

Medios compositivos y nuevas formas de experiencia perceptiva en la poesía experimental española actual

Laura

LÓPEZ FERNÁNDEZ

Recent work poses profound questions about the identity of art and poetry as cultural practices and raises new questions about the processes of signification.

Johanna Drucker¹

The crisis of Art in the twentieth century, which has been essentially a crisis of form, has been consistently related to the crises of cultural and political life that have marked this century.

Mark Wallace²

La naturaleza híbrida y heterogénea de las poéticas experimentales —término que incluye a las poéticas no versificadas y no declamatorias³— es un rasgo dis-

¹ Johanna Drucker, «Experimental, Visual and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts», en David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker (eds.), *Experimental-Visual-Concrete: Avant Garde Poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, 1996, p. 58.

² Mark Wallace, «Toward a Free Multiplicity of Form», en Mark Wallace y Steven Marks (eds.), *Telling it Slant. Avant-Garde Poetics of the 1990s*, University of Alabama Press, 2002, p. 191.

³ Se emplea aquí un concepto inclusivo de poesía experimental que incluye a las poéticas no versificadas y no declamatorias, siguiendo la definición de Philadelpho Menezes: «I think it is correct to use “experimental poetry” as a

tintivo de este macrogénero, el cual requiere, para un mejor entendimiento, un marco teórico referencial apropiado. En este contexto interartístico las definiciones tradicionales de género, representación y mimesis dejan de ser válidas para favorecer modos alterados de producción y percepción del signo y lo poético⁴. De este modo la construcción del significado discursivo no se produce en virtud de la descodificación verbal de sus significantes gramaticales sino en virtud de resemantizar la forma. En estas poéticas conviene recordar que la forma se convierte en contenido y el contenido es la forma, como ha identificado Mary Ellen Solt en *Concrete Poetry* (1969) y otros críticos posteriormente. La forma la integran una variedad de códigos, formatos, tecnologías y lenguajes no siempre inteligibles. Estas estrategias de composición reflejan un cambio de dirección en el modo de significación del poema y cuestionan la identidad de lo poético y del arte y de lo que constituye el proceso de significación como ha señalado Johanna Drucker⁵. Otro rasgo diferenciador de estas poéticas es la utilización de lenguajes lineales (verbales) y lenguajes no lineales (visuales, matemáticos, etc.), que generan significación en virtud de códigos mixtos de lectura. Dicho de otro modo, la poesía experimental se caracteriza por presentar un alto grado de inestabilidad y radicalismo formal y de medios, también explota la mediación interartística como proceso semiótico, rompe con las expectativas tradicionales de lecturas basadas en el 'qué' (búsqueda de una historia, de un tema) y comunica valores estéticos alternativos que requieren un cambio de enfoque y posicionamiento por parte del lector-espectador.

Cabe señalar asimismo que las rupturas formales, compositivas y conceptuales de las poéticas experimentales se acrecientan en épocas inestables y de crisis de valores como reacción a las limitaciones expresivas del vehículo verbal y del canon poético. Dicho de otro modo, la poesía experimental tiende a emerger como efecto de la crisis de la escritura en un marco intersemiótico, como afirma Philadelpho Menezes⁶, al agotarse los códigos lingüístico-artísticos convencionales y

generic term which embodies every kind of non-versified and non-declamatory poetics not linked to the rhetoric and stylistic configuration of traditional writing» (Philadelpho Menezes, «Intersign Poetry; Visual and Sound Poetics in the Technologizing of Culture», en K. David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker (eds.), *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, 1996, p. 259).

⁴ Conviene señalar con Marina Corrêa que el concepto de lírica y mimesis, rechazados radicalmente por las vanguardias, sufre un proceso de re-semantización por parte de los poetas experimentales: «Lirismo e *mimesis* radicalmente rechaçados pelas vanguardias, passam a ser tema das interpretações semióticas assim como da utilização de novas tecnologías por parte dos artistas: Seria esta uma nova forma de fuga do lirismo e uma redefinição da mimese?» (Marina Corrêa, «Discurso Não-Lírico e poesia concreta-música como meio de materialização na poesia de Ernst Jandl e Augusto de Campos», en Burghard Baltrusch e Isaac Lurido (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry. Spaces, Subjects, Enunciative Hybridity, Mediality*, Peter Lang, Munich, 2012, p. 163).

⁵ Johanna Drucker, *op. cit.*

⁶ «[...] a poetic wick emerges as an effect of the crisis of écriture and stretched out as a mark of the intersemiosis of the whole century» (Philadelpho Menezes, *op. cit.*, p. 259).

con la aparición de nuevas tecnologías, condicionando un nuevo entendimiento del arte y lo poético⁷.

Por otra parte, hay que añadir que los antecedentes lejanos de esta poesía no tienen un origen único en el tiempo ni en un lugar específico, como afirma Dick Higgins⁸, quien utilizó el término de «Pattern Poetry» para referirse a estilos poéticos no convencionales anteriores al siglo XX. Para Higgins la historia de este tipo de poesía no es el resultado de un único desarrollo o de una forma única sino que es la historia de un deseo constante en el ser humano de combinar impulsos visuales y literarios y de unir áreas de experiencia en un todo estético⁹. Los poemas figurados («pattern poetry») que se conservan en Europa son muy variados: *carmina figurata*, acrósticos, mesósticos, poemas circulares, en forma de huevo, rectangulares, laberintos, hasta los ideogramas y caligramas de fines del siglo XIX.

