

Y esto, ¿cómo lo leo? Una aproximación a los textos microfccionales hispanoamericanos creados por algoritmos.

And this, how do I read it? An approach to Latin American microficcional texts created by algorithms

Katya VAZQUEZ SCHRÖDER

Universidad de La Laguna

kvazsch@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7932-5830>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Enero 2022

Artículo aceptado:

Julio 2022

Número 12, pp. 51-64

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n12a4>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:

Reconocimiento-No Comercial.

Licencia Internacional CC-BY-NC

RESUMEN

Este trabajo pretende ofrecer una panorámica de esos textos microfccionales actuales, que lindan el género poético, generados a partir de algoritmos que tienen un impacto cada vez mayor dentro de la literatura transmedial de Hispanoamérica. Muchos de ellos proponen una visión tautológica de sí mismos, mientras que otros buscan el significado tras los generadores que los crean que desestabilizan, a su vez, la figura del autor. La investigación se centrará en las creaciones de los escritores Milton Läufer, Gabriela Golder, Gustavo Romano, Mario Guzmán, entre otros, que protagonizan las antologías cibernéticas que se revisarán en este estudio. Estas muestran que el objetivo final tanto de las nuevas formas microfccionales hispanoamericanas actuales como las poéticas coinciden: reflexionar sobre los criterios que imperan en el contexto actual para determinar que un texto, aun sonoro, visual o en movimiento, sigue siendo literatura.

PALABRAS CLAVE: actualidad, algoritmo, Hispanoamérica, poesía, transmedialidad.

ABSTRACT

This work aims to offer an overview of those current microficcional texts, which border on the poetic genre, generated from algorithms that have an increasing impact within the transmedial literature of Latin America. Many of them propose a tautological vision of themselves, while others seek the meaning behind the generators that create them, which destabilize the figure of the author. The research will focus on the creations of the artists and, for the most part, programmers Milton Läufer, Gabriela Golder, Gustavo Romano, Mario Guzmán, between others, who protagonize the cybernetic anthologies that will be reviewed in this study. These show that the final objective of both the new current Hispanic American microficcional forms and the poetic ones coincide: to reflect on the criteria that prevail in the current context to determine that a text, even sound, visual or in movement, is still literature.

KEYWORDS: current, algorithm, Latin America, poetry, transmediality.

1 Introducción

El panorama, tanto literario como contextual, en el que nos encontramos está caracterizado por la indefinición, es decir, por el derrumbamiento de las visiones totalizadoras que mantienen las identidades en categorías fijas y preestablecidas. Una de las calas en la que este hecho se evidencia es en las nuevas formas de escritura de microficción que se vienen gestando desde finales del siglo XX, y, por lo tanto, también en nuevas formas de lectura. Néstor García Canclini (2010: 17) defiende el surgimiento de un arte “postautónomo”, el cual hace referencia a los “desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos” que permiten insertar la obra de arte en “medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética”. De este modo, encontramos una literatura microficcional atomizada y diversificada en su concepto, en gran medida debido al empleo cada vez más frecuente y más especializado de la tecnología.

La oralidad en los textos se erige en Hispanoamérica como una de las principales características de estas nuevas formas de escritura, lo cual no excluye la posibilidad de que el texto pueda ser visto y leído al mismo tiempo, sobre todo por las ventajas que ofrecen los recursos electrónicos (ventanas interactivas, hipertextos, iconos, entre otros). De este modo, la comprensión del texto se hace inseparable del soporte en que venga dada. La oralidad se recupera de la tradición y se renueva mediante los nuevos medios de comunicación, y se suma a una tradición de poesía visual digital vigente en Hispanoamérica desde los años ochenta por el impacto que ha tenido en los distintos países la poesía concreta con figuras como Edgardo Antonio Vigo (Argentina, 1928-1997), Guillermo Deisler (Chile, 1940-1995) o Clemente Padín (Uruguay, 1939). Esta dinámica ya fue apuntada en 1967 por Octavio Paz (2012: 38), en relación al género poético, en su discurso de ingreso al Colegio Nacional de México: “Estos medios [de comunicación] hacen posible, entre otras cosas, el nacimiento de una nueva poesía oral, la combinación de palabra escrita y palabra hablada, el regreso de la poesía como fiesta, ceremonia, juego o acto colectivo”.

La apropiación de la oralidad, tanto en la poesía como en la narrativa, es, a su vez, un rasgo definidor de las culturas tradicionales de las “trastierras”, como las ha denominado Carlos Pacheco en su artículo “Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores” (1989). Por tal motivo, este trabajo se centrará en las nuevas formas de escritura arraigadas a la oralidad que vienen gestándose ya desde finales del siglo pasado y que aparecen atravesadas por la tecnología, con especial predominio a partir del año 2010. A partir de ese momento, la emergencia de nuevos soportes desplazó el libro impreso de su posición de privilegio en el espacio cultural. Por otro lado, los escritores rehusaron adscribirse a un solo género y abarcaron la instalación, la performance, la fotografía, lo audiovisual, la pintura y la tecnología. Esto es lo que ha sido denominado como transliteratura. La gestación en Hispanoamérica de una nueva modalidad de escritura no nos sorprende. La vanguardia de los años 60 y 70, interartística, interdisciplinar, y, como apunta López Fernández (2019: 167), “antiinstitucional” abrió camino en una nueva conceptualización del poema que muestra que los autores «son receptivos nuevamente a la figura del artista total» (2019: 167). Un artista que es escritor y programador al mismo tiempo, o el poeta que no solo gesta su poesía con la pluma, sino que se dedica a declamarla también, como en sus comienzos.

