

# LA POESIA INTERACTIVA DE FABIO DOCTOROVICH

Por [Clemente Padín](#) (Uruguay)

*Originalmente publicado en Escáner Cultural (Chile) en febrero de 2002*

## Poesía experimental

La poesía experimental se concreta en toda búsqueda o pesquisa expresiva o proyecto semiológico radical de investigación o invención de escritura o lectura (codificación y decodificación), cualquiera fuera el medio empleado, ya sea a través de sus incontables formas de trasmisión (incluyendo los códigos alternativos) como, también, a través de las variadísimas posibilidades de consumo o recepción que se aplique al lenguaje.

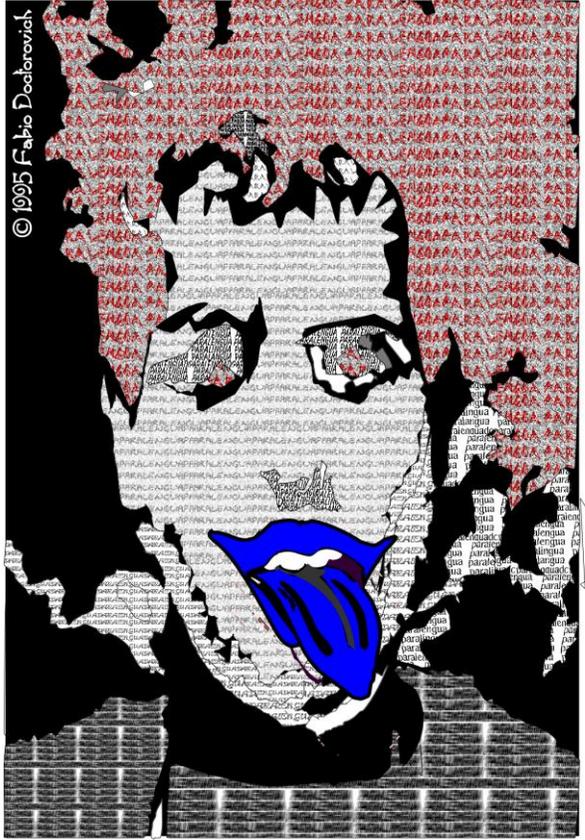
Para que la nueva información asuma su funcionalidad debe ser codificada para que ingrese en los circuitos del saber (debe ser leída por algún ente). Así, la nueva información, no sólo se constituye en un constructo, fruto de la evolución de las formas sino, también, en un escalón para nuevos avances y descubrimientos. Muchos creen que, justamente, por ese camino, es posible afirmar que la poesía es una fuente de conocimientos y una alternativa para la transformación de la realidad. La práctica poética puede desarrollarse por dos vías no excluyentes. Por un lado, experimentar con los contenidos y formas ya conocidas aplicando algoritmos o modelos de acción copiados de los nuevos medios, sin transponer los códigos de un lenguaje a otro, sino permitiendo que éstos hablen por sus propios medios sobre aquellos materiales. Por el otro camino, es posible experimentar directamente con los nuevos medios tratando de descubrir sus inéditas posibilidades de expresión.

Los contenidos suelen ser históricos: lo que cambia es la manera de transmitirlos en relación directa con el avance y desarrollo de la técnica y la ciencia en cada momento de la historia. Al llegar a este punto parecería innecesario precisar que una de las maneras más seguras de transgredir los códigos de cualquier naturaleza y, así, generar mayor información en razón de la impredecibilidad del mensaje generado es, justamente, valerse de nuevos soportes y canales puesto que, de alguna manera, impregnarán (con su ruido consustancial) los textos que vehiculen.

**CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS**

**PARALENGUA VI**  
**la ohtra poesía**

© 1995 Fabio Doctorovich



**Miércoles 13 y 20 de Diciembre de 1995, 20:00 horas**

**Corrientes 2038**

## **Dominio digital**

Aquí es cuando aparece en escena el nuevo medio de expresión electrónico, complejo, totalizador, que viene a concretar el programa, preanunciado por Mallarmé, de poetizar a través de formas de expresión sintéticas, ideográficas y sincrónicas: el dominio digital o soporte electrónico. Se trata de un fenómeno típico de fin del siglo XX y aparece como la suma y la conjunción de lenguajes pasibles de ser modificados y/o alterados en infinitas direcciones, no sólo en el ámbito restringido de la pantalla del computador sino, también, vía impresión, en cualquier soporte imaginable. Los ordenadores, luego de ser considerados "máquinas de escribir mejoradas", se transforman en Multimedia, es decir, en máquinas capaces de establecer relaciones entre diferentes lenguajes. No sólo se puede escribir, mostrar imágenes, emitir sonidos, ir automáticamente hacia otras zonas del texto con sólo teclaer algún "vínculo" (hipertexto) sino que, también, se pueden animar los textos. Y, sobre todo, los productos se pueden transmitir instantáneamente, en tiempo real, a cualquier parte del mundo. También se altera, irreversiblemente, la edición de los textos. El CD Rom, el nuevo libro electrónico, supera al libro tradicional en varios aspectos nada desdeñables como, p.e., su menor precio, su durabilidad, su peso, su menor tamaño, su mejor almacenamiento, su más rápida difusión y otros aún no explorados.