El origen plural de estas prácticas y su ocurrencia en momentos de crisis constituye un marco de referencia útil para futuros estudios comparativos en este campo. Otro rasgo distintivo de estas poéticas, observado desde una perspectiva sincrónica, es la re-mediación. Este concepto relativo a los distintos medios de comunicación (digitales, medios impresos, etc.) pasa de ser un medio o una herramienta a convertirse en un sistema codificado de segundo grado. El lenguaje mediático se recodifica para significar fuera de su contexto original. Los artistas emplean la hibridez y el sincretismo de códigos analógicos y digitales maximizando el concepto de texto, información, significación y género. En los textos experimentales de los últimos años se observa un empleo progresivo de códigos digitales que son fácilmente manipulables y permiten la reproducción de información gráfica, visual y sonora sin pérdida de calidad con respecto al original, así como también facilitan la compresión de información sonora y visual en varios formatos —jpg, gif, mp3, real audio, quicktime, etc.¹⁰—.

La re-medicación, entendida en este contexto como un modo de (re)presentación indirecto e interactivo entre distintos códigos y lenguajes, permite a los poetas convertir lenguajes integrados o complejos como el de la fotografía digital, la

⁷ Véase, por ejemplo, la poesía de Decio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Eugen Gomringer. Véase Fluxus en Dick Higgins y George Brecht. Véase la escritura asmémica de Mirtha Dermisache. Véase la holopoesía de Eduardo Kac. Véase la poesía fractal de Kaz Maslanka, Marco Niemi, Ramon Dachs, Roger Olivella. Véase la biopoesía de Eduardo Kac.

⁸ Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Poetry*, State University of New York Press, Albany, 1987.

⁹ «The story of pattern poetry is, in fact, not the story of a single development or of one simple form, but the story of an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses, to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole. Pattern poetry did not originate in any one simple situation or even century, [...] it is, rather, a maze within a maze covered over with obscurity, an attempt which recurs century after century to make the synthesis, in almost every Western literature and many Eastern ones» (Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Albany, 1987; extracto en http://www.ubu.com/papers/higgins_pattern.html#top).

¹⁰ Lawrence Shum estudia en profundidad los diferentes códigos y sus implicaciones en «O meio digital en a produção midiática», *Cibertextualidades*, 3 (2009), pp. 131-140.

música digital, etc., en lenguajes primarios en el poema. Las imágenes visuales y verbales que proceden de otros medios adquieren nueva significación alterando el proceso referencial primario. En este proceso de recreación de códigos los poetas usan los medios digitales no solo para desafiar aspectos negativos de los medios de comunicación sino también para rendir homenaje y fundamentarse en los medios de comunicación tradicionales. Se puede decir que nos hallamos ante una escritura de una escritura o una reescritura plural que enfatiza la hibridez y la integración de códigos y lenguajes mixtos. Las tecnologías se usan de manera doble, como medios y como signos de una plataforma intersemiótica e intersignica (término usado por Philadelpho Menezes) que tiende a borrar las fronteras conocidas entre arte, ciencia, tecnología y poesía.

Ya William Bohn en *Modern Visual Poetry*¹¹ nos recuerda que la poesía ha alargado su ámbito formal al romper las barreras entre ella misma y otros tipos de literatura y otras artes¹². Al mismo tiempo, como afirma Rui Torres, la progresiva digitalización de los canales y medios de comunicación está borrando las diferencias propias entre los medios de comunicación y fragmenta y promueve la disolución entre las propias disciplinas de conocimiento: «A digitalização progressiva de canais e de informação apaga, neste sentido, a diferença entre os próprios média, ao mesmo tempo que fragmenta e promove a dissolução entre as próprias disciplinas do conhecimento»¹³.

Como sabemos, las constantes innovaciones tecnológicas permean todos los ámbitos de la sociedad, posibilitando nuevas interacciones con la «realidad» y nuevas modalidades estéticas que a su vez influyen en nuestra percepción e interpretación del mundo real sensible. Hoy en día, vivimos en un contexto mediático en el que predomina la inmediatez de la información. Esto influye en las condiciones de producción y percepción artística. Marshall McLuhan¹⁴, pionero y especialista en medios de comunicación de masas, reconocía ya en los años setenta los efectos de las tecnologías en la sociedad y la cultura. McLuhan menciona la invención del alfabeto fonético y posteriormente la imprenta como agentes aceleradores y posibilitadores de nuevos patrones de cultura y arte. Ambos inventos, a los cuales no se les concede mucha importancia en términos cognitivos, han condicionado y cambiado nuestros hábitos perceptivos a lo largo del tiempo resultando en una supremacía de lo visual y lo sonoro y en una visión fisiológica especializada¹⁵.

¹¹ William Bohn, *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Newark, 2000.

¹² «poetry has enlarged its formal scope by breaking down barriers between itself and other types of literature as well as other arts» (Willard Bohn, *op. cit.*, 2000, p. 143).

¹³ Rui Torres, *Cibertextualidades e Poéticas do Meio Digital*, Universidade Fernando Pessoa, Oporto, 2012, p. 8. http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3639/3/RuiTorres_SumarioAula.pdf (última consulta: 21/09/2013).

¹⁴ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962.