Rafael Courtoisie (2010: 70) señalaba que “la cultura de la imagen impone un paradigma tecnológico que a la vez afecta y redefine el paradigma de la tecnología escritural”, es decir, la imagen ha afectado a la escritura y, así mismo, ocurre también con la cultura del sonido en la actualidad. Fernando R. de la Flor (2009: 9), en esta misma línea, alega que “las propias palabras ceden ya el paso a las imágenes”, dando cuenta así de la velocidad e inestabilidad de los discursos que se producen. No obstante, apoyándonos en lo dicho por Walter Ong (1982: 10), tanto las imágenes como esta oralidad secundaria de la alta tecnología dependen de la escritura para su existencia. De este modo, queda patente la interdependencia que se genera entre la escritura, la imagen y el sonido, tres focos en torno a los cuales girará este estudio.

Para este trabajo, se han seleccionado autores que experimentan con dispositivos electrónicos digitales. La *Antología Lit(e)Lat volumen 1* (2020), editada por Leonardo Flores, Claudia Kozak y Rodolfo Mata, como su mismo nombre indica, es la primera antología en formato digital que incluye autores cuya producción literaria frecuentemente incorpora imagen fija o en movimiento, vídeo, sonido, programación, interacción, redes, y que, además, “requiere un alto grado de participación del lenguaje verbal con función poética” (LiteLat, 2020). Esto quiere decir que nos encontraremos con textos visuales, sonoros, performativos, que se enlazan con la creación digital, y que confluyen con las características de la literatura escrita en papel.

Es importante también tener en cuenta otro de los desafíos, y uno de los principales rasgos de la actualidad: los frecuentes desplazamientos y migraciones de quienes elaboran estas piezas literarias, lo cual puede permitirnos hablar de una literatura hispanoamericana, pero cada vez es más complicado señalar una literatura por países. Por tal motivo, en la ya nombrada Antología Lit(e)Lat, que será una fuente bibliográfica fundamental en este trabajo, se denomina a la literatura electrónica hispanoamericana “localizada y de-localizada”, debido a las tensiones globales y nacionales que existen. Es decir, se trata de textos que surgen de forma dependiente al desarrollo global informático, pero que, a la vez, cuentan con “especificidades locales en cuanto a una fuerte comprensión de relaciones de poder y asimetrías, hegemonías de sentidos en las culturas digitales, e idiosincrasias y temáticas vinculadas con procesos socio-históricos, políticos y económicos de la región” (Flores, Kozak y Mata, 2020).

La literatura hispanoamericana ha ido borrando sus fronteras nacionales. La condición “nomádica”, según Fernando Aínsa (2010: 56), del artista contemporáneo es particularmente característica en Hispanoamérica, “donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria”. El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez (2007) señala, a su vez, que “la literatura latinoamericana actual es hoy como la naturaleza según Pascal: una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”. Internet ha contribuido a esta condición errante del escritor y a un proceso de afinidades electivas del lector. De este modo, en el ecosistema digital se han creado comunidades virtuales transnacionales en el que la identidad múltiple se sobrepone a una unívoca (ni de territorio ni de lengua ni de etnia). Así, Aínsa (2010: 77) agrega que

la literatura latinoamericana ya no se percibe como una manifestación valiosa de “una región en vías de desarrollo” que merece ingresar con un capítulo propio en la literatura occidental –como se reclamaba en los años sesenta, en el apogeo del boom– sino como parte del pluralismo multipolar a través del cual se expresa el mundo contemporáneo, esos centros provenientes de la periferia que se instalan en los centros imperiales de antaño.

En muchos casos, determinar incluso la autoría de un texto dentro de la literatura digital puede llegar a suponer un problema. Esto último puede ser uno de los cambios

más radicales que se producen con las nuevas tecnologías de la información, pues la creación colectiva nos permite asumir conceptos parciales que Moulthrop y Kaplan (1991) identifican como “la interactividad, el final abierto o democratización del arte”. Con todo esto, podemos llegar a atrevernos a hablar de una “muerte del autor”.

2 Nuevas formas de escritura en Hispanoamérica

Jorge Cadavid en la entrevista realizada por Fernell Tabares (s.f.) señaló lo siguiente:

[...] estamos hablando entonces de obras abiertas, no unívocas, donde la indeterminación y la fragmentación son las constantes. Estamos en una época de atomización en la que el narcisismo es roto por un estallido en la personalidad, fragmentación disparada del yo. Nuestras últimas generaciones viven una fase desencantada de eclecticismo cultural. Hablamos del agotamiento de las vanguardias y de los manifiestos grupales. Profundos procesos seculares niegan los grandes meta-relatos, la dinámica técnica y científica rechaza toda tecnología del yo: no hay individualidad válida en el poeta.

Aunque el escritor colombiano acierta en las características de las nuevas obras que se están creando (hibridez, fragmentariedad, sugerencia, indeterminación), y aunque es cierto que la figura del autor se difumina a favor de la autonomía del texto, sobre todo en lo que respecta a la poesía digital, todavía podemos llegar a reconocer algunos decálogos, como el que la poeta mexicana Rocío Cerón (1972) planteó, o, en su defecto, las tentativas de categorizar las distintas voces que están surgiendo y consolidándose en la actualidad. Algunos puntos que podríamos resaltar de dicho decálogo son los siguientes:

4. Generar una trasposición del texto poético al soporte digital, investigar cuando las voces se convierten en texto mediante el uso de itálicas, negritas, diversas tipografías. Romper con ello y hacer que las palabras se vuelvan interrogantes visuales, sónicas, corporales.
7. Transformar las funciones del mensaje, dejar la función de comunicación eficaz de la palabra para implementarla como elemento de significación en relación con los otros medios-lenguajes. Transformar la relación emisor-mensaje-receptor.
9. Considerar el archivo o el montaje como dispositivos escriturales expandidos. Jugar a crear matrushkas dentro de las matrushkas dentro de las matrushkas dentro de las matrushkas como un poema infinito.

