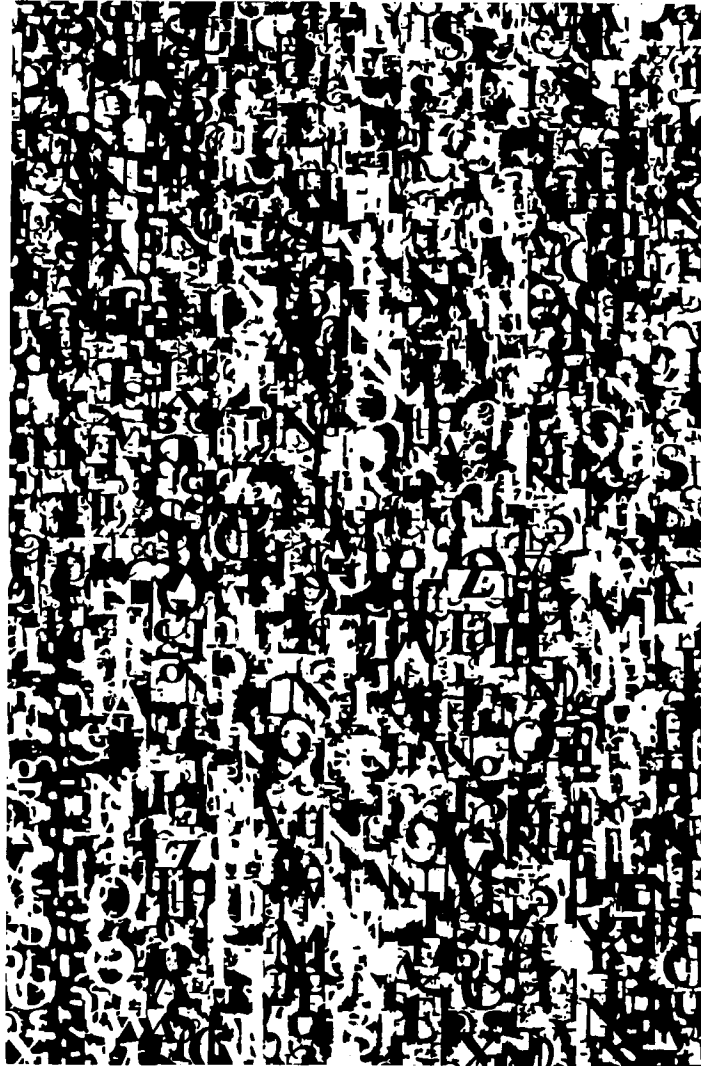
Es cierto que siempre se podrá escribir con palabras, aun con dificultad, todo lo que se siente, y con palabras siempre podremos inventar algo que permita a los otros sentir algo

que quizá nosotros no sentimos... "*Sentir? Sinta quem lê!*", ya decía Fernando Pessoa en el último verso del poema "Isto". Pero lo que está cambiando justamente es el sentir de quien lee, y por eso la propia poesía está asimismo en proceso de transformación.

Es cierto que la poesía, una actividad humana iniciada hace más de 4 mil años, desde su probable invención en Egipto, donde en la XI dinastía (casi 2 mil 100 a.e.c.) se cantaban textos acompañados por arpistas ciegos en las ceremonias fúnebres, va a continuar todavía por muchos años, tal vez durante siglos, entonando cantos fúnebres o no, para sí misma o para quien lo desee.

La palabra, ésta u otra, bajo ésta u otra forma, no abandonará al hombre ni el hombre abandonará la palabra. Ambos son una misma cosa. El asunto no es ése. La cuestión radica en la desafiante invención que las alteraciones de la percepción sufridas por el propio hombre, o sea, por nosotros mismo y por todos nosotros, hoy y ahora, nos impulsa siempre a realizar más complejas y también más incitantes experiencias, al encuentro de lo que aún ayer era imposible, impensable y hasta insensible.

Traducción de Saúl Ibarгойen, de la revista *Dimensão*, núm. 27, 1998



F.J. MOLERO PRIOR

Índice

- 5 Agradecimientos
SAÚL IBARGOYEN
- 7 Presentación
CARLOS LÓPEZ
- 9 La poesía y la computadora
CLÁUDIO DANIEL
- 17 La insurrección del neobarroco
CLÁUDIO DANIEL
- 23 Nerval: Nervaduras
EDUARDO MILÁN
- 24 Geometría del agua
JOSÉ KOZER
- 26 El Ayahuasquero
Sobre una pintura de Pablo Amaringo
NÉSTOR PERLONGHER
- 27 Haikai: sonido e imagen
CLÁUDIO DANIEL
- 30 Haikai de hoy en Brasil
ANA MARÍA MACEDO, ANTÓNIO CARLOS OSÓRIO,
CLÁUDIO FELDMAN, DINOVALDO GILIOLI, DOUGLAS
MAURICIO ZUNINO, EUNICE ARRUDA, FLÁVIO M. DE
ALCÁNTARA, J.A.S. LOPITO FEIJÓ, MARÍLIA KUBOTA,
TERUKO ODA, PAULO RAMOS DERENGOSKI, MARÍA
APARECIDA REIS, JANDIRA KONDERA
- 35 Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana
de los años setenta y ochenta
SAMUEL GORDON

- 57 Criterios para una poesía virtual
LADISLAO PABLO GYÖRI
- 61 Sobre la posible responsabilidad de la poesía en el
fin de milenio
SAÚL IBARGOYEN
- 73 Creación literaria y realidad virtual
JOSÉ ÁNGEL LEYVA
- 95 Los riesgos del texto virtual:
e-literatura y escritura en la pantalla
HUGUES MARCHAL
- 103 Una transpoética en 3D
E. M. DE MELO E CASTRO
- 117 Índice

Esta primera edición de *Poesía y computadora* fue impresa en los talleres de Editorial Praxis, Vértiz 185-000, Col. Doctores, Del. Cuauhtémoc, 06720, México, DF, en octubre de 2002. La composición tipográfica se hizo en Times New Roman de 24, 12, 10 y 8 puntos. El tiro, sobre ahuesado de 44.5 kg, es de 1,000 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Saúl Ibargoyen y de Carlos López.