¹⁵ Para más detalles léase Marshall MacLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962.

Las imágenes y signos que registran los órganos sensoriales se interpretan en el cerebro, quien se encarga de procesar no solo el significado referencial, funcional, o de uso, sino también el significado no referencial, simbólico, cultural, etc. Estos juegan un papel importante en el proceso de descodificación del poema.

Los modos poéticos experimentales del siglo XX, a pesar de no haber sido estudiados de modo sistemático, forman parte integral de los procesos históricos de pensamiento y su evolución está condicionada, queramos o no, por las distintas innovaciones tecnológicas de cada época, desde la invención del lápiz o la tinta hasta la realidad virtual. Como ya apuntó Manovich en *The Language of the New Media*:

[...] not only individual new media objects, but also the interfaces, both of an operating system and of commonly used software applications, also act as representations. That is, by organizing data in particular ways and by making it possible to access it in particular ways, they privilege particular models of the world and of the human subject¹⁶.

El medio digital es uno de los más utilizados por los poetas experimentales actuales y se puede definir como un medio no lineal, interactivo, etéreo y efímero¹⁷. La poesía experimental en sus distintas expresiones participa de estos rasgos. La heterogeneidad del fenómeno poético experimental contemporáneo motiva a la crítica a hablar del carácter inestable y multifuncional de esta poesía¹⁸. Sin embargo, entender los distintos tipos de interacción sígnica, material, inmaterial y conceptual de la poesía experimental no significa que resolvamos la naturaleza problemática y las fisuras de estos textos. Como afirma Rui Torres con respecto al hipertexto y a los hipermedia en «Arquivos Digitais e Literatura Experimental: Pressupostos e Constrangimentos»:

Quando somos confrontados com a necessidade de recolher e classificar textos determinados como os aqui referidos, temos de pensar, por um lado, nos suportes de mediação, mas também, por outro, na legibilidade do código da sua inscrição. Por isso, argumentamos que o hipertexto e a hipermedia, abrindo possibilidades efectivas para uma nova configuração crítica da criatividade, criam também fisuras na concepção e operacionalidade da própria textualidade¹⁹.

¹⁶ Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Massachusetts, 2001, p. 40. <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf> (última consulta: 21/09/2013).

¹⁷ Lawrence Shum, «O meio digital e a produção midiática», *Cibertextualidades*, 3 (2009), pp. 131-140.

¹⁸ Véase al respecto el libro de ensayos de Burghard Baltrusch e Isaac Lourido (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Martin Meidenbauer Verlagbuchhandlung, Munich, 2012, que facilita un entendimiento de las nuevas condiciones en las que opera la poesía experimental actual.

¹⁹ Rui Torres, «Arquivos Digitais e Literatura Experimental: Pressupostos e Constrangimentos», en Burghard Baltrusch e Isaac Lourido (eds.), *op. cit.*, p. 84.

En este devenir múltiple y complejo del poema experimental se activa una nueva atención hacia el texto y su descodificación. Si el poema vanguardista de las primeras décadas del siglo XX desviaba la atención del lector por medio de estrategias y técnicas de extrañamiento y desautomatización en la escritura, hoy el poema experimental maximiza la intermedialidad de tecnologías y códigos transmutados en signos. Esto no significa que los poemas experimentales en página impresa tengan más limitaciones o no puedan participar de las nuevas tecnologías. Muchos poemas concretistas, neoconcretistas, visuales, etc., en formato físico sugieren y, en algunos casos revelan, una gran complejidad de códigos de escritura y de lectura, y como dice Manuel Portela en «Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental»:

En quanto crítica dos códigos poéticos, o poema experimental procurava justamente coñecer a materialidades específica da mediação gráfica e da mediação linguística, isto é, dos meios através dos quais a significação se tornava possível no corpo do poema. Enquanto tecnologia de escrita e de leitura, os instrumentos electrónicos alargam essa investigação através da auto-consciência dos efeitos semânticos dos seus modos particulares de mediação²⁰.

Los poetas experimentales actuales cuando usan tecnologías primarias como la máquina de escribir, la cámara fotográfica, el collage fijo, etc., las recodifican con el efecto de resemantizar el texto completo. Como afirma Juan Alcón Alegre en *La Edición de Poesía Visual en la Red WWW...* con respecto a internet:

La red revoluciona las estructuras de interrelación entre espectador y editor, con las posibilidades de edición de proyectos interactivos y la potencialidad de comunicación bi-direccional entre el emisor y el receptor.

Internet supone por tanto un canal mediático que abre un enorme abanico de posibilidades de estructura horizontal para la presentación, difusión y desarrollo e intercambio de ideas, al margen de las grandes estructuras de la industria de la cultura²¹.

En estos contextos y procesos compositivos la forma se vuelve más compleja y más integral ejerciendo un poder de transformación de los códigos verbales —digitales— y visuales —analógicos—. Los códigos verbales de un poema experimental proyectan un modo de composición temporal-espacial múltiple. Y, aunque muchos de estos poemas activan principios básicos de percepción visual estudiados

²⁰ Manuel Portela, «Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental», *Cibertextualidades*, 3 (2009), p. 16. [el artículo no tiene esta página]

²¹ Juan Alcón Alegre, *La Edición de Poesía Visual en la Red WWW: Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la «World Wide Web» en los años 2003, 2004*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 1, <http://www.scribd.com/doc/67454413/Poesia-visual-en-la-red> (última consulta: 21/09/2013).

por la Gestalt²² y utilizados en el diseño gráfico y publicitario, su intencionalidad y efectos difieren de estos. La forma visual entendida como punto de entrada hacia la percepción del poema es un sistema de expresión complejo y particular de cada artista. Lo espacial en el sentido de una red de semas de diversa naturaleza semantiza la configuración formal del texto integrando lo plástico y lo icónico, lo estático y lo dinámico, lo material y lo inmaterial, lo sonoro y el silencio, así como una sintaxis particular dentro de un sistema simbólico cultural.