Es lógico que Cerón hable de poesía más que de narrativa, puesto que la hibridez se convierte en una característica fundamental de todos los textos creados dentro de lo denominado como «poesía digital». No solo se van a delimitar los géneros en función de su carácter narrativo o lírico, sino que se tendrán en cuenta otras variables como la interactividad, la autoría, los lenguajes e, incluso, las interfaces. La literatura digital forma parte, por tanto, de lo que ha sido denominado desde otras ramas artísticas –como el cine o la escultura– «literatura expandida» ya que, por su carácter multimedia, las líneas entre distintos lenguajes se difuminan. Estas pistas que nos sugiere la poeta mexicana para entender los textos transmediales de la actualidad hacen especial hincapié no solo en el soporte, sino en la autonomía de la palabra, a favor de una ruptura de la sintaxis.

Por otro lado, el nuevo horizonte literario muestra un carácter más caótico y se puede advertir una “marcada influencia de la estética del parpadeo o estética del

vídeoclip: lo secuencial y lineal han sido en parte desplazados por el concepto del relato multilíneal: escenificación simultánea, aceleración de los tiempos narrativos, contracción de la dimensión temporal de la ficción” (Courtoisie, 2010: 188). En la misma dirección, Gustavo Guerrero (2014: 7) apunta que actualmente estamos asistiendo a una evolución de los géneros literarios y esto se debe a, fundamentalmente, dos fenómenos en los que el mercado y la tecnología se dan la mano: “el reciclaje y circulación multidireccional de contenidos culturales” y “el proceso de convergencia comunicativa”. En la poesía, las estrategias comerciales y la explotación multimedia de contenidos llevan a cuestionar la especificidad de sus lenguajes y a una adaptabilidad a estos nuevos medios, lo cual tiene consecuencias en la evolución del género.

La transmedialidad¹, ese cruce de lenguajes y medios que permite una experiencia estética diferencial, no sustituye al texto escrito en papel, pero sí es cierto que lo modifica, lo expande, lo coloca en una posición que hace que sus posibilidades y sus límites sean cuestionados, incluso, también, sus formas de difusión. El papel se erige como el primer paso antes de ser trasladado a un medio digital, aunque no en todos los casos, como veremos. Un ejemplo que podríamos mencionar brevemente es el caso de la escritora mexicana Ana Clavel (1961), quien, a partir de su novela *El amor es hambre* (2015), publicada por Alfaguara México, creó una propuesta multimedia extendiendo algunas posibilidades transmediales del libro que trata de una Caperucita contemporánea que carga en su cesta deseos y apetitos. La propia autora nombra este proyecto como “propuesta transliteraria”, que consiste en que en un espacio en penumbras se proyectan sobre los espectadores enramadas a modo de sombras que permiten descubrir el bosque como una experiencia propia. En la pared del fondo del Centro Cultural Tijuana, se exhibe un vídeo realizado por la autora con textos de la novela e imágenes alusivas, mientras suena el poema sinfónico *El Moldava*, compuesto por Bedrich Smetana. De este modo, la experiencia lectora del libro se puede realizar a través de distintos medios y plataformas audiovisuales, plásticas, performativas y digitales. Otra autora que también se ha sumergido en proyectos semejantes es la chilena Eugenia Prado Bassi (1962) con su «novela-instalación», *Hembros: asedios a lo Post Humano* (2005), la cual busca la integración de la literatura, la música, el teatro, el movimiento, el diseño, las técnicas digitales y los aparatos audiovisuales.

Aun sin existir un trasvase, la transmedialidad puede afectar al texto impreso en papel en el sentido de que el lector se ha habituado a una determinada forma de leer, en muchos casos, más inmediata. En la microficción, o en sus confluencias con la poesía, es donde encuentra esta respuesta el público, ya inmerso en la fragmentariedad de la postmodernidad, que exige “fogonazos” de literatura. La frontera entre el poema y el microrrelato no está tan definida como lo pudo estar en su origen, puesto que, como ya Alonso y Peña (2004: 97) señalaron, el relato y el poema breve “comparten un ‘yo’ que ya no es poético ni épico”, y “la voluntad narrativa no es ya exclusiva del relato”. De este modo, la hibridez se convierte en una característica fundamental de todos los textos creados dentro de lo denominado como “poesía digital”, pero también en la poesía en papel. En el primer caso más aún porque no solo se van a delimitar los géneros en función de su carácter narrativo o lírico, sino que se tendrán en cuenta otras variables como la interactividad, la autoría, los lenguajes e, incluso, las interfaces. Será poesía, por tanto, siempre y cuando enfatice “la experiencia del acontecimiento de la palabra”

¹ También denominada como “lo intermedial” por Claudia Kozak (2017a: 4), es definida por esta misma autora como “una zona intersticial, maleable, proteica, en la que medios y lenguajes establecen relaciones muchas veces heterogéneas y cambiantes construyendo nuevas ‘entidades’ no del todo estandarizadas”.

(Kozak, 2017a: 7), dialogando con la poesía que le precede.

Paralelamente, el lenguaje con el que se inscribe sobre todo en los poemas pertenecientes a la primera década de este siglo recoge lo que ya se venía lentamente gestando a mediados del siglo XX: una cercanía al lector a través de un lenguaje directo y, una vez más, inmediato. El carácter disruptivo y desestabilizador que genera el encuentro de estos lenguajes y medios abre un nuevo campo de investigación aun virgen que afecta tanto a la literatura escrita en papel como a aquella que se crea desde lo digital o, incluso, que existe únicamente en el escenario. Encontramos aquí una representación de nuestra época en la que se superponen palabras, movimientos, imágenes, sonidos de diversa procedencia. La experiencia de esta poesía es, como señala Guerrero (2020: 49), “una experiencia de la simultaneidad de lo no simultáneo que define nuestra contemporaneidad a principios de este siglo”. Esta simultaneidad puede venir dada por imágenes superpuestas con sonidos, con movimientos o con otras imágenes.