Conquista irreversible de la técnica y la ciencia de esta época, el dominio digital, gracias a sus incontables posibilidades de combinación sígnica con cualquiera de los lenguajes conocidos, ha venido a borrar aquellas fronteras entre los géneros y formas poéticas y, también, entre éstas y los lenguajes no-verbales. Ya los poetas habían señalado esta situación, sobre todo, cuando necesitaron conceptualizar esas zonas ambiguas de localización poética como, p.e., el territorio de expresión en donde confluían dos o más lenguajes. Pese a ello, su uso no garantiza la asunción vanguardista, por aquel fenómeno señalado por Umberto Eco (1977) de que sólo ocurre el milagro cuando la forma de la expresión provoca un reajuste del contenido. Si las alteraciones que pueda provocar el dominio digital desde el campo de la expresión no provocan cambios en el contenido, caemos en la simple transposición de lenguajes, sin espesura creativa, a la manera de los poemas ilustrados o de los poemas de figuras, en donde las áreas visual y verbal no se integran en una sola estructura de significación (aunque se puedan relevar o reproducir con los signos de sus propios lenguajes).

Lo digital, en tanto soporte, se ubica en la forma de la expresión y, desde allí, puede determinar los contenidos. Algo ocurre cuando un significante se une a un significado que hace que se altere el sentido original de éste y que hace, además, que dicha expresión sea pasible de ser transmitida por otros canales, sin alterar su significado. Ni que decir cuando el canal puede "hablar por sí mismo", sobre todo, cuando por errores del operador o por la aparición imprevisible del ruido del canal, irrumpen formas impredecibles en el texto. Por si no bastara el simple uso del nuevo medio, el soporte digital aplicada al continuum poético, habrá que sumarle la aplicación de otras formas novísimas propias de la mecánica electrónica, como lo son sin duda los algoritmos de búsqueda y generación de textos en otros espacios aprovechando la velocidad de examen y concreción de los programas ultrarrápidos, a la manera de los llamados "hipertextos". Se pretende la concreción de un programa creativo valiéndose de las propiedades del canal virtual, sobre todo, aprovechando las características propias del espacio que dispone al texto.

## Poesía Virtual

Lamentablemente no hay forma de poder apreciar lo que es un poema virtual si no es en un espacio virtual. La fotografía de la "imagen electrónica" es un palidísimo reflejo del poema, por demás insuficiente. La poesía virtual es posible en razón de dos características propias de la computación: 1) puede engendrar los signos tridimensionales dentro del espacio virtual y 2) es posible hacer que programe sus comportamientos. Se necesitaría un diseño en tres dimensiones que haga posible lo que normalmente realizamos con un objeto cuando le queremos conocer: manipularlo en todas las direcciones y todos los puntos de vista posibles. Por ello se habla de "realidad (virtual)" puesto que el "objeto virtual", al igual que el "objeto real", responderá siempre de la misma manera porque contiene en sí toda la información necesaria sobre sí mismo. Sin embargo no es un "objeto real" sino un conjunto de datos inscriptos en una memoria electrónica a los cuales se puede aplicar la "física", real o imaginada, que se desee.

Estos trabajos virtuales no sólo pueden moverse y transformarse de acuerdo a programas precisos sino, también, responder a situaciones determinadas provocadas por el observador que, incluso, puede tocarlos y operar con ellos cual si fueran objetos reales. Con el equipo adecuado puede, incluso, insertarse en ese espacio virtual e interactuar con los textos y con los signos. En suma: la representación tridimensional simulada en un ordenador, capaz de crear su sentido de la realidad y recrear competentemente las sensaciones propias de los objetos, dirigidas a crear, en el observador, una percepción correcta, aunque no real de los mismos, claro, amén de la posibilidad de su manipulación virtual en base a programas previstos.

## Fabio Doctorovich

Fabio Doctorovich (1961, Buenos Aires, Argentina) es editor de la página de internet **Postypographika** y co-fundador de **Paralengua**, movimiento de poesía experimental que surgió en la Argentina en 1989, integrado entre otros por Carlos Estévez, Gustavo Cazenave, Lilian Escobar, Roberto Cignoni, Jorge Santiago Perednik, Andrea Galiardi y Roberto Sheines. Autor de numerosos libros, ha sido incluido en varias antologías realizadas por Eric Vos y Johanna Drucker; Joop Greypink, E. L. Grosman y otros. Desde 1995 publica sus obras en internet: y sus obras y artículos han sido publicados incluidos en diversas revistas: *Experioddici*, *Generator*, *Lost and Found Times*, *Punto de Vista*, *Taproot Reviews*, *Score*, *Transmog*, *Xul* y otras. Realiza performances desde 1988, tanto en la Argentina (Buenos Aires) como en Uruguay (Montevideo) y Brasil (San Pablo). Ha expuesto en: Atlanta (USA); Arnhem, (Holanda), Ciudad México (México); Bento Gonçalves, (Brasil); Buenos Aires, Mar del Plata (Argentina) y Alberta (Canadá).

