

POESÍA ELECTRÓNICA

Dos precursores latinoamericanos: *Eduardo Kac* y *Ladislao Pablo Györi*

por *Clemente Padín*

Una de las formas infalibles de transgredir los códigos de cualquier lenguaje, es decir, sus mecanismos de emisión, transmisión y recepción de mensajes (escritura/soporte/lectura) y, así, generar mayor cantidad de bits de información –en virtud de la impredecibilidad de los contenidos que conllevan– es utilizar soportes o canales nuevos. En general la acción del nuevo medio incide espectacularmente a nivel de la forma de la expresión, verdadero inductor de lo poético en tanto ocurran "reajustes de contenido" (*Umberto Eco*, 1977). Cuando sólo se ejerce a nivel de la forma del contenido se cae en la simple transposición de un lenguaje a otro, sin mayores cambios ni acrecimientos informativos.

Se sabe: la información estética estuvo y estará ligada a las propiedades físicas del soporte y los soportes, en sí mismos, son (in)significantes. Sin embargo, algo ocurre cuando un significante se une a un soporte. Algo hace que se altere el significado original del signo en virtud de esa conjunción, ocasionando que su expresión semántica suela ser imposible de alcanzar con otros medios o canales.

Veamos un ejemplo: el libro-poema de *Wladimir Dias-Pino*, *A Ave* (Río de Janeiro, 1956) es un libro-objeto sin el cual el poema dejaría de existir, puesto que no podría ser inscripto en otros soportes sin alterar su sentido (aunque fueran más versátiles o modernos, como la cinta magnética del audio o video o el diskette de la computadora) puesto que no podrían ser recreados los algoritmos de lectura, es decir, el virar de las páginas y las tapas, la textura, la opacidad, el color, las perforaciones, etc., elementos que, conjuntados, van develando la información estética contenida en el libro a través del proceso de la lectura o manipuleo o paginar del objeto-libro.

También se insiste en que no es lo mismo "escribir" poemas que adaptan al nuevo medio a las formas ya vigentes o previstas por el sistema literario oficial en una mera transposición, que crear nuevas formas a partir de los lenguajes propios de los nuevos canales o soportes. El mismo criterio rige para los nuevos medios electrónicos: no sólo hay que valerse de sus posibilidades comunicativas, las que serán descubiertas vía experimentación, en tanto alteradores o enriquecedores de la forma de la expresión, sino,

también, como posibles comunicadores de conceptos para los cuales el lenguaje verbal ha inclinado pendón, p.e., el concepto de "campo" o "infinito", entre otros.

En este punto nos sentimos tentados a historiar los pormenores por los que se ha llegado a esta situación: de *Stéphane Mallarmé* y *Guillaume Apollinaire* a *Hugo Ball* y *Kurt Schwitters*, de *E.E. Cummings* y *James Joyce* a los concretistas, de *N. H. Werkmann* y *Raoul Hausmann* al Letrismo de *Isidore Isou*, de los poemas fónicos de *Henri Chopin* y *Arrigo Lora-Totino* al Hipertexto de *Theodor Nelson*, pero, limitaciones de espacio nos coartan la cátedra. Los nuevos medios, sobre todo los electrónicos, concretan el programa, preanunciado por *Mallarmé*, de formas de pensamiento y expresión sintéticas, ideogramáticas y sincrónicas, provocando, claro está, nuevas formulaciones y nuevos hechos y descubrimientos que, a su vez, generan otros hechos en un desarrollo sin fin, similar a la semiosis (aunque ésta suele congelarse, en algún momento, por la opción de algún receptor).

En este sentido se destacan las obras de dos poetas latinoamericanos: el brasileño *Eduardo Kac*, creador de la **poesía holográfica** (hacia 1983, junto al técnico holográfico *Fernando Catta-Petra*) y el argentino *Ladislao Pablo Györi*, creador de la **poesía virtual** (hacia 1994, aunque ha elaborado proyectos computacionales desde 1984).