Encontramos en la actualidad, así pues, tensiones entre los textos concebidos desde el espacio de lo privado y lo íntimo por un sujeto individual que se identifica con su propio lenguaje y los textos concebidos como un conjunto de “prácticas colectivas, procesales, multimediáticas, públicas y políticas” (Guerrero, 2020: 65). Lo interesante es que estas tensiones funcionan como fuentes que se retroalimentan. De modo que esa palabra escrita se apropia de la oralidad, de la hibridez y de la cercanía de esas prácticas poéticas performáticas, y, por el otro lado, esta poesía oral no deja de construirse bajo un soporte en papel. Entre estos dos polos podemos destacar tres rasgos principales: la brevedad, la oralidad y la coloquialidad. Entra aquí en juego también aquel eco de combate social contra “el elitismo de la vieja ciudad letrada latinoamericana y los nuevos arrestos populares que recorren hoy los circuitos del slam y de otras prácticas poéticas orales en el continente” (Guerrero, 2020: 66). De este modo, está sucediendo actualmente en Hispanoamérica una crisis y una renovación del lirismo que afecta a las formas de leer de un nuevo público más joven que ve en este retorno a las fuentes primeras de la voz y la performance un ámbito de identificación.

3 Los escritores-programadores: Golder, Romano, Läufer, Guzmán, Pose Rivero

Como se mencionó anteriormente, la literatura digital forma parte de la así llamada “literatura expandida”. En sentido cronológico, primero se produjo una “literatura generada” (Kozak, 2017b: 224), es decir, aquella creada a partir de generadores de texto. Algunos críticos consideran que la literatura digital implica un nuevo concepto literario, mientras que para otros se trata de una nueva forma de experimentar con la literatura. Dolores Romero López (2008: 216) lleva al extremo esta afirmación al considerar que se trata de “la única manera que la literatura tiene en la actualidad de experimentar nuevas formas de creación”. Un ejemplo es el libro de Ángel Carmona, *Poemas v2. Poesía compuesta por una computadora* (1976). Posteriormente, y aquí Latinoamérica fue pionera, surgió la poesía visual a partir de la manipulación de programas informáticos, en la cual se puede insertar el poema visual animado proyectado en pantalla LED del brasileño Eduardo Kac, “Não!” (1982). Más tarde llegaron las novelas hipertextuales. Y luego, la poesía digital. En la obra de la artista argentina Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971), *Rescate* (2009), aparecen palabras que se mueven en la pantalla de fondo blanco; podríamos decir, historias nominales, que, a la vez, son pronunciadas en un susurro. Todas esas palabras, como advierte la autora,

han sido rescatadas de libros censurados durante la dictadura militar en Argentina. Se crean, así, poemas visuales y sonoros, y, como sucede en otras obras de literatura digital, “cada texto es muchos textos, tantos como perdure nuestra actividad lectora/interactora” (Kozak, 2017b: 239). Por lo tanto, esta obra da nombre a los cuerpos y libros ausentes, acallados y desaparecidos; un texto, por tanto, hecho de nombres, pues de eso trata la poesía visual digital: de una gramática de la transformación.

Otro ejemplo lo encontramos en el proyecto *IP Poetry*, llevado a cabo por el artista argentino Gustavo Romano (Buenos Aires, 1958), que se basa en, como indica en su página web, “la generación de net poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web”; es decir, un sistema de software y hardware utiliza material textual de Internet para la generación de poesía que luego será recitada por autómatas conectados a la red. Mediante este proyecto se busca mostrar la materialidad del lenguaje, abstrayéndose de la idea romántica de la poesía como expresión de individuos sensibles. En este caso, *IP Poetry* se acerca más a la concepción vanguardista del poeta como un operador, más que un genio creador, que combina elementos lingüísticos, y “la voz del sujeto cede su iniciativa a las mismas palabras”, como señala Belén Gache para el libro sobre *IP Poetry* editado por el MEIAC (Romano, 2008). El proyecto consiste en lo siguiente. Se realizan diversas instrucciones de búsqueda (por ejemplo, todas las frases que comiencen con las palabras “Sueño que soy”), y el modo y la secuencia en la que serán recitadas (un robot por vez alternando resultados de búsquedas, recitando a dúo, etc.) conformarán la estructura y el sentido de cada poema IP. Un sensor de proximidad detecta la presencia del público y envía la orden a los robots para que comiencen a recitar los poemas creados especialmente para cada evento. Se inicia entonces el proceso de búsqueda en Internet. Los resultados encontrados son enviados a los autómatas (IP Bots), quienes convertirán esos textos encontrados en sonidos e imágenes pregrabados de una boca humana recitando. Cabe recordar en este punto las palabras de Ítalo Calvino (1983), quien concluyó que, en última instancia, todo escritor es una máquina, ya que trabaja colocando una tras otra, letra tras letra y palabra tras palabra siguiendo reglas predefinidas, códigos e instrucciones adecuadas. Nos encontramos aquí, por tanto, con máquinas-poetas que comparten, como las bailarinas de las cajitas musicales, la doble cualidad de ser frágiles y rígidos al mismo tiempo.

