

Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina

GUSTAVO GUERRERO
CY Cergy Paris Université

Los trabajos sobre la noción de transmedialidad y sus aplicaciones al estudio de la literatura no han cesado de multiplicarse desde comienzos de siglo, hasta el punto de que, en la actualidad, figuran con frecuencia en un lugar destacado entre las referencias que orientan nuestras búsquedas en bibliotecas y bases de datos. La teoría literaria, la teoría de la comunicación, la literatura comparada, los estudios culturales y las distintas aproximaciones interdisciplinarias que se reúnen bajo la etiqueta de *new media studies*, han sido, por de pronto, los escenarios principales de este fenómeno intenso y extenso, signado a menudo por la urgencia ante la necesidad de entender los rápidos cambios a que estamos asistiendo dentro de la esfera mediática. No estamos faltos, pues, de definiciones ni de discusiones sobre lo que la transmedialidad hace o sobre lo que la transmedialidad es. Para empezar a buscar una posición entre ellas, quisiera apelar a unas líneas que Alfonso de Toro asentaba ya en 2003 y que, en mi sentir, tienen la virtud de poner de relieve no solo los aspectos más dinámicos y fluidos de las prácticas transmediales, sino también su naturaleza imprevisible, inestable y no raras veces fuertemente disruptiva:

La transmedialidad implica y significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no solo el intercambio de dos formas mediales distintas. No se trata de una mera agrupación de medios, ni de un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco de la superposición de formas de representación medial. La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino con frecuencia a un proceso disonante y con una alta tensión (De Toro 2003).

En la continuidad de esta línea de pensamiento, creo que acercarse críticamente a lo transmedial hoy supone un deslinde de las fronteras entre los diversos contenidos, usos y significaciones del término, tal y como se dan en la difusa y confusa nube esbozada por un sinnúmero de discursos contemporáneos. Así, la transmedialidad a que vamos a referirnos en las páginas que siguen, poco o nada tiene que ver con el concepto empleado por el marketing y ciertos teóricos norteamericanos, para describir un tipo de narrativa y una forma de consumo derivadas de la circulación de una historia a través de distintos soportes: novelas, teleseries, películas, videojuegos, etc. (Jenkins 2003; Pratten 2011). Fruto de la convergencia tecnológica y de la afanosa explotación comercial de los imaginarios ficcionales a que estamos sometidos, la *transmedia storytelling* remite a un patrón genérico, a una ideología y a un conjunto de valores, en mi opinión, bastante ajenos al quehacer poético, cuando no enteramente opuestos a él. Tampoco vamos a entender aquí por transmedialidad una simple yuxtaposición, combinación o superposición de medios, según advierte De Toro, ni un sinónimo de la literatura digital o de la ciber-literatura. A mi modo de ver, y en lo que nos concierne, resulta mucho más interesante interpretarlo, siguiendo los trabajos de Claudia Kozak, como “el modo en que el cruce de lenguajes y medios habilita una experiencia estética diferencial, solo posible por su concurrencia misma” (2017a: 3). Es más, habría que insistir, como lo hacen De Toro (2003), Kozak (2017a) y Kiene Brillenburg (2006), en el carácter disonante, desestabilizador y disruptivo de este encuentro de medios y lenguajes, que se manifiesta a la manera de un *acontecimiento*, abriendo las puertas a una lectura crítica de nuevos objetos y nuevas prácticas artísticas cuya diseminación altera o desdibuja los marcos genéricos tradicionales.

Nociones como la de *poesía expandida*, que se forja en el molde del viejo *Expanded Cinema*, dan cuenta de dicha mudanza de hori-

zontes y ponen de relieve que estamos ante un proceso en marcha de muy variados y complejos matices no solo poéticos y mediales, sino tecnológicos, estéticos y sociales. Tratar de leerlo nos obliga a enfrentarnos constantemente con los contornos borrosos de nuestra cultura y con una representación de nuestra época en la que se juntan, se superponen y se atropellan palabras, movimiento, sonidos e imágenes procedentes de diversos momentos tecnológicos y temporales. No en vano, y para decirlo con el sonado concepto de Ernest Bloch, la experiencia de la poesía, en muchas de sus manifestaciones transmediales (poesía sonora, poesía digital, videopoesía, poesía espacial, etc.), es una experiencia de la *simultaneidad de lo no simultáneo* que define nuestra contemporaneidad a principios de este nuevo siglo.

En efecto, si, por un lado, la transmedialidad parece dibujar el horizonte utópico de una síntesis o una convergencia absoluta entre medios y lenguajes, por otro, representa asimismo uno de los escenarios fantasmáticos donde se pone en escena el persistente desfase que nos constituye. Lo uno no va sin lo otro y menos aún cuando se trata de hablar de la creación poética más reciente, como bien lo ha señalado Daniel Link en una conferencia programáticamente intitulada “La poesía en la época de su reproductibilidad digital” (Link 2013). El crítico argentino explora en esas páginas varios de los temas mayores que se nos han ido planteando a muchos de los que nos interesamos en la evolución última de la poesía a raíz del encuentro entre la cultura humanística y las nuevas tecnologías. Me refiero a asuntos como el de la heterogeneidad y la amplitud de las transformaciones que ha sufrido la práctica poética en su proceso de digitalización, o asuntos como el de las consecuencias que los distintos tipos de intervenciones transmediales están teniendo en la prefiguración de los modos de entender la poesía por venir. Estos y algunos otros son los espinosos temas analizados por Link a despecho de la escasa distancia histórica de que disponemos y de las acuciantes interrogaciones que la variadísima producción actual suscita. En el transcurso la discusión que se da al final de la conferencia, y contestando a una pregunta justamente de Claudia Kozak, dice:

Por un lado, me parece que, si a uno le importa el presente, no puede sino prestar oídos a este tipo de nuevas manifestaciones artísticas que básicamente vienen a construirse en un más allá del arte co-

nocido. Luego, una vez constatado que eso existe y una vez constatado que eso nos produce algún tipo de estupor, o algún tipo de interrogación, o algún tipo de vibración emocional, por alguna u otra razón, me parece que lo que nosotros tenemos que hacer es preguntarnos: ¿y qué hacemos con esto? ¿Cómo leemos esto? (Link 2013: 23).