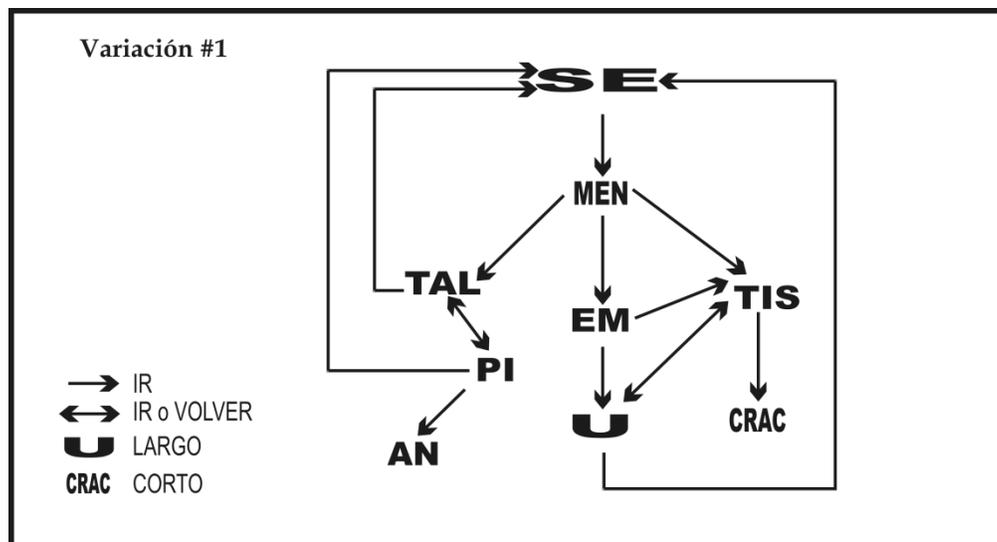
La propuesta de Fabio Doctorovich orienta sus búsquedas en la exigente área de la interacción entre el "lector" y la obra. Y, simultáneamente, en el campo específico de la poesía virtual, aunque sin abandonar totalmente los recursos materiales, es decir, sin volcarse absolutamente en el dominio digital. Así, retoma y amplía la tradición de la poesía de participación, promovida por las tendencias poéticas conceptualistas surgidas en el Río de la Plata, a fines de 1960, sobre todo, la obra del poeta argentino, Edgardo Antonio Vigo, quien propuso la **Poesía para y/o a Realizar** en su ensayo **De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar** (1970) en donde analiza los grandes cambios que fueron ocurriendo en el consumo de la obra de arte, desde la participación condicionada del arte tradicional a la participación activa propuesta por el **Poema/Proceso** brasileño, originado en 1967, en Río de Janeiro y Natal, a instancias de los planteos de los poetas Wladimir Dias-Pino, Neide y Alvaro de Sá, Moacy Cirne y otros). Vigo, luego de extenderse en sus comentarios acerca de la **Poesía para Armar**, que cultivó el poeta francés Julien Blaine (1970), propone finalmente la **Poesía para y/o a Realizar**:

(...) Procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una participación activa para llegar a la **ACTIVACION MAS PROFUNDA DEL INDIVIDUO**: la **REALIZACION** por él del poema. El apoyo de los elementos dados (poema/proceso), la necesidad de un plano previo (poema para armar) cede ante el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez al recibirla construya un poema que llegará a convertirse en "su" poema (...) La posibilidad del arte no está sólo en la participación del observador sino en su **ACTIVACION-constructiva**, un **ARTE A REALIZAR** (...) En él llegaremos a la conquista de que el **CONSUMIDOR** pase a categoría de **CREADOR**.

Hubo que esperar a 1996, para encontrar el "más allá" de esa propuesta de Vigo hacia una poesía de la participación que hemos analizado. Fabio Doctorovich, aplicando la dinámica de los nuevos medios, ofrece al "lector/participante activo" la posibilidad de expresarse a través de diversos medios: el sonido, el gesto, el movimiento, etc., ampliando el registro de posibilidades expresivas. Luego de reconocer los aportes de Vigo y de Dias-Pino y de analizar la monoconceptualidad de la casi totalidad de la producción poética del siglo, es decir, el vehicular la decodificación, estrictamente, por un único canal, propone la pluralidad de vías de expresión, el Poema Multiconceptual, tal cual, por otra parte, lo viene asumiendo la poesía experimental al valerse de todas las dimensiones del lenguaje, no sólo el plano semántico sino, también, el sonoro, el visual, el performático, etc.