Reunidos bajo el término poesía, todos estos textos no responden al llamado del género. Puede haber tres clases básicas de poemas: los que tienen un hilo conductor conceptual, generalmente con disminución de los elementos imaginarios y sonoros; los que consisten esencialmente en imágenes, con probable disminución de los aspectos conceptuales y sonoros; y los que ponen el acento en la música de las palabras: en la métrica, el ritmo, asonancias, consonancias y disonancias, paranomasias y juegos de vocablos. De este modo, los tres componentes del lenguaje, concepto, imagen y sonido², se combinan y se potencian unos a otros, sobre todo cuando se insertan en un medio digital, lo cual genera una “poesía expandida” o “una poesía fuera de sí”, como la denomina Kozak (2017: 37). Rocío Cerón (2017) añade el movimiento también como parte inherente al lenguaje: “Sumar medios o cúmulo de voces que se convertirán en imágenes, sonidos, movimiento”. Es decir, serán las palabras las que se desglosen y se potencien en el medio, digital o no, en estas tres partes que lo componen a través de

² Ya Roland Barthes en 1982, en *Lo obvio y lo obtuso* hace referencia a la imagen, el gesto y la voz como una tríada que se encuentra en constante comunicación y retroalimentación, y señala: «El canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que *escribir*, pues lo que se produce a nivel del geno-canto es escritura, de forma definitiva» (1982: 268).

múltiples lenguajes que no necesariamente son verbales. La variedad de resultados se ha dividido –y ese proceso de nombramiento continúa– en poesía ciborg, tecno-poesía, biopoesía, videopoesía, instalaciones e intervenciones poéticas, poesía performativa, entre otros. Dentro de esa diversidad de signos y de su organización fragmentada, y muchas veces también azarosa, el lector procura otorgarle al poema sentido a través de la decodificación del texto que se le presenta delante en formatos diversos.

Todo esto provoca, como ocurre entre la minificción y la poesía, que se cuestionen los límites entre el lenguaje poético y el no poético y que, en palabras de Rocío Cerón (2017) se investiguen “las nebulosas de fricción entre esos dos puntos”. En relación con este punto, Martín Rodríguez Gaona (2019: 12) hace referencia a los poetas “prosumidores” (productores y consumidores de textos e imágenes) que surgen con la irrupción de internet y la posibilidad de autopromoción en la red, lo cual supone una visibilidad y rentabilidad inédita que contrae una pérdida de la excelencia y de la calidad. Este nombre viene dado porque esta nueva poesía popular digital reclama dos valoraciones contrapuestas: «reconocerse como producto y, a su vez, como obras con estatus artístico o literario» (Rodríguez Gaona, 2019: 17). La autonomía de lo poético, asociado al texto impreso, se ha perdido por una modificación radical de los modos de producción. De este modo, encontramos continuas paradojas puesto que entre los escritores nativos digitales la imagen virtual se opone al persistente anhelo de la publicación en papel; la superficialidad y el apresuramiento a la ambición por consolidarse institucionalmente; la producción prolífica, efímera y desechable a la precocidad y su elogio. El problema aparece cuando lo único que se promueve es la rentabilidad de estos textos como único valor, y expulsa la producción de pretensión humanista, renovadora o crítica acusándola de elitista.

De este modo, inmediatez e interactividad se vuelven las constantes de la nueva microficción, y también de la poesía. Es interesante recalcar el fenómeno que ocurre con internet y es que el sujeto logra observar su propia imagen representada, pues, de hecho, estos prosumidores ejercen una performatividad alrededor de sí mismos que es celebrada por la intervención de otra mirada. De este modo, consolidan una imagen corporativa de sí mismos. Todos estos nuevos prosumidores se caracterizan, pues, por ser autodidactas y contar con conocimientos avanzados de una retórica digital, multidisciplinar y compleja. Por lo tanto, Rodríguez Gaona (2019: 34) hace referencia a la existencia de una producción juvenil que escribe en la red desde otra perspectiva en la que “el valor de lo literario (lo sublime y lo formal) es residual o hasta resulta secundario: el núcleo del nuevo paradigma estaría en la interactividad misma. De esta manera, el resultado es más directo y horizontal, pues busca la cercanía y la complicidad como primera instancia. Esto provoca que los nativos digitales busquen tener el control de los medios de producción por donde diseminar sus escritos y, a su vez, permite la posibilidad de pertenecer a una comunidad, de forma que se trata de un grupo identificable que comparte signos de identidad. Las páginas más visitadas reproducirán los valores y el tono que caracteriza a la sociedad, pues esta comunidad (sin manifiesto ni presupuestos formales o ideológicos) responde a factores sociológicos o de mercado. Esta visión es engañosa, puesto que, mientras, por un lado, se habla de una experiencia común, también se busca afirmar la individualidad. El resultado es una publicación incesante de textos en las redes, “con abierta pulsión narcisista, pues son conscientes de que no existe validación crítica” (Rodríguez Gaona, 2019: 108). La prioridad es el simple hecho de manifestarse³. En cualquier caso, no todo viene impuesto, también

³ Al respecto sería pertinente traer a colación el polémico caso del poeta joven venezolano Rafael Cabaliere que ganó el Premio Espasa de Poesía en el 2020 con su obra *Alzando el vuelo*, el cual utiliza las

58 ~ *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. N.12 pp. 51-64 ISSN: 2530-8297

estos prosumidores desde su poder social, “van creando una sensibilidad, en muchos casos, volátil, emocional y arbitraria” (Rodríguez Gaona, 2019: 124).

Lo que nos interesa de este nuevo tipo de escritura es que provoca una lectura elíptica, fragmentaria o múltiple, “en breves lapsos de atención, que incluso puede darse en simultáneo con la audición musical, la visualización de clips de vídeo o la conversación por chat” (Rodríguez Gaona, 2019: 66). La brevedad, la simultaneidad secuencial, la polifonía y la autoría plural son características esenciales. La práctica de extrema oralidad para conectar con la inmediatez que marca la interactividad virtual, mediante un tono directo, puede caer también en una escritura más coloquial, exteriorista y antipoética, lo cual provoca que no exista diferencia, en muchos casos, entre el emisor y el receptor, entre el productor y el consumidor, o, incluso, entre el emisor-productor y el público-joven-lector.

En cualquier caso, crear dentro del ecosistema digital “supone adquirir una conciencia distinta de lo que representa nuestro lenguaje articulado, oral y escrito, y supone entender además que nuestro vínculo con él también está cambiando” (Guerrero, 2020: 60). Este vínculo se demuestra tanto en las maneras que hay de recibir la obra, como de crearla o, incluso, de difundirla.