POESÍA HOLOGRÁFICA

La holografía nace en 1948 cuando el científico húngaro *Dennis Gabor* (futuro Premio Nobel de Física), tratando de mejorar el alcance del microscopio electrónico, idea la posibilidad de la reproducción en tres dimensiones. Sólo después de la invención del láser (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) es que los norteamericanos *E. Leith* y *J. Upatnieks* y el ruso *Y. Denisyuk* logran las primeras imágenes tridimensionales holográficas (holos=todo). La imagen holográfica no sólo transmite las características visuales de los objetos sino, también, su espacialidad. Ello ocurre porque el holograma señala cada punto de la superficie del objeto haciéndolos ver desde diferentes puntos de vista al mismo tiempo. Por otra parte el holograma está condicionado por la paralaxis binocular y, además, por la posición relativa del espectador con respecto al mismo. De allí que crear textos poéticos, estructurados luminosamente en el espacio, respete cabalmente la fisiología humana mucho más que el texto escrito en un espacio bidimensional, puesto que aprovecha la visión binocular y las facultades mentales adscriptas a la percepción de los objetos, no en un plano, sino en el espacio.

También, en el proceso creativo se pueden configurar –necesariamente, por lo que hemos dicho– sintaxis orbitales, elipsoidales, curvas, etc., que rompen con la tradición

monoscópica de la poesía. Como ya veremos, tampoco está muy lejos de este logro la poesía virtual. Como complemento indeclinable presentamos algunos párrafos principales del texto de *Eduardo Kac, Poesía Holográfica: Las 3 Dimensiones del Signo Verbal*, incluido en el catálogo del VII Salón Nacional de Artes Plásticas, 1984, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil:

(...) La imagen holográfica puede ser virtual (detrás del holograma) o real (de frente al holograma); o aún, parte real, parte virtual, como si el film holográfico seccionase la imagen. Esto permite que el lector abra un libro de poemas holográficos y el poema propiamente dicho fluctúe en el aire a 50 centímetros de distancia de la página. Además, el holograma puede ser impreso en grandes tirajes a bajo costo, por lo que será, indudablemente, la forma de impresión del futuro.

Al concebir el poema, el poeta debe estudiar todas las posibilidades combinatorias entre las letras (objetos tridimensionales) y los ángulos de visión del espectador (paralaxis) que se orientan vertical y horizontalmente. O sea, el *layout* de un holograma se constituye con la formulación de las diversas formas de percepción que tendrá el espectador teniendo en cuenta el grado de paralaxis del holograma.

En este sentido surge una nueva sintaxis visual que, en oposición al blanco mallarmeano, articula el poema a partir de volúmenes invisibles, agujeros negros tridimensionales. Es por esta razón que el poema adquiere independencia del soporte y, pensando en términos de imagen real, permite que el espectador pase la mano entre la página y su proyección holográfica. Digo "espectador" en lugar de "lector" porque el poema desencadena una decodificación perceptual común. El poeta tampoco "escribe", crea el diseño, esculpe la matriz y holografa el objeto. En vez de la pluma o la máquina de escribir o el Letraset, el láser.

(...) Aún delante de las evidencias hay críticos que niegan sistemáticamente el *arte electrónico* y creen que la holografía es apenas un modismo. Mas el poeta del siglo XXI elabora un lenguaje holográfico e inquiera. Lo que quiere nadie lo sabe. La poesía es un enigma tridimensional.

POESÍA VIRTUAL

Lamentablemente no hay forma de poder apreciar lo que es un poema virtual si no es en un espacio virtual. La fotografía, mejor dicho la "imagen electrónica" registrada con cámaras virtuales, 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 de un espacio virtual y 2) puede programar sus comportamientos. Es decir, se necesita un diseño en tres dimensiones que haga posible lo que normalmente realizamos con un objeto cuando lo queremos conocer: manipularlo en todas las direcciones y bajo 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, aquí no se trata del "objeto real" sino de un conjunto de datos inscriptos en una memoria al cual puede aplicársele la "física" que queramos. Incluso algoritmos de comportamiento contrarios a la física clásica de *Newton* o a la más versátil de *Einstein*.

Así, el poema virtual no sólo puede moverse y transformarse de acuerdo a programas precisos sino, también, responder a situaciones determinadas provocadas por el observador quien, incluso, puede tocarlos y operar con ellos cual si fueran objetos reales. Con el equipo adecuado puede, asimismo, 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 provocar en el observador una percepción correcta, aunque no real de los mismos, amén de la posibilidad de su manipulación virtual en base a programas previstos.