En su formulación teórica, Doctorovich (1998) expresa:

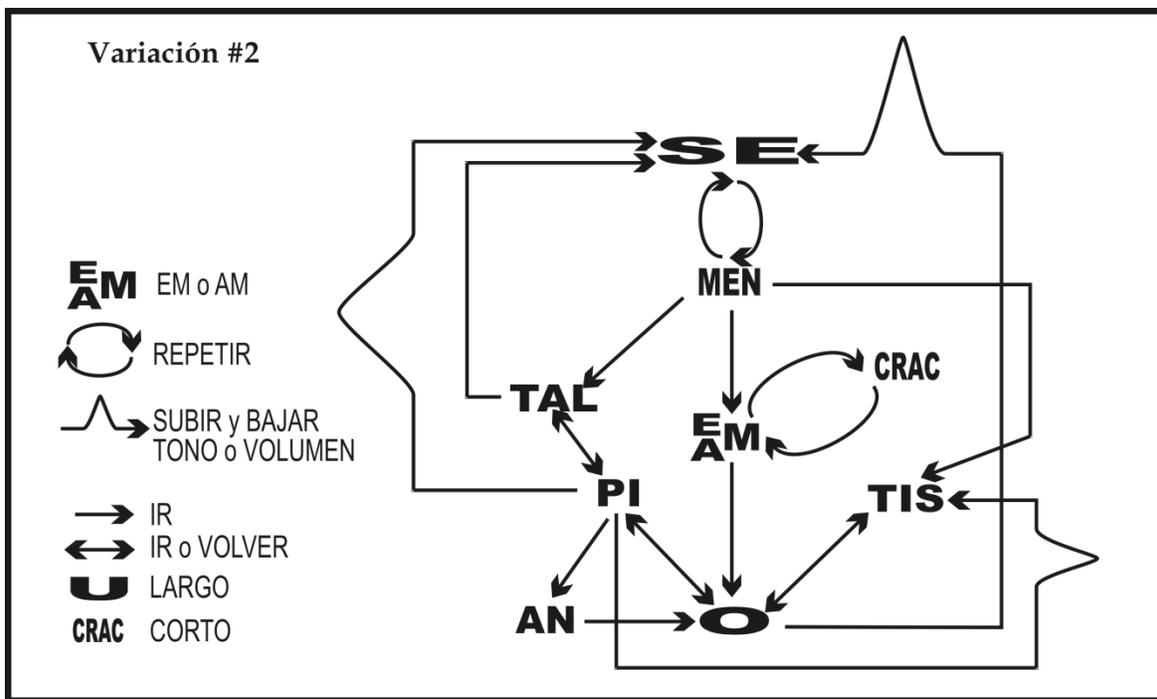
"Una aplicación del multiconcepto podría constituirlo la producción de obras que trabajen diversos componentes (textuales, visuales, sonoros, etc.) en partes separadas interrelacionadas que se ensamblarían a la manera de una estructura modular. Cada módulo, a diferencia del multimedia o audiovisual, no sería necesariamente representado en simultáneo con los demás. Esto daría a la obra modular un carácter de "obra para armar", ya que el lector podría ordenar los módulos en distintas secuencias posibles o agregar sus propios módulos, generando una multiplicidad de lecturas. Con el propósito de lograr que la obra sea un todo único (aunque divisible) y no la mera suma de sus partes, además de tratar uno o más tópicos en común, los módulos deberían poseer partes que funcionen a la manera de piezas de encastre, siendo el ejemplo más obvio de esto la técnica de intertexto en la cual en el módulo B se emplearían frases que harían referencia al módulo A."



**Poesía Sonora Gestual e Hipertextual para Armar y/o Realizar de Fabio Doctorovich, 1997.**  
**Fase 1: Recite en voz alta y pausadamente siguiendo la dirección indicada por las flechas, de acuerdo a las claves descriptas a la izquierda del poema**

Como vemos, el poema se divide en componentes que dependen de la dimensión del lenguaje que se convoca (semántica, visual, sonora, etc.). La dificultad es cómo reunir nuevamente esos módulos en una entidad única. En un poema verbal la solución la plantean, sobre todo, las conjunciones copulativas; en el poema visual, el propio espacio; en el poema fónico, el tiempo, etc. En la propuesta de Doctorovich, los módulos encajan de acuerdo a una "sintaxis hipertextual" ("hiperpostipográfica" como la llama). Es decir, los espectadores (encastradores) no sólo llenan de sentido cada módulo sino que, también, lo articulan en el todo. Finalmente, la última vuelta de tuerca, la propia obra deja de ser un ente definitivo, ya que:

El diseñador inicial debe ocuparse de bosquejar un plano (bi-, tri-, o n-dimensional) de la obra que sirva de guía a futuros autores y a la vez indique los espacios a llenar (módulos o fragmentos a realizar). Así, la obra pasa a ser un ente dinámico, formado por partes ensambladas que pueden ser encastradas o desencastradas a piacere. También el concepto de "obra de arte" desaparecería pues, ahora, estaríamos en presencia de "una forma metamórfica, gelatinosa, una especie de "blob" compuesto por materiales reales y virtuales."