Escritura e imagen siempre han ido de la mano como maneras de aprehender una idea del mundo o, si se prefiere, de capturar una representación de la realidad. Ambas se han desarrollado a lo largo de la historia en consonancia y en competencia, pues muchos escritores han procurado darle plasticidad al lenguaje y elevar la imagen mental a la máxima categoría visual. De este modo, se ha creado una tensión entre imagen interior, operada por la escritura, e imagen exterior. Es en las nuevas formas transmediales de escritura en la que esta, por fin, deja un rastro de visualidad que se entiende estrictamente. No deja de ser, en cualquier caso, un “iconotexto”, como Peter Burke señaló en relación a la emblemática, pues se logra una potenciación mutua mediante la cual el texto revela a la imagen y la imagen al texto, sumado, ahora también, el movimiento y el sonido. Todos estos elementos aspiran, pues, a una “única y “alta” escena de representación” (R. de la Flor, 2009: 48). Es posible que uno de los rasgos más importantes de la literatura digital es que, por el modo en la que está construida o, mejor dicho, por la manera en que se exhibe al público, no es posible aprehender el texto en su totalidad. Esto quiere decir que nunca se adquiere una visión de conjunto, solamente fragmentos. Es importante remarcar que, aunque no haya imágenes, el poema puede continuar siendo visual.

Sin dudas, como apunta Bruña Bragado (2020: 141), “es constatable que la preeminencia de la iconosfera ha cambiado nuestra vida y se ha revelado en algunos casos como generadora de “experiencia””. No obstante, no estamos de acuerdo con la premisa que el académico salmantino que ya hemos citado, Fernando R. de la Flor (2009: 95)⁴, señala sobre el fin del paradigma discurso-reflexivo que supone el escrito frente a la llevada al trono del régimen emotivo-performativo de la imagen. Creemos, por el contrario, que el paradigma discurso-reflexivo se enriquece y se expande en su diálogo con la imagen, pues no solo esta entra en contacto con la palabra escrita, como ya hemos señalado, sino también la palabra pronunciada y todos los registros que aporta esta amalgama de lenguajes.

redes sociales como soporte principal para difundir sus textos y que ejemplifica esta idea de la interactividad por encima de una poesía verdaderamente sustancial.

⁴ Es curioso el título que emplea en el libro publicado en 2013, «Contra (post)modernos», en el cual apuesta por tres autores (Miguel Espinosa, Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda) que se encuentran situados en el marco de su tiempo, pero no son *discípulos* de él.

Esto ocurre con creaciones digitales que responden a la presencia de algoritmos, como en el caso de *Infinitud discreta*, del argentino Mario Guzmán, un texto interactivo no-lineal, una base de datos y una narración experimental que toma las palabras escritas por los lectores para modificar su contenido. Esta propone diferentes textos cada vez que se realiza un nuevo recorrido. Al mismo tiempo, reúne las palabras escritas en una base de datos que sirve de contenido a otros textos interactivos, configurándose como una suerte de hipertexto dinámico que, al modificarse, transforma simultáneamente otro conjunto de escritos. Da la sensación al lector/a, de que nunca recorrió todos los caminos debido a la gran cantidad de opciones que da la obra para seleccionar. La base de todas estas narraciones, por tanto, es la toma de decisiones.

Dentro de la microficción propiamente dicha, podemos encontrar la obra del uruguayo Loren Pose Rivero, que consta de una serie de enlaces, "Salta", "Cae" y, hacia el final, "Volver a saltar, a otro ritmo". El/la usuario/a es invitado/a a pinchar en estos hipervínculos, moviéndose por distintas partes del texto. De esta manera, se va formando una historia cíclica, donde cada vez que se "salta" se cae en un lugar diferente del texto. Aun así, por el carácter breve del texto, las opciones en este caso tampoco son muchas.

Los motivos que impulsan estos textos suelen sustentarse en proyectos que cuentan, por lo general, con su propio manual de instrucciones, o, pueden jugar con la experiencia del lector. Todos buscan la originalidad, pero todos tienen la limitación de lo que tecnológicamente puede hacerse. ¿Quién es el escritor que se encuentra detrás? La figura cambia. En el proyecto *Umbrales* (2014), los escritores son internos del pabellón psiquiátrico del Instituto Nacional de Neurología de México. La organizadora, en todo caso, es la escritora Yolanda de la Torre quien en un taller literario exploró junto con los pacientes las posibilidades terapéuticas de la palabra escrita. La pieza pretende ser una invitación a borrar los límites, para ponernos en el lugar, la mente y el corazón del otro y formularnos la pregunta: ¿quiénes somos en este transitar de una zona a otra?

De este modo, nos encontramos con dos problemas: la necesaria extensión del texto, y la rapidez con la que la obra puede quedar obsoleta, ya sea porque se pierde el interés en la obra (una vez que desvelamos el misterio ya no volvemos a ese texto y es rápidamente reemplazado por otro) o por el soporte que se utiliza. En muchos casos, por ejemplo, se utilizaba una versión de *flash* que ya había sido retirada.