A pesar de las diferencias inherentes a cada modalidad expresiva, existen ciertas constantes como la subordinación del **qué** del poema a favor del **cómo** (forma y medios) que nos permiten hablar de desjerarquización semántica. Detrás de la heterogeneidad formal, material y sígnica de lenguajes y formatos subyacen principios compositivos que privilegian una percepción no lineal del poema y una nueva conciencia de la textualidad. Estos principios, que veremos a continuación, son el resultado de haber analizado una amplia variedad de modalidades experimentales de poetas españoles de las últimas décadas (poemas acción, hipertextuales, neoconcretos, visuales, sonoros, fonéticos, tipográficos, cinéticos, fractales, digitales, asémicos, instalaciones, object trouvé, amil-art, performances, etc.), publicados en distintas fuentes²³.

Para ello se ha atendido a criterios semióticos de decodificación, en concreto a la correlación sígnica verbo-visual-espacial y temporal así como al estudio de lenguajes integrados²⁴. El poema significa de acuerdo a relaciones sígnicas espacio-temporales y activa un proceso de significación metarreferencial. Los paráme-

²² La psicología de la Gestalt en sus distintas etapas ha estudiado las implicaciones de la forma física y artística en relación con el significado que le damos. Algunas de las leyes relevantes al estudio de la poesía experimental son la ley de figura y fondo, ley de agrupamiento: proximidad, semejanza, continuidad, simetría, ley de contraste, ley de cierre, simplificación, inclusividad o camuflaje, ambigüedad, ley de la dirección común, ley de la experiencia, observación, etc.

²³ Como sabemos pocos autores publican sus poemas experimentales en libros físicos. Muchos poemas se presentan en instalaciones, en exposiciones, en el internet, en páginas virtuales de los propios autores. Otros se publican en antologías, en libros colectivos o en libros de autor. Para un estudio detallado de la poesía en la red véase Juan Alcón Alegre, *op. cit.* Por otra parte, hay que constatar que en España se ha dado un *boom* editorial en los últimos años del siglo XX y principios del XXI donde se han publicado muchas antologías de poesía visual y experimental como *Poesía Experimental 93* (1993); *Poesía Visual Española ante el Nuevo Milenio* (1999); *Eñe, Poesía Visual en España* (1999); *Aldea Poética II* (2000); *Phayum. Poéticas Visuales* (2000); *Antología consultada de la Poesía Visual en España* (2000); *La poesía visual en España. (Siglos X-XX). Antología*, de Felipe Muriel Durán (2000); *La imagen de la Palabra* (2002); *Antología de Poesía Experimental Española* (2004); *El Quijote* (2005); *Cinco Miradas* (2009); *Fragmentos de entusiasmo. Poesía Visual en España (1964-2006)* (2007); *Poesía Experimental Española: Antología (1963-2004)* (2004); *Poetas experimentales españoles nacidos en los cuarenta* (2010); *Escrito está. Poesía experimental en España* (2010).

²⁴ Entiéndase la semiótica de modo general e inclusivo como el estudio de los signos y su proceso de formación. Existe una semiótica lingüística y visual de tipo estructural y postestructural entre las que hay que mencionar a Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, Michael Riffaterre, Roland Barthes, Juri Lotman, Umberto Eco, y Groupe μ . Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916); Charles S. Peirce, *Peirce on Signs: writings on semiotic/by Charles Sanders Peirce* (1991); Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (1978); Roland Barthes, *Mythologies* (1957); Roland Barthes, «Éléments de semiologie» (*Communications*, 4 (1964), pp. 91-135); Juri Lotman, *Analysis of the Poetic Text* (1976); Umberto Eco, *Opera aperta* (1962); Trans, *The Open Work* (1989); Groupe μ , *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image* (1992).

tros utilizados para estudiar los signos icónicos, tanto visuales como de naturaleza plástica, incorporan marcas sémicas visuales, espaciales, lingüísticas, relativas a la posición en el poema, cromatismo, textura, contraste, etc. El corpus incluye autores españoles representativos de las últimas décadas: Xavier Canals, José Luis Campal, J. M. Calleja, Bartolomé Ferrando, Agustín Calvo Galán, Antonio L. Bouza, Pablo del Barco, Nel Amaro, Eduardo Fraile, Alfonso López Gradolí, Antoni Miró, Isabel Jover, Julián Alonso, Francisco Aliseda, Francesc Xavier Forès, Tomás Camacho Molina, Roberto Farona, Ferrán Fernández, Antonio Gómez, Joaquín Gómez, Juan López de Ael, Guillermo Marín, Rafael Marín, Carmen Peralto, Francisco Peralto, Juan Orozco Ocaña, Toni Albalat, José Carlos Beltrán, Antonio Orihuela, Julia Otxoa, César Reglero, J. Ricart, Nieves Salvador, J. Seafree, Josep Sou, José-Miguel Ullán, Gustavo Vega, José M. Iglesias, Fernando Millán, Ibérico, Txaro Sierra, Ricardo Ugarte y Corporación Semiótica Gallega (COSEGA).