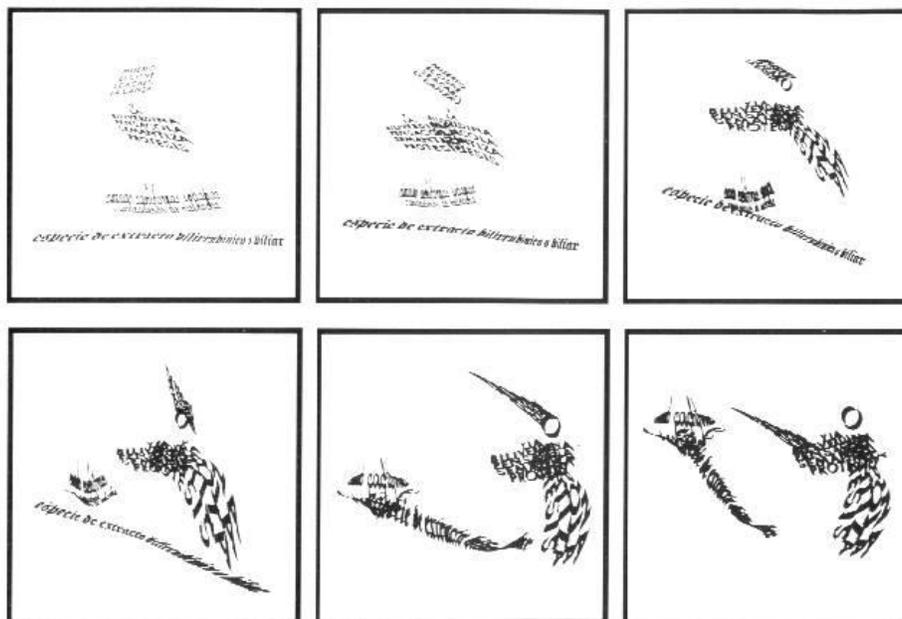


**Poesía Sonora Gestual e Hipertextual para Armar y/o Realizar de Fabio Doctorovich, 1997.  
Fase 2: Recite en voz alta y realice los gestos indicados**

No se nos escapa la influencia de los novísimos medios, sobre todo, la computación, en la propuesta de Doctorovich. Adecuar los instrumentos expresivos al tiempo en que vive es, sin duda, el reto al cual los poetas nunca se rehusarán. Los soportes siempre han "contaminado" e influido en las formas poéticas. Por ello, los avances, sobre todo en el campo de la expresión y la comunicación, siempre han provocado y provocarán cambios formales, ya sea en las propias obras (al agregarles un plus de información), ya sea en las características de su creación y consumo.

Sin embargo, es la interrelación del lector con el poema digital en donde realmente aquél ejerce su creatividad de acuerdo a la propuesta del autor. El sentido del poema se materializa y concreta en la manipulación que realiza el lector con las interfases que pone a su alcance la industria: ratón, lentes, guantes y los que irá descubriendo. El poema digital se ofrece al lector al igual que un poema tipográfico diseñado en una hoja de papel, sólo que, si el lector quiere profundizar en los contenidos deberá necesariamente involucrarse personalmente en la lectura para completar el proceso comunicativo y aceptar las sugerencias del autor a abrir nuevos espacios (a través de hipertextos, links o vínculos). Además, esos vínculos pueden ser al interior del poema mismo (lo más usual) pero, también, pueden dirigirnos a otros sistemas fuera del poema, vía internet. Muchas veces, para acceder a esos vínculos, sólo es necesario pasar el ratón por encima de ciertas zonas; otras, será necesario clicar en los lugares que propone el autor. Finalmente, si el lector lo desea, puede modificar el propio texto valiéndose de los mismos instrumentos que aplicó el autor al crear su poema.

Es digno de señalar que Doctorovich comenzó su producción poética con un libro editado como suelen editarse los libros (tradicionalmente hablando) pero, para su armado y creación, hubo de valerse de la computación. En **Bribage Cartooniano** forja sus imágenes por deformación de los textos gracias a las infinitas posibilidades de alteración que ofrecen los programas de imágenes. La materia prima que se ofrece a la deformación son textos poéticos escritos en los propios programas de "texto" de la computación. Objetivamente, funcionan como los conocidos "poemas visuales" en los cuales, el operador visual -la maleabilidad de los textos congelados en la página del libro- va realizando la transformación paulatina desde la imagen del texto inicial a la última en donde ya la imagen adquiere connotaciones icónicas percibibles (a la manera de una historieta o comic, cuadro a cuadro).