No solo hay proyectos, sino también colectivos. Un ejemplo son los grupos Orquesta de Poetas, en Chile, o *Ánima Lisa*, en Perú, los cuales trabajan con «aspectos del concretismo en sus vertientes visuales, sonoras o musicales, y, al hacerlo, están reescribiendo al mismo tiempo la historia en que se insertan» (Guerrero, 2020: 53). Orquesta de Poetas, un proyecto de experimentación poético-musical originado en Chile en el 2011 y compuesto actualmente por Federico Eisner, Fernando Pérez, Pablo Fante y José Burdiles, busca inscribir su propuesta dentro de la tradición vanguardista de la música y lo que ellos han denominado «poesía sonora». Lo escénico y lo visual, a través de proyecciones visuales y recursos performáticos, concurren en el repertorio de este grupo como se puede observar en el vídeo protagonizado por la poeta chilena Elvira Hernández (1951) que recita "Cacería Celeste Austral". En el vídeo confluye la poeta, que se encuentra sobre una tarima iluminada por un foco recitando su propio poema que está proyectado en una pantalla, con una base de sonidos electrónicos que, a la vez que contrasta con lo que se espera de la puesta en voz de un poema, marca la velocidad del recitado y se solapa a él. Aunque este poema se encuentra recopilado de forma impresa en el libro *Los trabajos y los días: Antología* (2016), de dicha autora, podemos afirmar

que se trata de dos poemas distintos: el que se encuentra en soporte papel y el que se encuentra en el soporte audiovisual. Las lecturas que se pueden hacer de ambos son diversas. No obstante, en las dos producciones poéticas coinciden ciertas características como puede ser la fragmentariedad: palabras sueltas y sintagmas nominales que en su yuxtaposición marcan el sentido del poema, y, a través de la prolepsis, este texto escrito en prosa se acelera. El siguiente fragmento puede ejemplificar lo dicho anteriormente (Hernández, 2016: 96):

[...] Tour ofertas, binoculares alemanes de alta fidelidad, larga vistas taiwaneses desechables, sacos de dormir, saquitos para el agua caliente, té y café en saquets, el equipax, viento fuerte, bolsas que vuelan como volantines, nylones que ondean como tules, latas que ruedan como truenos, botellas que se quiebran como cráneos, catres de campaña, dos-en-uno, uno para todos, papel CONFORT, los astros a lo lejos, cuarto menguante, cuarto a la intemperie, blá, blá, blá, blá, luna de miel, contigo pan y cebolla, el pan diario el díazeacepam, desayunos eternos, nubes, nubes de moscas, tarros en conserva, cáscaras de frutas, pura cáscara [...].

“El amoblado de este tiempo” es la última oración de este poema, el cual es repetido por la autora chilena varias veces al final del vídeo. Si en la página escrita ese verso que cierra el texto cobra mucho significado, en el soporte audiovisual la relevancia es aún mayor, puesto que arroja luz sobre la composición global y el motivo por el que el poema se articula a través de una música electrónica tan actual y medios digitales que forman parte del “amoblado” del contexto actual.

Por otro lado, *Ánima Lisa*, un colectivo peruano nacido en 2010 y formado por Rodrigo Vera, Daniel Sánchez Ortiz, Michael Prado, Santiago Vera y Luis Alberto Castillo, explora “las zonas de inestabilidad en las que el discurso de lo poético redefine sus dinámicas de producción, circulación y consumo” de modo que su acción y reflexión se encuentra en el binomio de “poesía y espacio público, poesía y materialidad de la escritura, poesía y tecnología” (*Ánima Lisa*, 2010). El género poético, como vemos en sus creaciones artísticas, se expande hasta sus límites en la exploración de las posibilidades performáticas de la palabra en relación al espacio, la materia y el carácter procesual de la escritura. Se produce, entonces, una resignificación constante de la palabra al sacarla del espacio común que le ha correspondido en el papel impreso y al potenciarla visual y auditivamente, sobre todo con el apoyo de la tecnología.

Este grupo juega con esas zonas de confluencia entre la poesía, las artes visuales, el sonido, la arquitectura, la comunicación y el urbanismo en una creación transmedial que se titula “Pantallas Urbanas” (2012), en la cual se encuentra una instalación basada en el “Poema I” de Trilce (1922), de César Vallejo (<https://www.youtube.com/watch?v=LEYt0nfs4e0>). En la misma, se pone en escena la demolición de la pared de ladrillo de un baño y la progresiva penetración de la luz de la proyección del poema en el mismo. Cabe señalar que este poema del escritor peruano hace referencia a la imposibilidad de poder defecar por el ruido que hay a su alrededor, delimitando así lo público de lo privado. El poema asiste, por tanto, a su propio derrumbamiento a medida que se “des-deletrea”, pero también a su penetración en los espacios urbanos que son comunes a toda la sociedad. El producto artístico está constituido por las alteraciones que se producen en los versos del poema proyectado en la pared a medida que es demolida. De este modo se descompone y se desordena el poema, a la vez que se destruye el soporte. *Anima Lisa* señala que más que escenificar el poema, se toma “como punto de partida para poner de manifiesto el carácter matérico y procesual del lenguaje una vez abstraído de la página en blanco y arrojado a la tensión propia del espacio vivo”.

La tecnología digital dispone de dos posibilidades. Por un lado, cuenta con el archivo analógico de la producción poética y, a través de la transmedialidad, ofrece nuevas maneras de escribir, leer, o lo que es más importante, ver y escuchar, estos textos. Por otro lado, se difunden nuevos modos de hacer, sentir, crear y transmitir la poesía, ya directamente en su soporte digital. Podríamos preguntarnos, como ya lo hace Gustavo Guerrero (2020: 58) si el ingreso a esta transmedialidad hace posible la existencia de versiones concomitantes de una misma obra como sucedía antaño con los romances y la transmisión oral de los romanceros. ¿Funciona el impreso como una partitura vocal o acaso como una notación o diagrama que permite organizar la ejecución de la performance distribuyendo los elementos plásticos, acústicos y visuales? Leer poesía en América Latina en el siglo XXI supone hacer palpable esta tensión de la práctica poética en sus diversos medios de creación y circulación que actualiza las posibilidades plurisensoriales.

4 Conclusiones

La microficción se ha convertido, junto a la poesía, en el siglo XXI en uno de los géneros literarios que ha experimentado una mayor evolución en cuanto a lenguajes, temáticas y formatos se refiere. Los límites entre la literatura y otras artes se demuestran quebradizos, las fronteras entre géneros literarios son inestables, y todo esto se debe, en gran parte a la llegada de soportes tecnológicos que han multiplicado las posibilidades de difusión del texto. Se puede hacer política y crear experiencia al mismo tiempo, así como también recuperar la oralidad olvidada de los textos en pos de una escritura más cercana a su lector, con el que pueda dialogar e, incluso, hacer partícipe de la creación artística.