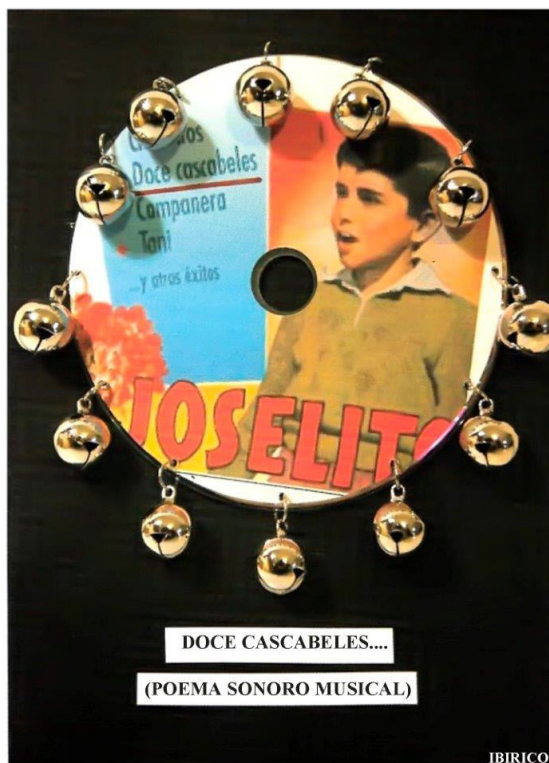
Una observación retrospectiva del género experimental en España indica que existe una larga tradición artística que incluye las vanguardias de principios de siglo y pasa por los experimentos y movimientos de los años 70, que abandonan conscientemente las reglas de la escritura. Este abandono no implica, sin embargo, un distanciamiento del proceso comunicativo poético sino más bien un intento de revivir el signo poético más allá de la linealidad y límites de lo verbal. En *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*²⁵, Juan Carlos Fernández Serrato hace una revisión crítica del panorama concreto visual español y reflexiona sobre la problemática de la definición de género entre otras cosas. Actualmente, nos cabe preguntar si ese panorama ha cambiado mucho. Se constata que se sigue haciendo poesía experimental como vemos por el número de antologías de poesía y páginas web dedicadas a poesía visual y de otro tipo. Vemos también que todavía hoy los poetas consideran lo poético de manera alternativa y radical incluyendo la ilegibilidad como signo comunicativo. También existe una gran heterogeneidad de modalidades poéticas y una maximización de posibilidades técnicas y de integración de distintos lenguajes artísticos dentro del texto. Pero detrás de esa multiplicidad de medios y modos podemos referirnos a cuatro principios básicos representativos que sirven de marco de referencia para profundizar en un entendimiento general de estas prácticas:

1. HIBRIDEZ COMPOSITIVA, TEXTUAL, MODAL Y MEDIÁTICA

Existen muchos tipos de hibridez artística explotados con distintos fines. En estas modalidades existe una tendencia hacia la combinación y fusión de lenguajes artísticos y tecnológicos en el mismo poema y la presencia simultánea de distintos medios: impresos, digitales, plásticos, etc. También coexisten en un mismo poema

²⁵ Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*, Alfar, Sevilla, 2003.

códigos híbridos de comunicación: ideográfico, pictográfico, logográfico, silábico y fonético. Estos mecanismos compositivos activan procesos intersemióticos y de re-mediación que se convierten en una constante en las distintas modalidades poéticas. Véase, por ejemplo, el siguiente poema de Ibérico:



Ibérico, «Doce cascabeles... (Poema sonoro-musical)»²⁶

Este poema-collage formado por lenguajes integrados —collage digital, foto-montaje—, que operan como lenguajes primarios, privilegia el tema de la intermediación y la metarrepresentación. El texto en forma de póster de promoción musical presenta un lenguaje verbal, fotográfico, plástico, y alusión al lenguaje sonoro, en virtud del uso del código analógico y digital. Los signos evocadores del lenguaje material, plástico y sonoro (cascabeles, palabras pegadas) y la ilusión de representación (imagen de un disco) producen un efecto de intermediación entre el lenguaje visual, verbal, plástico y sonoro. La imagen de Joselito, conocido como Joselito el ruiseñor, por su profesión de cantante y actor en la España de Franco, es

²⁶ En Antonio Orihuela (comisario), *Fragmentos de entusiasmo. Poesía visual en España (1964-2006)*, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, 2007, s. p.

otro motivo adicional que posiciona el objeto estético en un contexto de intermedicación, re-mediación y meta-representación²⁷.

2. TENSIÓN ENTRE MATERIALIDAD E INMATERIALIDAD EN LA (RE)PRESENTACIÓN

En estos poemas se observa la tendencia en un mismo texto a la coexistencia de estructuras virtuales y físicas. La organización de la información en patrones sistemáticos, la versatilidad en la transmisión de la información y la presencia del código alfanumérico —letras, números, unidades binarias de información, etc., generan nuevas formas semiológicas de producción compositiva. Véase, por ejemplo, el siguiente poema de Antonio Gómez:



Antonio Gómez: «Valor en alza»²⁸

En este poema se explota la materialidad de las imágenes fotografiadas que operan como signo discursivo negativo de la realidad material (consumismo, ca-

²⁷ Véase también el poema sin título de Antonio Gómez en Antonio Pastor Bustamante (ed.), *Aldea Poética II. Poesía en acción*, Ópera Prima, Madrid, 2000, p. 38.