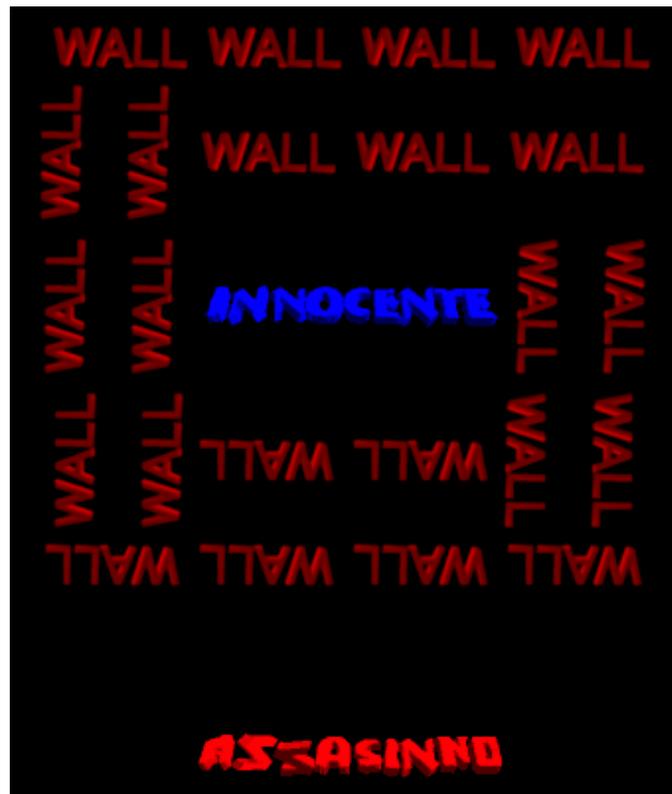


***Bribage Cartooniano* de Fabio Doctorovich, 1994, facsímil de una de sus páginas en donde más se acentúa la influencia del "comic".**

Las siguientes obras de Doctorovich: **Paralengua: Construcción de un Logo, Chatgattcat (o Rotaciones)** (1995) y **ASWT** (1997), son trabajos que van señalando el consecutivo y gradual compromiso del autor con el soporte electrónico, sobre todo el uso de animaciones 3D y, en el aspecto formal de los textos, la desfragmentación de palabras y letras.

Las obras siguientes, **Abyssmo** (1997) y **9MeneM9** (1998) definitivamente, asumen la casi totalidad de posibilidades expresivas del dominio virtual, en especial, las peculiaridades operativas de la WWW y del hipertexto, iniciando una nueva etapa en la cual la animación es utilizada como un agente morfológico y sintáctico para movilizar palabras y letras, deshechas y rehechas de acuerdo a la voluntad del lector. En **Abyssmo**, gracias a la falta de límites, el lector puede moverse en todas direcciones y sentidos, adelante- atrás, derecha-izquierda, arriba-abajo. Y, como ya expresáramos, la cuarta dimensión (si se puede llamarla así) es posible gracias al hipertexto. Ni que decir que la obra ya no tiene comienzo ni fin porque, ahora, depende de dónde se inicie la lectura y su fin dependerá de los hipertextos y de la intencionalidad del lector de participar o no en la creación del poema.

Sin embargo, hay que precisar que la poesía, en sí, seguirá siendo la misma (cualquiera sea el soporte, por más sofisticado que sea). En realidad, ni siquiera es posible alterar sus recursos estilísticos (la metáfora, la metonimia, el oxímoron, etc.) o crear nuevas figuras. Tal vez fuera posible con lenguajes totalmente inéditos, absolutamente fuera de los padrones habituales del lenguaje verbal, tal como le conocemos hoy. Lo que sí ocurre es que sus límites se extienden exponencialmente de acuerdo a las expectativas del lector-creador (no hay ni comienzo ni fin en las cadenas de significados). Además, dependen de las posibilidades expresivas que le ofrezcan las interfaces.



**Abysmo (1997):** fotografía del poema *Celda* de Fabio Doctorovich. Cada una de las palabras muta constantemente convirtiéndose en la otra.