Estoy seguro de que casi todos los que nos hemos formado dentro de la tradición filológica y el ejercicio del comentario de texto (*close reading*), no podemos menos que reconocernos en la actitud y en las preguntas de Daniel Link. Ambas ponen sobre la mesa una serie de problemas de orden metodológico, teórico y crítico a los cuales se está haciendo urgente dar una respuesta, como ya lo señalaba hace unos años Marjorie Perloff en su libro *Differentials* (2004) y como nos lo recuerdan recientemente, y no sin cierto azoro, los miembros del proyecto español *Transmedialidades* al definir sus objetivos:

Investigar, casi en tiempo real, un objeto de estudio en plena efervescencia, desde una institución milenaria surgida de la cultura humanística e impresa de la literatura y las artes de la Galaxia Gutenberg, casi agotada en el esfuerzo de integrar –o integrarse– en la cultura contemporánea de los media surgidos de las tecnologías audiovisuales de la primera revolución industrial, y que ahora ha de dar cuenta de fenómenos producto de la revolución digital y tecnológica de las primeras décadas del siglo *xxi* que prácticamente desconoce y sobre cuyo valor estético recela; ese es el reto (<<https://transmedialidad.es/>>).

Huelga decir que está lejos de mi intención y de mis fuerzas afrontar siquiera una minúscula parte de semejante desafío en las páginas que me han sido concedidas. Pero sí quisiera aprovechar la ocasión para compartir mi perplejidad ante algunas de las experiencias transmediales que se están dando en el campo poético latinoamericano contemporáneo y cuyo significado y alcance trataré de discutir. Con este fin, voy a recorrer los trabajos de un cierto número de poetas y de grupos que, en distintos países, están haciendo poesía por otros medios, en la confluencia entre performance, videoarte, música, arte conceptual y ciber-literatura. Pero nuestro recorrido por este apretado corpus, debo advertirlo, no va a ser cronológico ni menos aún geográfico o regional, sino que se va a estructurar alrededor de tres zonas de disrupción, disonancia o alta tensión que la transmedialidad está generando dentro del campo

poético actual. La primera concierne a las disciplinas filológicas en tanto historia de los textos y tiene que ver con la genealogía de las prácticas transmediales y su articulación con el corpus de la poesía latinoamericana del siglo xx. La segunda, acaso más evidente, toca a la inestabilidad que suscita la proliferación de nuevos soportes y las cuestiones en torno al estatuto y la identidad de la obra poética que esto acarrea. Por último, cruzaremos rápidamente hacia el final por la problemática de la enunciación poética y el yo lírico. Más que llegar a conclusiones definitivas, lo que persigo con este recorrido ensayístico y abierto es subrayar la importancia de algunos temas que nos obligan a reflexionar sobre las condiciones de lectura de los objetos transmediales y sobre los efectos que la creación transmedial está produciendo en nuestra manera de concebir, de leer y de enseñar la poesía.

Un lugar en el tiempo

El primer vídeo que quisiera compartir tiene, para mí, un valor a la vez histórico, literario y simbólico. Se trata de una performance del poema “Tensão” de Augusto de Campos, que tiene lugar en el marco del Festival Internacional Video Brasil en São Paulo, en 1996. La lectura de este texto, escrito cuarenta años antes, en 1956, la hace el propio Augusto de Campos junto a su hijo, Cid Campos, quien se ocupa del tratamiento musical y sonoro, mientras desfilan por la pantalla las diapositivas del diseñador visual y videasta Walter Silveira: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOUI>>.

Sabemos que, ya desde finales de la década de los ochenta, Augusto de Campos viene reescribiendo su poesía dentro de una perspectiva transmedial que le permite realzar los aspectos sonoros y visuales de sus composiciones a través de una vocalización de variados registros acústicos asociada a una proyección en pantalla de la secuencia de lectura. “Tensão” es, en esta línea de trabajo, un poema con una historia particular, ya que, en uno de los ensayos de *Teoría da poesia concreta* (1965), Décio Pignatari lo erigía en ejemplo de la importancia que, para el concretismo brasileño, poseía la dimensión sonora de las palabras, en estricta correlación con una representación del movimiento que, a diferencia de lo que hacían los futuristas, no aludía a un objeto determinado sino a la estructura

gráfico-fonética del texto y al ritmo de la composición (Pignatari 1965: 60). No es de extrañar, pues, que Augusto de Campos lo haya elegido a la hora de armar su repertorio para el festival. Pero lo esencial es que esta propuesta de reescritura transmedial no la realiza solo, sino que la desarrolla junto a dos artistas más jóvenes, de las generaciones emergentes, con quienes monta, para Video Brasil, el espectáculo *Poesía é risco*, una performance *verbivocovisual* llamada a conmemorar, en 1996, los cuarenta años del concretismo. Cid Campos y Walter Silveira graban con Augusto de Campos un CD que recoge esta aventura y luego seguirán trabajando juntos y separadamente en videopoesía y en poesía sonora y musical a lo largo de los años dos mil. Sin embargo, aquella colaboración con uno de los grandes maestros de la poesía concreta marca sin duda un hito no solo para ellos sino también para nosotros, pues, a mi modo de ver, constituye un elocuente epígrafe que hace palpable y explícito el diálogo entre dos siglos infuso en muchas de las poéticas transmediales contemporáneas en América Latina.

Ciertamente, existe una genealogía de la creación transmedial entre nosotros, ya que no comenzamos el siglo *xxi* desde cero ni con un borrón y cuenta nueva: por lo que toca a la producción poética latinoamericana, la revolución tecnológica, que acelera la circulación de contenidos y altera las fronteras de los géneros literarios en las últimas décadas del siglo *xx*, no se inscribe sobre una hoja en blanco, sino que se articula, desde temprano, con una historia que la precede y a la cual ella se suma, abriendo retrospectivamente otras formas de entenderla. De ahí que hablar simplemente de ruptura o de novedad, como por desgracia ya se ha hecho reproduciendo un discurso sobre la tecnología como último refugio ideológico de la utopía del progreso, no le hace justicia a la naturaleza bastante más compleja del fenómeno que nos ocupa. Una de las primeras condiciones de lectura de la vasta y variada producción actual supone, por el contrario, su reposicionamiento sobre un extenso telón de fondo que le aporta una densidad semántica e histórica específica. Dicho contexto se despliega en un arco de tiempo que va desde el estridentismo mexicano, la poesía del argentino Oliverio Girondo o la del brasileño Oswald de Andrade, hasta las obras más recientes de figuras tan proteicas como la mexicana Rocío Cerón, la chilena Cecilia Vicuña y el brasileño Eduardo Kac, pasando por la aventura de la poesía experimental latinoamericana del medio siglo

que encarnan, entre otros, el argentino Edgardo Antonio Vigo, el uruguayo Clemente Padín y, obviamente, la escuela del concretismo brasileño. De hecho, la poesía concreta constituye hoy por hoy una de las referencias más citadas e influyentes no solo entre los poetas y artistas transmediales brasileños sino en otros colectivos latinoamericanos de las últimas hornadas, como la Orquesta de Poetas de Chile (formada Marcela Parra, José Burdiles, Felipe Cussen, Federico Eisner Sagüés, Pablo Fante y Fernando Pérez Villalón) o Anima Lisa en Perú (cuyos miembros son Rodrigo Vera, Santiago Vera, Daniel Sánchez-Ortiz, Michael Prado y Luis Alberto Castillo). Ambos grupos trabajan con distintos aspectos del concretismo en sus vertientes visuales, sonoras o musicales, y, al hacerlo, están reescribiendo al mismo tiempo la historia en que se insertan e invitándonos a releerla críticamente por lo que se refiere a la interpretación y la valoración de sus obras.