La literatura escrita en papel no desaparecerá aplastada por la literatura digital, al contrario, continuará su evolución a través de nuevas formas de escritura. Esto quiere decir, como se ha demostrado en esta investigación, que tanto el soporte en papel como en el texto transmedial, es decir, aquella que surge por el cruce de lenguajes, en su mayoría habilitados por el uso de los medios digitales, se retroalimentan e influyen una a la otra. Lo único que puede suceder es que se gesten nuevas formas de escritura que sigan llevando la poeticidad y la narratividad a su límite, aún no inamovible, y que esto produzca que el lector, inmerso también en un contexto sociocultural determinado, desarrolle nuevas maneras de leer y de acercarse al texto.

El objetivo final de estas nuevas formas de escritura es el mismo: cuestionar los límites existentes entre lo poético y lo narrativo. Es decir, reflexionar sobre los criterios que imperan en el contexto actual para determinar que un texto, aun sonoro, visual o en movimiento, sigue siendo literario.

Leer, escuchar y ver los textos que nos interpelan en la actual Hispanoamérica nos obliga a pensar en ellos como representación de una época en la que se juntan y se superponen palabras, imágenes, voces e influencias. La simultaneidad, acorde a lo que provoca la tecnología, es un rasgo definitorio tanto de nuestro contexto como de la poesía que se gesta actualmente por autores que, a su vez, son programadores, artistas de performance, diseñadores gráficos, músicos o artistas plásticos. Esto habla, por lo tanto, del cruce de lenguajes que habilita una experiencia estética distinta a la que se había recibido hasta el momento.

La literatura se hace y se re-hace en el contacto con la realidad que la circunda, pues responde a ella y reacciona, en todas las ocasiones, con un carácter nuevo. En este

caso, podemos identificar una poesía más cercana a la oralidad, similar a la que constituía en sus inicios, pero también más próxima a su comunidad lectora. Los textos que hemos apuntado en este trabajo de investigación desafían los límites del lenguaje y sus posibilidades expresivas. El lector, sorprendido, se siente interpelado ante la novedad, y asiste con curiosidad a un cambio de paradigma en la escritura poética y microficcional hispanoamericana.

5 Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando. “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”. *Alpha*, núm. 30, 2010, 55-78.
- Ánima Lisa, 2010. Recuperado de: <https://animalisa.pe/nosotros/>
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.
- Bruña Bragado, María José. “Algunas poéticas disidentes en el Uruguay de finales del siglo xx y principios del xxi: Clemente Padín, Luis Bravo y Maca”. Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2020, 133-50.
- Cerón, Rocío. “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital” *Cuarto Seminario de Fomento a la Lectura. La vida a control remoto: Leer los mundos a través de la pantalla*. Ciudad de México, 2017. Recuperado de: <http://www.planisferio.com.mx/apuntes-creacion-desde-la-poesia-hacia-lo-digital-decalogo/>
- Courtoisie, Rafael. “Narrativas del nuevo milenio: Bob Flanagan y Caperucita Roja en youtube: qué cuentan los narradores de ahora”. Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguerol y María Ángeles Pérez López (eds.). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2010, 187-89.
- Flores, Leonardo; Kozak, Claudia y Mata, Rodolfo (eds.). *Antología Lit(e)Lat* (Vol. 1), 2020. Recuperado de: <http://antologia.litelat.net/>
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Guerrero, Gustavo. *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Guerrero, Gustavo. “Reciclajes y convergencias: mercado, géneros literarios, cultura audiovisual y nuevas tecnologías”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 814, 2014, 5-8.
- Guerrero, Gustavo. “Transmedialidad y campo poético”. Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2020, 46- 69.
- Hernández, Elvira. *Los trabajos y los días: Antología*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Kozak, Claudia. “Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año III, núm. 4, 2017a, 1-20.
- Kozak, Claudia. “La literatura expandida en el dominio digital”. *El Taco en la Brea*, año 4, núm. 6, 2017b, 220-45.

- López Fernández, Laura. “Nuevas formas y soportes de escritura poética en Latinoamérica”. *Monteagudo*, núm. 24, 2019, 161-77.
- Moulthrop, Stuart y Kaplan, Nancy. “Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction”. *Computers and Composition*, núm. 9, 1991, 7-23.
- Octavio Paz. *La nueva analogía: discurso de ingreso*. México: El Colegio Nacional, 2012.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Pacheco, Carlos. “Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 29, 1989, 25-38.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*. Salamanca: Editorial Delirio, 2009.
- Rodríguez Gaona, Martín. *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.
- Romano, Gustavo. *IP Poetry*, MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), 2018. Recuperado de: <https://ip-poetry.findelmundo.com.ar/>
- Romero López, Dolores. “La literatura española en el siglo XXI: hacia la nueva creación digital”. Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (coords.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona: Anthropos, 2008, 213-27.
- Sánchez Mesa, Domingo (ed.). *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco/Libros, 2004.
- Scolari, Carlos. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.
- Scolari, Carlos. *Cultura Snack*. Buenos Aires: La Marca, 2020.
- Tabares, Fernell (s.f.). Panorama actual de la poesía colombiana. Entrevista con Jorge Cadavid. *Periódico de poesía*. Recuperado de: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/89-colombia/colombia/199-entrevista>
- Torres, Yolanda de la. *Umbrales*, 2014. Recuperado de: <http://www.umbrales.mx/acerca>
- Vásquez, Juan Gabriel. “Guerra contra el cliché”, *Babelia: El País*. 23 de noviembre de 2007. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195864769_850215.html