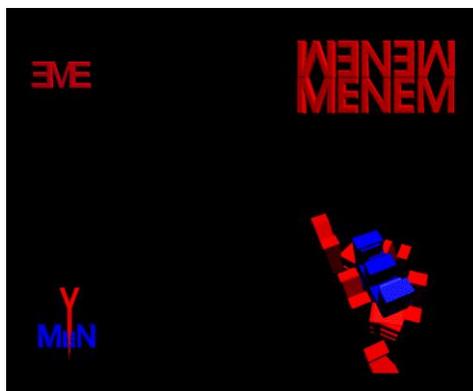
En **9MeneM9** las cosas cambian y las oportunidades de intervenir en el poema aumentan en virtud de la complejidad de elementos que Doctorovich pone al servicio del lector. El poema se distribuye en la pantalla dividida en seis partes y, en cada uno de ellas, encontramos diferentes imágenes e íconos asociadas a sonidos. De acuerdo al lugar por donde ingrese el lector así será de diferente su lectura

aunque, al final, el sentido del poema será el mismo en cualquiera de las versiones que se susciten (salvo en los casos en los cuales, el "lector-creador", altere de tal manera los recursos de expresión que su sentido cambio radicalmente). A medida que se van engarzando los hipervínculos va quedando en evidencia el mensaje del poema que se construye a medida que se van uniendo los "encastres" conformando el poema multiconceptual. Queda claro que en cada sector multiconceptual se puede utilizar el lenguaje que se desee, visual, sonoro, semántico, performático, etc., ya digitales, ya materiales.

Es digna de atención la forma en que varía el concepto clásico de lectura de texto lingüístico. En nuestra cultura la lectura es de izquierda a derecha, paso a paso, analíticamente. En estos poemas virtuales, la sintaxis lineal es sustituida por una sintaxis ya no sólo visual sino hipertextual en el sentido de que cada módulo se puede armar en el ámbito de una secuencia de significaciones diferentes a los otros (lo que Doctorovich llama "sintaxis hiperpostipográfica" para diferenciarla de la decodificación tradicional que surgiera con Gutemberg). En palabras de Doctorovich (...)

El diseñador inicial debe ocuparse de bosquejar un plano (bi-, tri-, o n-dimensional) de la obra que sirva de guía a futuros autores y a la vez indique los espacios a llenar (módulos o fragmentos a realizar). Así, la obra pasa a ser un ente dinámico, formado por partes ensambladas que pueden ser encastradas o desencastradas *a piacere*. No existe una obra "terminada", ya que el concepto de "obra de arte" pasa de estar constituido por algo material y fijo -un libro-, a una forma metamórfica y gelatinosa compuesta por materiales reales y virtuales.

La sincronización de todos los módulos a la manera de una ópera u otro espectáculo multimedático sólo es posible cuando existe la relación autor/espectador y los mecanismos de la obra se ajustan aceitadamente para tal fin. Por otra parte, la sobrealimentación del espectador con estímulos visuales y auditivos simultáneos generalmente induce a la pasividad. Sugerimos entonces una serie de módulos asincrónicos autoencastrables: no sólo su *creación* sino también su *percepción* se realiza en distintos intervalos temporales. Es más, los distintos módulos (sonoros, visuales, etc.) pueden encastrarse en simultaneidad con múltiples combinatorias posibles. La existencia o no de éstas y su forma de combinarlas son decididas por los espectadores. La obra se conforma de esta manera como un ente que sólo puede ser percibido parcialmente en cualquier intervalo temporal. La totalización únicamente ocurre en la mente de los espectadores y, por supuesto, de manera diferente en cada uno de ellos. Esto es de alguna manera más cercano a la parcialidad de visión de la vida misma. Definimos entonces una obra polimórfica (o anamórfica) que no puede ser representada dos veces de la misma manera.



**9MeneM9 de Fabio Doctorovich, 1998, una de las configuraciones que muestra la interrelación entre 4 imágenes diferentes**

## Conclusiones

En tiempos por venir, las tecnologías digitales serán supuestamente las más usadas en casi todas las ramas de arte, incluyendo la poesía. Pero, al igual que cualquier otra tecnología, no asegura ni anticipa el nivel estético ni la funcionalidad de las creaciones. Sin embargo, el instrumento **interactividad** parece asegurar la comunicación genuina entre el "escritor" y el "lector": la funcionalidad del poema depende de la participación del "lector" quien, al manipular el poema, le da su sentido (es decir, el sentido que tenga para "él", de acuerdo a su repertorio de conocimientos y experiencias). De tal manera, también, se asegura la conjunción de la forma de expresión y el contenido ya que será imposible separarlos sin que haya pérdida de información (lo que generalmente observamos en un poema ilustrado o en el poema de figuras, en donde el texto se puede separar sin problemas del aditamento visual sin que ambas áreas de expresión se vean perjudicadas).

Pero, hay otras perspectivas al proponer la participación como consubstancial al arte y a la poesía digital: los artistas y los poetas que proponen la participación reafirman aquellas premisas que liberan al arte y a la poesía de su condición de mercancía o producto de consumo exclusivo y sujeto a las leyes del mercado. Al trasladar la responsabilidad por el significado del poema al "lector", al no imponer taxativamente su "mensaje" a los demás y permitirles que lo alteren, el poeta devuelve la poesía a su primigenia función, al área del "uso" social en donde, en tanto producto simbólico que expresa sus urgencias y sus necesidades, recobra su finalidad esencial. (¿Y cuál sería esa "finalidad esencial"? ... me pudiera preguntar, y con razón, algún lector atento. Parodiando a Epicuro, le respondería: ¿De qué serviría el arte y la poesía sino están al servicio de los hombres?).