Así, en su portal en línea, la Orquesta de Poetas se define como:

Proyecto de experimentación poético musical que busca fusionar ambas disciplinas en un repertorio que se inscribe como propuesta en la tradición de las vanguardias de música y poesía sonora, donde también concurren lo escénico y lo visual, conformando una experiencia estética compleja y pulsional, que se propone trabajar en la frontera de la música y la poesía, sin llegar a la canción, ni tampoco a la poesía sonora pura u obra indescifrable (<<https://www.orquestadepoetas.cl/la-orquesta>>).

Agreguemos que Felipe Cussen, uno de los fundadores de la orquesta, quien es además investigador en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Chile, es un especialista de las relaciones entre concretismo y tropicalismo, y ha estudiado distintas facetas de las composiciones del grupo de Noigandres en artículos como “Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso” (Cussen 2016) o “Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual” (Cussen 2017).

Por su parte, los miembros de Anima Lisa suman a su interés por la iconografía letrista del concretismo, intervenciones en proyectos de investigación sobre los objetos poéticos del peruano Eduardo Eielson y atrevidas propuestas urbanas en torno a la poesía de César Vallejo, como “Trilce I – Universo denso” de 2012, que está archivada en el portal del grupo (<<http://animalisa.pe/exposiciones/>

trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>). En fin, si entramos en la vasta galaxia de la poesía digital, las citas, alusiones y referencias a las vanguardias y a la poesía sonora y experimental latinoamericana son tales que acaban constituyendo la condición misma de su lectura en tanto poesía, según nos recuerda Kozak (Kozak 2017a: 6).

Para resumir, tal y como lo hace patente la performance del poema “Tensão” que nos ha servido de punto de partida, la relación entre presente y pasado no se definen, en el ámbito de la prácticas transmediales actuales, como una simple celebración de la novedad o la ruptura. Por el contrario, la aplicación de la tecnología a los procesos creativos está haciendo de la transmedialidad una sutil máquina de reescribir y de releer, está suscitando una reactivación y una reevaluación inesperadas de una parte significativa del legado de las vanguardias y las neo-vanguardias, pero de seguro su campo de acción y sus apropiaciones no tardarán en extenderse mucho más allá. Efectivamente, la generalización del reciclaje transmedial de textos puede acarrear a mediano plazo un gradual reajuste de otras secciones del corpus poético del siglo xx en función de sus modalidades de circulación y constituye, por ende, una invitación para que nosotros, desde nuestra perspectiva filológica, empecemos a mirar con otros ojos y a oír con otros oídos a los poetas y a los poemas no solo de las primeras vanguardias o de la neovanguardia experimental latinoamericana, sino también de aquellas formas más tradicionales que solo circularon en libro impreso. Tal y como lo anuncia el trabajo de *Anima Lisa* con la poesía de Vallejo, hay que esperarse a una proliferación de aquello que Charles Bernstein ha calificado de “versiones discrepantes” de las obras escritas (Bernstein 1998: 11).

Existe una razón semiótica que explica este reajuste histórico en curso y que procede de la textualidad inestable que se genera dentro del régimen literario transmedial. Pues, a diferencia de lo que ocurre con un soporte fijo, que alimenta la ilusión de permanencia de la letra y el sentido, la circulación del texto poético a través de la voz, la luz, el sonido, el color, los cuerpos y el movimiento, devuelve el lenguaje a su condición de materia comunicativa variable y fluida, potenciando y aun exasperando el desfase entre letra y sentido, o para decirlo derrideanamente, haciendo patente su *diférence*, a saber: la inconstante correspondencia entre significado y significante que hace imposible totalizar la experiencia semántica y

abre el texto virtualmente hacia una imprevisible infinitud. Como el Quijote de Pierre Menard, el poema “Tensão” escrito por Augusto de Campos en 1956 no dice lo mismo que el poema “Tensão” puesto en escena por Augusto de Campos, Cid Campos y Walter Silveira en el Festival Video Brasil, en 1996. Tampoco el poema “Cinco” (1964) de José Lino Grunewald ni el famoso “Velocidade” (1957) de Ronald Azeredo dicen lo mismo en sus versiones originales que en la realización transmedial de 2007 que se puede ver en la red y que le debemos al videasta y cineasta brasileño Christian Caselli. Es como si aquellos poemas hubieran sido escritos para que encontraran su forma más acabada, o para que surtieran sus efectos a plenitud, en esta nueva conjunción de medios y lenguajes: <<https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>>.

Si llevamos la discusión hasta sus últimas consecuencias, cabe preguntarse si, o hasta cuándo, o en qué casos, la noción de género, como la propia caracterización disciplinar, sigue siendo una herramienta útil a la hora de interpretar las varias y prolijas (re)creaciones transmediales de la poesía a comienzos del siglo XXI. Sea cual fuere la respuesta, lo cierto es que, en las últimas décadas del siglo anterior, las transformaciones de la ecología mediática ponen a disposición de la tecnología digital multimedia el vasto archivo analógico de la producción poética y, al mismo tiempo, hacen posible la aparición de nuevas formas transmediales de escribir, leer y difundir textos que favorecen a su vez la difusión de nuevos modos de hacer, sentir y transmitir la poesía. Es difícil reconstruir la cronología de dicho proceso y ponerles fechas a estas transformaciones, aunque, dentro del ámbito latinoamericano, Clemente Padín sostiene que el año de 1996 marca un hito y abre un nuevo periodo en el continente, pues es el año en que se produce la emergencia de un sinnúmero de festivales transmediales y, con ellos, la renovación de los circuitos, los escenarios y los públicos de la experimentación poética (Padín 2013: 279). Pero acaso nada marque tanto ese momento de tránsito como la proliferación de nuevos soportes y el consecuente descenramiento del libro impreso dentro de nuestra cultura. Es curioso, es incluso paradójico, que justo en los mismos años en que los trabajos de Donald McKenzie (1986) y Roger Chartier (1995) llevan a un primer plano de la vida académica la reflexión sobre la historia del libro, este pierda el monopolio de que dispuso a todo lo largo de la era moderna. Mallarmé fue sin lugar a duda uno de los poetas

que mejor supo plasmarlo simbólicamente con aquella célebre frase suya que reza: “todo en el mundo existe para acabar en un libro”. A fines del siglo xx, con el desarrollo de la revolución tecnológica, libro y poesía pierden la relación privilegiada que habían mantenido prácticamente desde la invención de la imprenta y entran en la relación compleja y tensionada que hoy signa nuestro presente.