²⁸ En Alfonso López Gradolí, *Poesía Visual Española (Antología Incompleta)*, Calambur (Poesía, 70), Madrid, 2007, p. 175. <http://www.indiecolors.com/blog/arte/un-poema-en-la-mirada/> (última consulta: 21/09/2013).

pitalismo) que representa la imagen del dólar asociado a las balas (la guerra). Esta imagen también opera como signo intersemiótico de recodificación. Véanse poemas como «Rómpase en caso de discrepancia»²⁹, de Adolfo Vargas Blanco y «El rey Melón I» de Antonio Gómez³⁰.

3. INTERACCIONES SÉMICAS-ASÉMICAS

En los distintos estilos y prácticas poéticas continúa la tendencia a la semantización de unidades ortográficas no gramaticales. Estas interacciones se producen de modo no lineal, dentro y fuera del texto. Véase, por ejemplo, el libro *eloqüències* de Toni Prat (2008)³¹ o el libro *Mixtures* de J. M. Calleja (1993). En la escritura de Prat se observan signos de denuncia a través del contraste de signos y objetos que no tienen en principio mucha relación entre sí. En *Mixtures*, comenzando con el título, se enfatiza la mezcla de signos y objetos, de códigos gramaticales y no gramaticales como marca de una escritura particular que interactúa con lo colectivo. En el contexto de producciones inmediatas y mediáticas debemos decir que existe un continuo trasvase y manipulación de medios y códigos. Si la fotografía representó un avance relativo en captar imágenes de forma inmediata frente a la pintura tradicional, la técnica del fotomontaje digital supera en cierto sentido la técnica tradicional del collage. Los poetas experimentales actuales se sirven del contraste entre medios y técnicas tradicionales y modernas para producir significación de manera nueva.

4. ALTERACIÓN DE LA TEMPORALIDAD SECUENCIAL DEL POEMA

La escritura fractal proyecta la posibilidad de replicar unidades mínimas de significación más allá de la espacialidad visible del texto. En estos poemas las fórmulas utilizadas semantizan el ritmo visual y geométrico ayudándose con estrategias tipográficas y fórmulas matemáticas y combinatorias. Véase, por ejemplo, la poesía fractal de Roger Olivella, «Insula smaragdina» (2004), y la escritura fractal de Ramon Dachs en *Codex mundi: escritura fractal II (con cuadratura numérica del hexagrama)*.

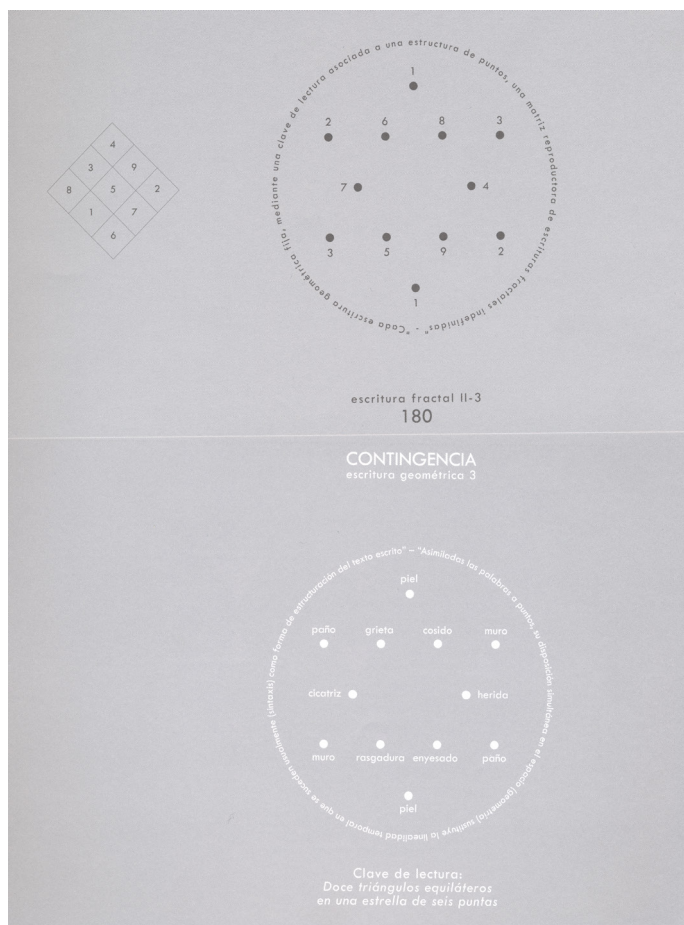
La poesía fractal, usando como base principios matemáticos fractales, permite replicar a distintas escalas unidades mínimas de sentido hasta el punto de convertirlas en centros que gobiernan la orientación semántica del poema creando

²⁹ En *Fragmentos de entusiasmo*, s. p.

³⁰ En Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 173; también en la página web <http://www.indiecolors.com/es/antonio-gomez/el-rey-melon-i.html> (última consulta: 21/09/2013).