Que el producto virtual lo sea en su plenitud o que comporte alguna suerte de materialidad, tal como lo propone Doctorovich, son variables que la propia funcionalidad de los poemas digitales irán haciendo predominar abriendo un amplio abanico de posibilidades sin limitaciones de ningún tipo. La participación (velada o clamorosa) ha sido el hilo inconsútil que unió cada propuesta diferente de la poesía en todos los tiempos y, sin duda, los nuevos medios, sobre todo los digitales, no harán otra cosa que incentivar a través de la interactividad. Los cambios que ya están imponiendo las nuevas tecnologías han hecho temblar y puesto en crisis los repertorios del saber social, sobre todo, en las áreas del conocimiento y de la cultura. La puesta al día llevará algún tiempo y, tal vez, un poco más, habida cuenta del constante y dinámico desarrollo de la tecnología que permanentemente está creando nuevas maneras de ver "lo ya visto" o de expresar lo "ya sabido". De lo que no hay duda es de la reacción de los poetas.

Algunos creen que estas formulaciones ya están imponiendo un nuevo cauce a la poesía, de la misma manera que la invención de la imprenta de Gutemberg impuso el pasaje de la poesía oral a la poesía tipográfica. Es decir, ya no se trata de la superación de los códigos propios del lenguaje verbal o la suma de nuevos temas o contenidos (como ocurrió en la década de los 30s. del siglo XX cuando los aviones, rascacielos, radios y otras conquistas tecnológicas de la época sustituyeron a los pajes, rosaledas e inciensos del período anterior) sino del surgimiento de formas absolutamente inéditas, inimaginables aún, asociadas a sistemas cibernéticos e interfaces inconcebibles hoy.

## Referencias bibliográficas

- BLAINE, Julien. Un Volant (1970), en OVUM 10 nro. 2, Montevideo, Uruguay.
- CIRNE, Moacy. Vanguarda: un Projeto Semiologico (1975), Vozes, Petropolis, Brasil.
- DE SA, Alvaro. Vanguarda: Produto de Comunicação (1977), Vozes, Petropolis, Brasil.
- DIAS-PINO, Wladimir. A Ave (1956), Ed. Igreja, Cuiabá, Brasil.
- Solidia (1962), Ed. del autor, Rio de Janeiro, Brasil.
- .Processo: Linguagem e Comunicação (1971),Vozes, Petropolis,Brasil.
- DOCTOROVICH, Fabio. Bribage Cartooniano (1994), Luna Bisonte Prods: Columbus, Ohio, USA y Nuevo Milenio: Buenos Aires, Argentina.
- . Chatgattcat (o Rotaciones) (1995), Paralengua VIII, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, Argentina.
- . Auch-Bits (1995), Paralengua VI, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, Argentina.
- . Paralengua: Construcción de un Logo (1996), Postypographika,  
<http://www.postypographika.com/menu-sp1/paralen2/paral1s/parlogo0.htm>.
- . Poesía Gestual (1996), Paralengua VII, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, Argentina; Jornadas Rioplatenses de Poesía Experimental, 1996, Cabildo de Montevideo, Uruguay.
- . ASWTZ (1997), Doc(K)s/Alire, 3.13/14/15/16, CD-ROM.
- . Abyssmo (1997), Website Postypographika,  
<http://www.postypographika.com/menu-en1/genres/hyperpo/abyss/menu-sp.htm>.
- . Encaszters (1997), Doc(K)s/Alire, Ajaccio, Francia y en catálogo de VI Bienal Internacional de Poesía Experimental, Sección Cono Sur Latinoamericano, Montevideo, Uruguay, 1998.
- . Poesía Sonora Gestual Hipertextual para Armar y/o Realizar (1997), Poesía Sonora, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina. 1998, Poesía Intersignos, Paço das Artes, San Pablo, Brasil.
- . 9MeneM9 (1998), Website Postypographika,  
<http://www.postypographika.com/menu-en1/genres/hyperpo/9menem9/frame1.htm>.
- ECO, Umberto. Obra Abierta (1984), Planeta-Agostini, Madrid, España.
- GYORI, Ladislao Pablo. Criterios para una Poesía Virtual (1996), Dimensão, Uberaba, Brasil.
- JAKOBSON, Roman. Ensayos de Lingüística General (1975), Seix Barral, Barcelona, España.
- PADIN, Clemente. De la Représentation a l'Action (1975), Ed. Polaires, Marsella, Francia.
- . Poesía Electrónica: Dos Precursores (1998), ed. del autor, Montevideo, Uruguay.
- . La Poesía Experimental Latinoamericana (2000), Inf. y Prod. s.l., Madrid, España.
- VIGO, Edgardo Antonio. De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar (1970), Diagonal Cero, La Plata, Argentina.