Un lugar en el espacio

Efectivamente, lo que caracteriza el momento contemporáneo no es la desaparición del libro de poesía impreso, sino su compleja cohabitación o coexistencia con otros modos de creación, de publicación y de difusión. Dicho de otra forma: la emergencia transmedial de la ya mencionada *poesía expandida* —una *poesía fuera de sí*, para parafrasear a Kozak (2017b: 37)— no ha suplantado ni excluido al libro tradicional, sino que ha venido a tejer con él un nuevo tipo de vínculos, cuya densidad e importancia apenas estamos empezando a entrever. Tal y como ocurre con el tema de las relaciones entre pasado y presente, tampoco tenemos aquí una situación simple y definida. Por un lado, aun entre las generaciones más recientes, el libro impreso sigue representando una referencia insoslayable. Figuras como los mexicanos Julián Herbert y Rocío Cerón, como los chilenos Enrique Winter y Héctor Hernández Montecinos, como el peruano Reynaldo Jiménez, como la argentina Silvana Franzetti, como el uruguayo Martín Barea Mattos o el dominicano Frank Báez, si bien todos intervienen o han intervenido con sus trabajos dentro del circuito transmedial, no por ello han dejado de publicar poesía en libros impresos. Hay casos incluso bastante curiosos y hasta elocuentes como el del poeta mexicano Eugenio Tiselli, autor del sonado programa en línea PAC, *poesía asistida por computadora* (2006), un generador automático de textos que trabaja con diccionarios de sinónimos y traductores electrónicos. Tiselli, paladín de la poesía digital, no solo puso su programa a disposición de todos los usuarios de internet y de todos los poetas hueros de inspiración, sino que, gracias a él, logró componer y luego publicar en papel un libro suyo: *El drama del lavaplatos* (2010).

Inversamente, poetas que, en principio, no parecían interesarse en expandir sus trabajos, como el argentino Martín Gambarotta o el

mexicano Luis Felipe Fabre, no solo se han prestado a participar en distintas lecturas y performances, sino que han colaborado activamente en la puesta en escena de su poesía, a veces con espectáculos transmediales bastante sofisticados. Sirvan de ejemplo las varias representaciones de los tres poemas de *La sodomía en la Nueva España*, el libro publicado por Fabre en 2010. Recordemos que dicho libro se construye como una reescritura de los documentos inquisitoriales atinentes al juicio contra catorce homosexuales que tuvo lugar en México entre 1567 y 1568. Existen por lo menos dos versiones en línea de los versos de Fabre que recrean aquellos procesos y la condena a muerte de trece de los inculpados. La primera recoge la performance del propio Fabre, junto a Daniel Saldaña París y Paula Abrams, que se realizó en el marco del Festival Poesía en Voz Alta de Ciudad de México, en 2010 (<<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>). Se trata básicamente de una lectura a tres voces que se acompaña de una proyección simultánea de palabras e imágenes sobre el escenario y que pone de realce la polifonía interna de los poemas a través de una composición en fuga y contrapunto eminentemente barroca, como el texto y el contexto mismo de donde surgen los versos. La segunda versión, que también puede consultarse en línea, procede del Festival Cervantino que se desarrolló en el Colegio de San Idelfonso en 2014. Dirigida por el francés Benjamin Lazar y ejecutada por el conjunto musical Les Cris de Paris, esta pone el acento no tanto en la estructura como en la musicalidad del texto poético al transvasarlo o *remediarlo* a través de las voces de los actores que, erigidos en jueces de un tribunal, cantan o recitan los versos en un registro netamente eclesiástico, cercano al canto gregoriano. Así recrean un inquietante entorno verbal, visual y sonoro que le restituye a los poemas una parte de la densidad histórica de la que proceden y los envuelve en un muy particular clima lírico que transforma su dicción y su sentido (<<https://www.youtube.com/watch?v=dPKPEiOY5r0>>).

La existencia de estas múltiples interpretaciones de los poemas de Fabre, tanto en la acepción crítica como en la performativa del término, no puede dejar de plantearnos hoy un cierto número de interrogantes. ¿Cómo se define la relación entre el libro impreso y estas performances por lo que respecta a la identidad y la unidad de la obra? ¿Debemos considerar que el ingreso en un régimen transmedial activa la inmanencia plural de la escritura, para decirlo con

los términos de Gérard Genette (1994: 128), y hace posible la existencia de varias versiones concomitantes de una misma obra que el investigador tiene que tomar en cuenta, filológicamente hablando, como sucedía antaño con los romances y la transmisión oral de los romanceros? Y si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, ¿cuál es la versión que debería primar en la lectura crítica y cuál vendría a ser el estatuto del texto impreso ante las versiones orales, musicales y/o visuales? ¿Estaríamos ante un impreso que funcionaría a la manera de una partitura vocal, aportando el patrón rítmico y sonoro de la interpretación, o acaso como una notación, un plano o un diagrama que permite organizar la ejecución de la performance y distribuir los elementos plásticos, acústicos y visuales?

El ya citado Charles Bernstein escribe que “un poema, visto a través de sus múltiples performances, o su mutua inter-traductibilidad, tiene una existencia fundamentalmente plural” (1998: 9). Y agrega a renglón seguido:

Esto se hace explícito de un modo aún más dramático cuando las instancias de la obra resultan contradictorias o inconmensurables, pero también ocurre cuando las versiones son commensurables. Hablar de un poema en performance significa, pues, destronar la idea del poema como un objeto lingüístico fijo, estable y finito; significa negar al poema su presencia en sí y su unidad. Por lo tanto, si bien la performance acentúa la presencia material del poema y del ejecutante, al mismo tiempo niega la presencia unitaria del poema, es decir, su unidad metafísica (1998: 9).

El espacio que se abre así ante nosotros entre texto escrito y performance, entre lectura en papel y espectáculo, entre libro impreso y concepto de obra, no solo concierne al horizonte de creación de la poesía, que se desplaza a una escala inter o transmedial, sino a sus formas de realización, de difusión y de existencia misma en tanto y en cuanto objeto plural. Leer poesía en la América Latina de estos principios del siglo XXI supone, a mi modo de ver, hacer visibles y palpables estas tensiones que la circulación y convergencia de las prácticas poéticas entre distintos medios han ido generando dentro del campo literario contemporáneo. Quizás por ello una de las figuras más emblemáticas del momento poético en que estamos es la ya mencionada poeta mexicana Rocío Cerón, quien, desde hace varios años, combina la publicación de sus libros impresos con la perfor-

mance y la puesta en escena multimediática de su poesía; pero que, además, ha hecho de las nuevas y complejas relaciones entre la página escrita y la nueva ecología medial unos de los objetos centrales de su reflexión teórica.