Se completa esta parte con un extracto del texto básico de *Ladislao Pablo Györi*, *Criterios para una Poesía Virtual* editado por el autor en forma de folleto en mayo de 1995 en Buenos Aires, Argentina, y posteriormente lanzado en la revista *Dimensão* N°24 (Uberaba, Brasil) durante el mismo año:

(...) los **POEMAS VIRTUALES** o **VPOEMAS** son entidades digitales interactivas, capaces de: (i) integrarse a –o bien ser generadas dentro de– un **mundo virtual** (aquí denominado **DPV** o "dominio de poesía virtual") a partir de programas o rutinas (de desarrollo de aplicaciones RV y exploración en tiempo real) que le confieran diversos modos de manipulación, navegación, comportamiento y propiedades alternativas (ante restricciones "ambientales" y tipos de interacción), evolución, emisión sonora, *transformación* animada, etc.; (ii) ser "experimentadas" por medio de interfases de inmersión parcial o total (al ser "atravesables" y "sobrevolables"); (iii) asumir una *dimensión estética* (de acuerdo al concepto de *información* –semiótico y entrópico–), no reduciéndose a un simple fenómeno de comunicación (como mero flujo de datos) y (iv) quedar definidas en torno a una

estructura hipertextual (circulación de información digital abierta y múltiple), pero sobre todo involucrando **hiperdiscursos** (caracterizados por una *fuerte* no-linealidad semántica).

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

La apertura de los DPV a la red teleinformática facilitará prontamente la ejecución de *teleportaciones virtuales* de sujetos "exploradores" hacia "computadoras base de PV" (en cualquier punto del planeta o del espacio físico), lográndose una experiencia remota de recorrido simulado y "lectura" exploratoria, *completamente sin precedentes*, todavía hoy difícil de valorar en su más que extraordinaria dimensión y posibilidades.

CONCLUSIÓN

Pese a todo, al descreimiento y al posmodernismo, en América Latina aún se sigue creando. Se continúa examinando y experimentando, no sólo nuevos materiales y vías de comunicación (fax, Internet, etc.) sino, también, nuevos caminos de expresión poéticos. No acompañando meramente los avances de la tecnología electrónica (computadoras, láser, etc.) sino impulsando (como lo señalara *Walter Benjamin*) aún más los medios al destacar, a través de la experimentación artística, sus posibilidades "productivas", tanto estéticas como científicas o técnicas.

«*No esperes sino veneno del agua estancada*», nos advertía *William Blake* y, más cerca, *Karl Popper* sostiene que los mayores avances en cualquier campo de la actividad humana se logran al cuestionar lo ya sabido y lo vigente para cada sistema; no sólo lo que la "palabra" o el "verbo" ha consagrado, poder mediante o lo que el sistema ha legitimado, vía ideología, sino incluso todo lo connotado de "inmutable", "necesario" o "esencial" por el *establishment*.

Únicamente, la *empíria* irrenunciable, la experimentación amparada en la negación creadora nos traerá aires frescos y luminosos como éstos.

Montevideo, Uruguay, octubre de 1995.

Clemente Padín (Lascano, Rocha, Uruguay, 1939) es Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de la República, poeta, artista gráfico y multimedia, performer, videísta, networker y crítico de arte.

Director de las revistas *Los Huevos de Plata* (1965-1969) y *OVUM 10* (1969-1975).

Autor de 18 libros publicados en Alemania, EE.UU., Francia, Holanda, Italia, Uruguay y Venezuela.

Ha realizado 189 exposiciones colectivas y participado en más de 1.000 exposiciones de *arte correo* en casi todos los países del mundo desde 1969, organizando y participando, de igual modo, gran cantidad de eventos (poesía, derechos humanos, etc.), simposios y bienales de carácter mundial.

Ha expuesto individualmente en diversas galerías de Berlín, Buenos Aires, Filadelfia, Milán, Montevideo y Tokio, recibiendo por sus trabajos numerosos premios internacionales.

Asiduamente es invitado a dictar cursos sobre arte latinoamericano y a realizar obras en espacios abiertos. Acaba de publicar *Art and People*, selección de ponencias, a cargo de la Universidad de San Diego, California, EE.UU.