³¹ Para una visualización de la poesía visual de Toni Prat véase <http://vimeo.com/51275542> (última consulta: 21/09/2013)

una estética maximalista. La recursividad se basa en la aplicación creativa de una fórmula matemática básica. Veamos un ejemplo:



Ramon Dachs, *Codex mundi escritura fractal II (con cuadratura numérica del hexagrama)*³²

Conviene mencionar que Ramon Dachs califica a Ramon Llull (ca 1232-1315) como único precursor de la escritura fractal contemporánea. Las obras atribuidas a Ramon Llull, *Ars Magna* (ca 1275) y la *Tabula General* (1293) han inspirado a Dachs a componer su escritura fractal. La escritura fractal de Dachs está basada en principios geométricos no lineales. Estos poemas presentan series iterativas en el plano geométrico y espacial, lo cual activa un ritmo específico en el poema. En la presentación de *codex mundi*, Dachs define la escritura lineal como un tipo restringido de comunicación que limita el proceso creativo. Escribir es, según Dachs, el resultado de un discurso oral que nos fuerza a producir una secuencia temporal

³² Ramon Dachs, *Codex mundi escritura fractal II (con cuadratura numérica del hexagrama)*, Xul, Buenos Aires, 2004, s. p.

de enunciados que no se corresponden con la concepción simultánea de las ideas estructuras en la mente (2004 n/p). La geometría básica de ambos libros es el círculo, el triángulo equilátero, la estrella y el cuadrado, los cuales evocan a su vez un sentido simbólico de trascendencia, de geometría y de arquitectura sagrada. El lenguaje verbal (las palabras sueltas están inscritas en patrones triangulares y circulares) está subordinado al lenguaje geométrico. La ordenación verbal del texto no semantiza la linealidad, sino los patrones geométricos antes mencionados. De acuerdo a Benoît Mandelbrot, el padre de la teoría fractal, los fractales son el resultado de repetir una fórmula: $(x - z^2 + c)$. En esta fórmula «z» adquiere un nuevo valor al calcular la raíz cuadrada de z y sumar el valor de c. Los sistemas biológicos orgánicos suelen estar formados por patrones iterativos a distintas escalas. La recursividad puede estar presente en el uso del lenguaje verbal, visual, espacial, geométrico, en el formato e incluso en la estructura del poema. La recursividad provoca un desgaste comunicativo al mismo tiempo que genera nueva creatividad bajo la hibridez de códigos, recurso que llega a penetrar el plano formal, estructural y lingüístico, convirtiéndose en una precondition del proceso creativo, así como en una marca específica de este género.

El patrón geométrico básico en la obra fractal de Dachs es el triángulo equilátero inscrito en una circunferencia (de modo explícito o implícito con puntos, letras y palabras). En los vértices se inscribe una palabra y por encima, cerrando el poema, está el círculo, que se compone de oraciones y actúa de modo visual y verbal. Los títulos de los poemas reflejan un procedimiento ordenado de lectura y conceptual. Las secciones y subsecciones de los poemas están enumeradas consecutivamente a lo largo del libro *Codex Mundi*³³. Otra constante de la poesía fractal es su sintaxis no lineal. Los poemas fractales privilegian un flujo de información irregular y no lineal, es decir, la orientación o dirección de los signos del poema puede ser múltiple, vertical, horizontal, en forma de estrella, centrípeta, centrífuga, como se ve en el poema de Dachs. Los signos del poema se combinan en patrones que llevan de modo potencial una serie de réplicas codificadas en una estructura de varias capas. En la poesía fractal la recursividad y autosimilitud son dos componentes estructurales y temáticos integrales en el proceso semiótico.

Los cuatro principios seleccionados en este estudio son rasgos distintivos que apuntan hacia una tendencia general en la que se altera la relación y estabilidad sígnica entre escritura, género y significación: 1. Hibridez compositiva, textual, modal y mediática. 2. Tensión entre materialidad e inmaterialidad en la (re)presentación. 3. Interacciones sémicas-asémicas y 4. Alteración de la temporalidad secuencia del poema. Esta nueva relación no siempre estable es quizás la característica más radical de las nuevas prácticas y tiene implicaciones en el sistema habitual de percepción de un poema. El eje fundacional en torno al cual se basaba

³³ Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 140. Otros poemas que expresan un cierto grado de fractalidad son «PO(E)MA» de Eddie Bermúdez en Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 140.

la producción y la percepción se ha alterado y no es operativo. Como se sabe, en estas escrituras es común que unidades no signíicas como paratextos, márgenes, líneas, figuras abstractas, tachaduras, etc., se conviertan en un centro de gravedad semiótica en el poema. La presencia de ruidos, tachaduras y espacios en blanco es tan o más relevante que las grafías convencionales. Si bien no existe un lenguaje único ni específico de estas poéticas, detrás la heterogeneidad formal y del uso de múltiples códigos subyacen principios comunes que permean un modo diferente de producción y percepción poética.