En efecto, la mexicana piensa el concepto de *poesía expandida* como una extensión y una actualización de las facultades plurisensoriales de una subjetividad poética, que la escritura registra a la manera de indicios, como sugiriéndolos o insinuándolos. Para ella, la transmedialidad permite activar ese potencial interdisciplinario del poema impreso y lo hace traducible a otros lenguajes, acaso devolviéndolo a una riqueza y a una ambigüedad perceptiva que es la que signa su propio origen. Cerón es autora de una suerte de do-decálogo intitulado “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital” donde expone, creo, con bastante claridad este aspecto mayor de su poética:

Explorar el soporte papel y su puesta en el espacio digital.

Cuestionar los límites de lo que se espera sea una página (libro, continente) de poesía.

Sumar medios o cúmulo de voces que se convertirán en imágenes, sonidos, movimiento.

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.

Fisurar, erosionar, crear capas.

Construir sentido por fricción o por contraste o hasta por encastre.

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.

Cuestionar el límite entre lenguaje poético y el no poético, investigar las nebulosas de fricción entre esos puntos.

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.

Al mismo tiempo: sustrato visual de la puesta en página como sustrato que resuena del registro sonoro (vocal, oral, ritual) como sustrato ficcional que se abre como sustrato autobiográfico.

El poema como una construcción donde paisaje, realidad y universo propio generan estratificaciones, capas donde un paisaje abre al otro.

El poema, su puesta en digital, en imagen, gesto, corporeidad, campo áurico, en una dimensionalidad que supere el plano temporal y devenga memoria hecha presente. Inmemorial presente (Cerón 2013).

Fiel reflejo de este momento de coexistencia y de tránsito intermedial en la práctica de la poesía, las doce instrucciones de Cerón ponen de relieve no solo la continuidad sino también el conflicto y la disrupción en las relaciones entre el soporte impreso y la nueva ecología mediática. Más que como una simple adaptación o *remediación*, la creación transmedial se presenta como una investigación de la traductibilidad de la página y el verso impreso, es decir, como la busca de las prolongaciones, equivalencias, sucedáneos y sinónimos sógnicos que pueden producirse o generarse a partir y a través de la palabra escrita en otro ámbito de comunicación. “La palabra es un metal inestable” reza justamente el título de una conferencia de Cerón sobre el tema (Cerón 2014).

Su trabajo creativo, entre el libro y la performance, en el movimiento que lleva del uno al otro, proyecta paisajes sonoros y texturas visuales atravesadas a menudo por la voz de la poeta, que lee sus versos. Así, en *Borealis*, una de las obras que puso en escena junto a Abrahán Chávelas en Pachuca, en 2016, destaca la saturación del color y el sonido que registra el eco de las auroras captadas por radiotelescopios y que se mezcla con algo de la estática de nuestro mundo contemporáneo (<<http://rocioceron.com/borealis.html>>). Como si se tratara de plantear una pregunta multisensorial por nuestro lugar en el espacio y en el tiempo, por la especie que somos en este presente del planeta, las sinestesias inéditas que se tejen entre letras, colores, sonidos, cuerpos y movimientos trazan un diálogo entre lo humano y lo no-humano que no habría disgustado a nuestros simbolistas. Al mismo tiempo, y como ella misma lo ha señalado, su trabajo muestra que crear dentro de la nueva ecología mediática 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.

En el caso específico de América Latina, la problematización actual de los lazos tradicionales entre cultura impresa y producción poética se inscribe en una historia algo más extensa y muy distinta de la historia europea o norteamericana, ya que adquiere desde mucho antes unos visos bastante radicales en la obra de algunos artistas, poetas y grupos sudamericanos que plantearon, a fines del siglo xx, una ruptura con el libro y con el tipo de soporte que constituye. Recordemos que ya en 1989 el colectivo argentino PARALENGUA, la *Ohtra Poesía*, integrado por Carlos Estévez, Roberto Cignoni, Fa-

bio Doctorovich y Ricardo Castro, se afirmaba como una plataforma creativa destinada a acoger propuestas alternativas a la página impresa (Padín 2013: 46). No es difícil descubrir hoy detrás de sus posturas más intransigentes las corrientes críticas hacia la Ciudad Letrada latinoamericana que recorren los años noventa del pasado siglo y el rechazo hacia el giro neoliberal de las industrias editoriales que dejaron a la poesía al margen de la distribución del libro a gran escala. Los poetas de PARALENGUA, la Otra Poesía, aspiraban a establecer un contacto directo con su público a través de la performance, no querían crear objetos que pudieran comercializarse y convidaban al público a participar en procesos de creación colectiva destinados a democratizar la práctica de la poesía. Aunque se disolvieron hace ya unos veinte años, representan históricamente, junto a las vanguardias, el zócalo político sobre el que se alzan hoy las formas más irreverentes de la poesía oral argentina, tanto dentro como fuera de los circuitos del *slam* y el *spoken-word*.

Otro precedente indispensable en la agitada historia latinoamericana de las relaciones entre libro y poesía es el movimiento de Acción Poética que se funda en México en 1996 y se extiende como un reguero de pólvora por las principales ciudades latinoamericanas (Bollig 2016: 46). A caballo entre el grafiti, el arte urbano y la poesía popular, las intervenciones de este colectivo transnacional traducen una experiencia de creación participativa destinada a ofrecer, en no más de ocho palabras, versos y expresiones de las que pueda apropiarse libremente la comunidad, al margen de cualquier publicación en papel.

A medida que entramos en el nuevo siglo, la ocupación de los espacios urbanos y la proyección de poemas en los muros de la ciudad se han ido volviendo prácticas corrientes en muchos festivales y encuentros de poesía en Latinoamérica. Pero quizás una de las versiones más elaborada e interesante de este tipo de intervención es la que lleva adelante, desde 2010, el grupo peruano Anima Lisa jugando con los límites fluctuantes entre poesía, artes visuales, sonido, arquitectura, comunicación y urbanismo en una serie de creaciones transmediales que se recogen en su portal bajo la rúbrica de “Pantallas Urbanas”. Entre ellas se encuentra justamente la ya mencionada instalación que realizan en 2012, basándose en un poema del César Vallejo de *Trilce*. Se trata de hacer de la ciudad un espacio de proyección posible de la palabra poética y de la lectura del gran poeta

peruano, poniendo en escena las alteraciones que se producen en los versos del poema y en su sentido a medida que es demolida desde el interior la pared sobre la que se han proyectado y que se van descomponiendo a la vez el texto y su soporte (<<http://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>>).

El vídeo registra las transformaciones que el propio poema sufre en su traducción material y, en particular, a esta de la pared de un baño que se enlaza con la temática del texto, poniendo en tensión los espacios públicos e íntimos en el marco de la ciudad. Lejos de una simple puesta en escena y de un vano afán de chocar o escandalizar, el grupo se plantea el ejercicio como una exploración del tránsito de la palabra entre la página impresa y sus nuevos soportes virtuales:

La instalación Trilce I no busca precisamente escenificar el poema de César Vallejo al que alude el título, sino tomarlo 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 (<<http://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>>).

Creo que nadie, sin embargo, ha desarrollado con tanta tenacidad y acierto la búsqueda de alternativas al soporte papel en Latinoamérica como el poeta y artista brasileño Eduardo Kac. Desde los años ochenta del siglo pasado, sus ejercicios de poesía digital y de holopoesía, o poesía holográfica, se plasman en la creación de un tipo de poema concebido, realizado y expuesto en un espacio luminoso tridimensional, cuyo texto produce distintos significados según se desplace el observador-lector. Después de experimentar con distintas tecnologías, desde el fax al vídeo, desde Google Maps al código genético, la obsesión simbolista por realizar una escritura poética liberada no solo del libro sino de todo soporte material, se plasma quizás en su forma más plena en el poema conceptual que realizó en 2017, en la Estación Espacial Internacional, gracias a la colaboración del astronauta francés Thomas Pasquet. La obra se intitula programáticamente “Telescopio Interior” y está disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=smVFfa2Br7oQ>>.

Esa frágil M mayúscula, que resuena como un homenaje apenas velado al poeta de *Un coup de dés*, flota como los cuerpos liberados de la gravedad terrestre y de sus anclajes tradicionales, poniendo de

relieve que su transposición a un ambiente distinto reconfigura a su vez sus relaciones, sus modos de lectura y la producción de un sentido. No es otra, creo, una de las imágenes más elocuentes de que disponemos para ilustrar la situación actual de la poesía en régimen transmedial. Observemos que, invirtiendo las funciones habituales de texto y soporte, Kac se sirve aquí del papel no como página sino como una herramienta de escritura y lo que hace escribir a Pasquet con las hojas blancas no es nada anodino: la combinatoria de las formas en el espacio en movimiento compone la palabra “MOI”, que corresponde en francés al yo y alude, en particular, al sujeto de enunciación en poesía, al yo poético. Es ese “MOI” lo que se define en el título como un “telescopio interior”, es decir, como un dispositivo que permite sondear las aguas profundas de la subjetividad, a la manera romántica, solo que, a miles de kilómetros de la tierra, desprendido de todo y rodeado de la más alta tecnología. Huelga subrayar el anacronismo y la ironía que van infusas en la propuesta conceptual y metapoética de Eduardo Kac. Todas apuntan hacia otro tema mayor en el trabajo del artista brasileño —la cuestión del sujeto en la creación contemporánea— y, en lo que nos concierne, hacen palpable la tensión que está suscitando en el campo actual la difícil cohabitación entre la noción del sujeto lírico que hemos heredado de la modernidad y la emergencia de nuevas formas de hacer poesía por otros medios.

Lirismo y transmedialidad

Una vez más estamos ante una situación compleja que no admite descripciones en blanco y negro. Por un lado, y si tomamos la noción de lirismo en su sentido más antiguo desde un punto de vista medial, performativo e histórico, resulta evidente que, dentro de la configuración tecnológica y comunicativa actual, la poesía latinoamericana ha ido renovando y reanudando los lazos que la unen a la música y al canto. Ciertamente, una de las corrientes más fértiles y dinámicas es, hoy por hoy, la de la poesía musical, una reedición contemporánea del lirismo que no solo se manifiesta en los recitativos de los poetas del *spoken word*, como el dominicano Frank Báez o el puertorriqueño Uroyán Noel, sino que adquiere también formas más complejas en los trabajos del chileno Felipe Cussen y la citada

Orquesta de Poetas. Tal y como puede constatarse recorriendo los archivos audiovisuales del Festival PM (Poesía & Música), que se organiza en Santiago de Chile desde hace varios años, la tendencia reúne ya a generaciones y voces tan diversas como la de Raúl Zurita y Cid Campos, o la de Cecilia Vicuña y Reynaldo Jiménez. Unos y otros participan en este tipo de experiencias que buscan aportarles a los versos una musicalidad que no se agote en la fonética, un ritmo que no sea solo el de la prosodia y un escenario que no se limite al de la página impresa.

Pero, por otra parte, este mismo tipo de prácticas transmediales está erosionando la idea del lirismo que nos legaron los románticos y cuyos avatares, más o menos alterados, recorren el siglo xx latinoamericano. Así, el principio de una enunciación que es trasunto de la centralidad de una conciencia abocada a la construcción de una subjetividad única, una enunciación dominada por la introspección, la reflexividad y el registro de una sensibilidad en tiempo presente, una enunciación, en fin, que se traduce en la expresión de un monólogo interior susceptible de imponer un cierto clima en la comunicación y de fijar las condiciones de un intercambio íntimo y exclusivo con el lector, todos estos rasgos y algunos más están siendo sometidos a ruda prueba por las prácticas transmediales. No en vano la transmedialidad ha sido señalada en varios estudios recientes como uno de los factores que alimentan las corrientes anti-líricas o post-líricas dentro de la poesía contemporánea. Arturo Casas, por ejemplo, considera que es posible distinguir al menos tres constantes o *regularidades* en la definición actual del antilirismo o el postlirismo, que se vinculan a los nuevos escenarios de la poesía: en primer lugar, la producción de una capacidad de enunciación inédita dentro de un campo discursivo dado, que se asimila a la noción de subjetivación de Jacques Rancière; en segundo lugar, la conceptualización del poema como *acontecimiento*, y, por último, la aparición en la praxis poética de una nueva comprensión de lo público y lo político (Casas 2015: 83-102).

En América Latina, esta tendencia se ha ido afirmando cada vez más a medida que entramos en el nuevo siglo, pues no solo la poesía que se escribe hoy digitalmente sino la que se *remedia* a través de la esfera digital y la que se registra y se difunde como performance y espectáculo en ella, se han ido alejando de la calificación lírica. En este sentido, es prácticamente imposible identificar como tales

al algoritmo del generador automático de versos de Tiselli, o a las múltiples voces que recorren las composiciones de Cerón, o a las letras que forman las propuestas conceptuales de Kac, para citar solo tres de los ejemplos que hemos comentado. Los sujetos de dichas prácticas poéticas intervienen de una manera distinta en su espacio de enunciación y abren el ámbito de la poesía a otros registros creativos en una expansión sin precedentes. Además, lo poético en ellos no está ya confinado a su aparición como escritura en la página impresa, sino que puede manifestarse visualmente como un proceso y como el archivo de ese proceso, o como una performance que renueva indefinidamente la existencia de la obra, o como la virtualidad misma del acto de escribir.