A modo de conclusión debemos resaltar que la poesía experimental en el ámbito español no constituye un caso aparte en lo referente a métodos y modos compositivos sino que participa de las mismas tendencias interartísticas internacionales. La alteración entre percepción estética y escritura produce implicaciones directas en el concepto de experiencia, lo cual a su vez está vinculado al concepto de paradigma cultural. Las nuevas prácticas poéticas cuestionan la identidad del arte y la poesía tradicional como prácticas culturales (Johanna Drucker y otros). También se observa una tendencia polivalente en estos textos con respecto al hecho de que nuestra sociedad haya pasado de ser una sociedad de la «experiencia» a una sociedad de la «información» y la «medicación» (McLuhan y otros). Por una parte, estos autores utilizan los lenguajes tecnológicos como herramientas de significación y por otra parte, critican la incesante tecnologización y consumismo en nuestra cultura. Estos autores también son conscientes de las distintas acepciones que ha sufrido el concepto de experiencia estética, desde Aristóteles a Adorno, a Jameson, a los deconstruccionistas y a Richard Shusterman, quien acuñó el término de soma-estética para expresar el vacío existente en torno al concepto de experiencia corporal. Las poéticas experimentales, tanto en el ámbito español como fuera de España, registran estos cambios profundos como marca de una crisis generalizada en la cultura al mismo tiempo que legitiman una nueva escritura poética de incorporaciones tecnológicas y científicas que está transformando el sistema perceptivo y de creación poética y que está reivindicando nuevos puntos de encuentro entre experiencia estética, escritura y realidad.

Juan **ALCÓN ALEGRE**, *La Edición de Poesía Visual en la Red WWW: Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la «World Wide Web» en los años 2003, 2004*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005, <http://www.scribd.com/doc/67454413/Poesia-visual-en-la-red> (última consulta: 21/09/2013).

Burghard **BALTRUSCH** e Isaac **LOURIDO** (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, Martin Meidenbauer Verlagbuchhandlung, Munich, 2012.

David **BOLTER** y Richard **GRUSIN**, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 2000.

William **BOHN**, *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Newark, 2000.

J. M. **CALLEJA**, *Mixtures*, Pagès editors, 1993.

Marina **CORRÊA**, «Discurso Não-Lirico e poesia concreta-música como meio de materialização na poesia de Ernst Jandl e Augusto de Campos», en Burghard **BALTRUSCH** e Isaac **LOURIDO** (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, pp. 159-177.

Ramon **DACHS**, *Codex mundi: escritura fracta II (con cuadratura numérica del hexagrama)*, Xul, Buenos Aires, 2004.

Johanna **DRUCKER**, «Experimental, Visual an Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts», en K. David **JACKSON**, Eric **VOS** y Johanna **DRUCKER** (eds.), *Experimental-Visual-Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, pp. 39-61.

Juan Carlos **FERNÁNDEZ SERRATO**, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*, Alfar, Sevilla, 2003.

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

K. David **JACKSON**, Eric **VOS** y Johanna **DRUCKER** (eds.), *Experimental-Visual-Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, 1996.

Alfonso **LÓPEZ GRADOLÍ** (ed.), *Poesía Visual Española (Antología Incompleta)*, Calambur (Poesía, 70), Madrid, 2007.

Lev **MANOVICH**, *The Language of New Media*, MIT Press, Massachussets, 2001. <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf> (última consulta: 21/09/2013).

Marshall **MCLUHAN**, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962.

Philadelpho **MENEZES**, «Intersign Poetry: Visual and Sound Poetics in the Technologizin of Culture», en K. David **JACKSON**, Eric **VOS** y Johanna **DRUCKER** (eds.), *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, pp. 259-262.

Roger **OLIVELLA PUJOL**, *Insula smaradigna. Visual Poetry*, <http://www.rogerolivella.net/insula/en/descripcio.htm>, diciembre, 2004; web, 10/01/2012) (última consulta: 21/09/2013).

Antonio **PASTOR BUSTAMANTE** (ed.), *Aldea Poética II. Poesía en acción*, Ópera Prima, Madrid, 2000.

A. **PÉREZ PASCUAL** e Iñaki **VALDÉS RUIZ** (coords.), *Fragmentos de entusiasmo. Poesía visual en España (1964-2006)*, Fareso, Madrid, 2007.

Manuel **PORTELA**, «Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental», *Cibertextualidades*, 3 (2009), pp. 43-57.

Toni **PRATS**, *eloqüències*, Tabelaria, Barcelona, 2008.

Lawrence **SHUM**, «O meio digital e a produção midiática», *Cibertextualidades*, 3 (2009), pp. 131-140.

Mary Ellen **SOLT** (ed.), *Concrete Poetry: A World's View*, Indiana University Press, Bloomington, 1969.

Tzvetan **TODOROV**, «El origen de los géneros», en Miguel Ángel **GARRIDO GALLARDO** (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 31-49.

Rui **TORRES**, «Arquivos Digitais e Literatura Experimental: Pressupostos e Constrangimentos», en Burghard **BALTRUSCH** e Isaac **LOURIDO** (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, pp. 79-87.

— *Cibertextualidades e Poéticas do Meio Digital*, Universidade Fernando Pessoa, Oporto, 2012, pp. 1-43. http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3639/3/RuiTorres_SumarioAula.pdf (última consulta: 21/09/2013).

Mark **WALLACE**, «Toward a Free Multiplicity of Form», en Mark **WALLACE** y Steven **MARKS** (eds.), *Telling it Slant. Avant-Garde Poetics of the 1990s*, pp. 191-203.

— y Steven **MARKS** (eds.), *Telling it Slant. Avant-Garde Poetics of the 1990s*, University of Alabama Press, 2002.