Ya a fines del pasado siglo, en su ensayo *La otra voz* (1990), Octavio Paz fue capaz de entrever los primeros signos de esta crisis profunda del paradigma moderno y por entonces nos advertía:

No vivimos el fin de la poesía, como han dicho algunos, sino de una tradición poética que se inició con los grandes románticos, alcanzó su apogeo con los simbolistas y su fascinante crepúsculo con las vanguardias de nuestro siglo. Otro arte amanece (Paz 1990: 5-6).

El debate actual sobre el lirismo es hijo de esta coyuntura y entre nosotros ha trascendido hasta convertirse incluso en tema para la propia escritura poética, como lo ilustra el sonado libro del argentino Ezequiel Zaidenberg, *La lírica está muerta* (2011), que paradójicamente viene como a probar lo contrario de lo que dice su título. Pero, por muy irónico que se quiera, es también signo de las tensiones que atraviesan hoy el campo poético latinoamericano en este momento de tránsito entre una poesía concebida, desde el espacio de lo privado y lo íntimo, como construcción escrita de un sujeto individual identificado con su propio lenguaje, hasta un conjunto de prácticas colectivas, procesales, multimediáticas, públicas y políticas, que se desarrollan desde posiciones de disenso con ese pasado y cuyo objetivo principal no es ya la producción de un objeto verbal impreso. Cabe agregar que esta oposición entre dos mundos se hace especialmente visible como una apoyada crítica al sujeto y a la figura del poeta moderno en el vasto continente que forma la poesía joven, performativa y oral. Valga citar la versión de un conocido poema de Taylor Mali, “Yo creo que podría ser poeta”, que le debemos a la sátira mordaz,

divertida e inclemente del dúo de Poesía Estéreo en Buenos Aires: <<https://www.youtube.com/watch?v=m3-tZeC12IA>>.

Más allá o más acá de la risa que suscita, lo que se escucha al fondo de la performance de Poesía Estéreo es el rumor del 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. De hecho, el dúo de Poesía Estéreo se define desde su aparición, en 2009, como un taller de arte performativo que intenta recuperar la tradición dramática y oral de la poesía en una apuesta por su democratización. Sus dos fundadores, Sagrado Sebakis y Diego Arbit, son activos protagonistas de la movida *under* argentina y animan un buen número de actividades culturales que responden al mismo afán de difusión con un contenido político anti-elitista (Bollig 2016: 45-46).

Aunque se ha criticado que los torneos de *slam* que se organizan en Argentina, en México o en Colombia, obedecen a una ideología de la competencia que bien se corresponde con los tiempos neoliberales que vivimos, lo cierto es que, para muchos de los jóvenes participantes que se mueven dentro de esos circuitos, la poesía que están haciendo constituye una propuesta nueva, radical y alternativa. Así, *slamers* argentinos como So Sonia, cuyas performances están archivadas en el portal Sucede Slam de la Universidad Tres de Febrero, ponen en escena unas impactantes intervenciones que buscan deslastrarse manifiestamente de cualquier forma de lirismo y que le apuestan al realismo, al prosaísmo y a la denuncia, para recrear a su alrededor una idea distinta de la poesía y del papel del poeta dentro de la comunidad (<<https://www.youtube.com/watch?v=ID0mjx-NxIM>>).

Escuchar a estos jóvenes creadores acaso no solo suponga recordar que la poesía es anterior a la escritura sino tratar de entender también quiénes son sus públicos y cuáles son sus horizontes de expectativas. Pues si bien es cierto que la problemática del antilirismo o del postlirismo se ha planteado como un problema del sujeto de enunciación o incluso de la figura social del poeta, habría que llevarla también, como lo hace Casas, al territorio de la recepción, indagando en torno a la emergencia y a la configuración de unos públicos de poesía performativa y oral en América Latina marcadamente antilíricos o postlíricos y que se erigen hoy en testigos del surgimiento de una nueva sensibilidad, a veces al límite de un peligroso antiintelectualismo.

Al otro extremo de la cadena comunicativa, habría que repensar asimismo las tensiones que las prácticas transmediales están suscitando en torno a la noción de autoría, pues, con el paso de una creación centrada en la producción de una forma escrita a otra cuyos objetos son un concepto, un acontecimiento y/o un proceso, asistimos a un desplazamiento desde el *yo* al *nosotros*, desde una idea de la poesía como acto soberano e individual a algo que es hecho por muchos en procesos colectivos y de colaboración que exigen de los diversos participantes competencias distintas. Digamos que la autoría tiende a fragmentarse y a disolverse, como el acto mismo de creación, como si pasáramos de una enunciación individual a una suerte enunciación editorial en la que intervienen distintos mediadores a todo lo largo de la composición y aun de la performance, su grabación y su difusión. Es lo que nos muestra el trabajo en equipo de grupos como la Orquesta de Poetas o Anima Lisa, muy lejos ya del debate moderno sobre la expresividad del sujeto que presidiría a las relaciones entre intención y sentido.

¿Fronteras de la poesía?

En un ensayo reciente, Claudia Kozak interpreta el momento actual de la literatura expandida a la manera del Borges que lee a los precursores de Kafka: “somos capaces de ver que hubo expansiones de la literatura *avant la lettre* —escribe— porque desde la última parte del siglo *xx* la literatura expandida comenzó a proliferar y rodearnos de modo más evidente” (Kozak 2017c: 222). Dentro del campo poético contemporáneo, la transmedialidad no solo desdibuja, sino que redibuja las fronteras de la poesía ante su propia historia, generando, como hemos visto, nuevas formas de releer y de reescribir el legado de nuestras vanguardias y nuestras neovanguardias de mediados del siglo *xx*. El reajuste en curso de la trama de la tradición pasa por la nueva disponibilidad de los archivos analógicos en su tránsito hacia la digitalización y también por el desarrollo de la oralidad y la performatividad como instancias de composición y de difusión de la poesía. Por esta vía, la transmedialidad sitúa a la creación actual en el marco de las poéticas de la reescritura a las que me he referido en otro ensayo y que buscan una nueva concor-

dancia de tiempos en una época marcada por el presentismo y la crisis del horizonte de futuro (Guerrero 2018: 59-71).

Simultáneamente, la transmedialidad está en el corazón mismo de las tensiones que atraviesan hoy el campo literario latinoamericano por lo que toca al lugar del libro impreso no solo como soporte tradicional sino como una instancia de difusión y de reconocimiento. La poesía expandida es, en este sentido, un juego fronterizo que se juega con y contra la página escrita, en una relación bastante ambigua, pero que pone de manifiesto, sin embargo, el descentramiento del libro y su inserción dentro de una nueva ecología mediática y comunicativa, problematizando la unidad de la obra y su lectura e interpretación. En el ámbito denso de la circulación poética contemporánea el cuerpo del poema se hace plural y leer poesía se convierte en un ejercicio complejo que no puede dejar de tener en cuenta las versiones transmediales de un texto ni tampoco puede dejar de plantearse la necesidad de revisar su correlación y jerarquía.

Por último, y acaso es lo primero, la transmedialidad constituye hoy por hoy uno de los motores y de los escenarios de la renovación y la crisis del lirismo. Por un lado, la poesía pareciera haber recuperado la voz, el canto y la performance, como en una suerte de feliz regreso a sus fuentes primeras. Por otro, el ascenso de las corrientes antilíricas o postlíricas, que se configuran a fines del siglo pasado, ha desembocado en un cuestionamiento de las fronteras del género, tal y como las definiera su modo de enunciación, y, al mismo tiempo, ha dado pie a una impugnación de la figura pública del poeta y del tipo de práctica artística, social y política que representa la poesía. Si en el pasado siempre fue difícil definirla, ahora pareciera que esa posibilidad se ha hecho aún más remota.

Sin embargo, lo esencial es que dicha imposibilidad es una parte inconmensurable de su riqueza y del interés que puede revestir para nosotros en las primeras décadas de un nuevo siglo. Pues, bien vista, la poesía no ha perdido la capacidad de ser uno de principales barómetros con que se mide el espíritu de una época, cuando se sabe leerla como un elemento perturbador y disruptivo, que hace visibles las tensiones que constituyen el momento contemporáneo. No es otra, creo, la función que está cumpliendo actualmente al poner en escena, como ninguna otra forma de li-

teratura, el reto de llevar al corazón mismo de la razón técnica la reivindicación libertaria de una creatividad sin condición.

Bibliografía

- ANIMA LISA (2012): “Trilce I—Universo denso”. En: <<http://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>>.
- BERNSTEIN, Charles (1998): *Close Listening, Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- BOLLIG, Ben (2016): *Politics and Public Space in Contemporary Argentine Poetry: The Lyric and the State*. Oxford: Palgrave Macmillan.
- BRILLENBOURG, Kiene (2006): “Multimediality, Intermediality and Medially Complex Digital Poetry”, *RiLunE. Rivista di Letterature dell’Unione Europea*, n° 5, pp. 1-18.
- CASAS, Arturo (2015): “Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público”, en Alba Cid e Issac Lourindo (eds.). *La poesía actual en el espacio público*. Madrid: Orbis Tertius.
- CASELLI, Christian (2007): “Poemas concretos”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>> (consulta: 15/09/2018).
- CERÓN, Rocío (2013): “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: UNAM. En: <<http://www.planisferio.com.mx/apuntes-creacion-desde-la-poesia-hacia-lo-digital-decalogo/>> (consulta: 14/09/2018).
- (2017): “La palabra es un metal inestable”. Ciudad de México: UNAM. En: <<http://www.saladeprensacdc.unam.mx/index.php/coordinacion-de-difusion-cultural/item/3654-el-creador-de-isadora-mark-coniglio-y-la-poeta-rocio-eron-lo-que-no-se-pueden-perder-de-vertice-experimentacion-y-vanguardia>>.
- CERÓN, Rocío y Abraham CHÁVELAS (2016): “Borealis”, Festival de Pachuca, Ciudad de México. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>.
- CHARTIER, Roger y Guglielmo CAVALLO (1995): *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil.
- CUSSEN, Felipe (2016): “Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso”, *Pores: A Journal of Poetic Research*, Issue 5. En: <http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen_Poemas_como_partituras>.

- (2017): “Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual”, *Chasqui*, 46-1, pp. 203-214.
- DE CAMPOS, Augusto, Cid DE CAMPOS y Walter SILVERA (1996): “Tensão”, Festival Video Brasil. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOUI>>.
- DE TORO, Alfonso (2003): “Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI”, 14^o Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas. Regensburg: Universität Regensburg. En: <<http://home.uni-leipzig.de/iafsl/DHV2003/Hibridez.html>> (consulta: 22/10/2018).
- FABRE, Luis Felipe (2010): *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.
- FABRE, Luis Felipe, Daniel SALDAÑA PARÍS y Paula ABRAMOS (2010): “La sodomía en la Nueva España”, Festival Poesía en Voz Alta. Ciudad de México. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>.
- FABRE, Luis Felipe, Benjamin LAZAR y LE CRIS DE PARIS (2014): “La Sodomía en la Nueva España”, Festival Cervantino. San Idelfonso, México.
- GENETTE, Gérard (1994): *L'œuvre de l'art I. Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil.
- JENKINS, Henry (2003): “Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling”, *Technological Review*, 15 January. En: <www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/> (consulta: 4/11/2018).
- KAC, Eduardo y Thomas PASQUET (2017): “Téléscope intérieur”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=smVF2Br7oQ>> (consulta: 5/10/2018).
- KOZAK, Claudia (2017a): “Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana”, *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de la Poesía Latinoamericana*, año 3, n^o 4, primer semestre, pp. 11-20.
- (2017b): “Escribir la lectura. Hacia una literatura fuera de sí”, *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, n^o 4, diciembre, pp. 37-51.
- (2017c): “La literatura expandida en el dominio digital”, *El Taco en la Brea*, n^o 6, año 4, pp. 220-45.
- LINK, Daniel (2013): “La poesía en la época de su reproductibilidad digital”, en *Cuadernos del Ateneo*. Buenos Aires: Eduntref, pp. 3-40.

- McKENZIE, D. F. (1986): *Bibliography and the Sociology of Text*. London: British Library.
- ORQUESTADEPOETAS: <<https://www.orquestadepoetas.cl/la-orquesta>> (consulta: 1/11/2018).
- PADÍN, Clemente (2013): *La poesía experimental latinoamericana (1955-2000)*. Montevideo: Colección Ensayo, n° 1, Informaciones y Producciones SL.
- PAZ, Octavio (1990): *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- PERLOFF, Marjorie (2011): *Differentials: poetry, poetics and pedagogy*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- PIGNATARI, Décio (1965): *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção.
- POESÍA ESTÉREO (2012): “Yo creo que podría ser poeta”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=m3-tZeC12IA>> (consulta: 17/10/2018).
- PRATTEN, Robert (2011): *Getting started in transmedia storytelling*. [s. l.]: Creative Space Independent Publishing.
- SO SONIA (2017): *Sucedo Slam*. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=ID0mjx-NxIM>> (consulta: 4/10/2018).
- TISELLI, Eugenio (2010): *El drama del lavaplatos*. Ciudad de México: Delirio.
- TRANSMEDIALIDADES (2018): <<https://transmedialidad.es>> (consulta: 18/10/2018).
- ZAIDENBERG, Ezequiel (2011): *La lírica está muerta*. Bahía Blanca: Vox.