

**POESÍA PERCEPTUAL: EXPERIENCIAS POÉTICAS INTERACTIVAS****Perceptual poetry: interactive poetic experiences<sup>1</sup>**

**Autora:** María Andrea Giovine Yáñez<sup>2</sup>

**Filiación:** Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

**Contacto:** [magiovine@hotmail.com](mailto:magiovine@hotmail.com)

**RESUMEN**

El presente artículo inicia con una reflexión sobre el término “poesía perceptual” y sobre sus diversas implicaciones. Después, se esbozan las principales características de la poesía perceptual y se enfatiza el hecho de que generan experiencias poéticas interactivas. De entre las formas de poesía perceptual que existen en la actualidad, en el presente texto se abordan exclusivamente la ciberpoesía y la holopoesía. Para ejemplificar lo que se plantea en términos teóricos, se analizan algunos poemas perceptuales de la antología de ciberpoesía hipermedial titulada *Wordtoys* de la escritora argentina Belén Gache, así como algunos holopoemas del polifacético artista brasileño Eduardo Kac.

**Palabras clave:** ciberpoesía, holopoesía, nuevos soportes, percepción, interacción, reconfiguración

**ABSTRACT**

This article starts with some reflections concerning the term “perceptual poetry” and its different implications. Afterwards, the main characteristics of perceptual poetry are presented, and the fact that they generate interactive poetic experiences is emphasized. From the different forms of perceptual poetry, this text deals exclusively with cyberpoetry and holopoetry. In order to exemplify what is explained in theoretical terms, I analyze some perceptual poems from the anthology of hipermedial cyberpoetry entitled *Wordtoys* by the Argentinian writer Belén Gache, as well as some holopoems by the versatile Brazilian artist Eduardo Kac.

**Key words:** cyberpoetry, holopoetry, new media, perception, interaction, reconfiguration

Desde comienzos del siglo XX, los poetas han explorado la hibridación de lenguajes artísticos con el fin de dotar de nuevas formas de expresión a la poesía. En este afán, han empleado recursos de las artes plásticas, de la ciencia y de la tecnología y, con ello, la

poesía ha entablado un diálogo interartístico e interdisciplinario imprescindible en la concepción del arte actual.

La poesía que en términos genéricos podríamos denominar “visual” y sus diversas realizaciones particulares (poesía caligramática, poesía objetual, poesía ideogramática, poesía concreta, poesía semiótica, fotopoesía, poemurales, entre otras), durante décadas, han puesto sobre la mesa importantes interrogantes sobre la colaboración entre diversas manifestaciones artísticas y sobre nuevas maneras de configurar sentido a través de la fusión de códigos sígnicos.

Actualmente, el término “poesía visual” sigue siendo muy usado para referirse a las obras en las que se fusionan elementos lingüísticos (signos de puntuación, letras, palabras, versos) con imágenes, dibujos, diseños, formas, incluso en los casos en los que el poema no se inscribe en papel y se emplean nuevos materiales y soportes atípicos para la literatura<sup>3</sup>. El uso del término genérico “poesía visual” resulta sumamente problemático, ya que las obras contemporáneas no sólo enfatizan lo visual, es decir, no sólo pretenden ser legibles y visibles, sino que apuntan a una experiencia de percepción mucho más completa e integral.

Hoy en día, al acto de percepción se han sumado otros sentidos como el oído y el tacto. Los poetas se han preocupado por explorar el uso de diversos materiales y soportes en la configuración de las obras, con lo cual se ha generado lo que incluso podríamos aventurarnos a considerar un nuevo género, a saber, la poesía en soportes alternativos, la cual no se realiza en la bidimensionalidad del papel, sino en diversos espacios inscriptorios que dotan a la palabra poética de nuevos escenarios comunicativos. Por otra parte, en estas propuestas se incluye un elemento totalmente revolucionario para la literatura: movimiento real. En muchas ocasiones, los poemas perceptuales se mueven y cambian, es decir, son transitorios, fugaces y, al ser obras muy abiertas, requieren de la participación activa del receptor para la configuración de sentido.

A partir de lo anterior, se puede ver que el término “poesía visual” ya no basta para designar algunas propuestas que han surgido. Por tanto, considero indispensable contar con un término que designe específicamente a la poesía que no se realiza en papel, que incluye movimiento y cuya configuración y percepción es sinestésica<sup>4</sup>.

Antes de inclinarme por el término “poesía perceptual”, sopesé algunos otros: “poesía sensorial”, “poesía interactiva”, “poesía intermedial”. No obstante, opto por el uso del término “poesía perceptual” porque me parece que resulta más útil y preciso que los anteriores, ya que alude a la característica más importante y revolucionaria, a mi juicio, de estas propuestas poéticas: que el énfasis no está en la creación o configuración de las obras, sino en el plano de su percepción.

“Poesía perceptual” es un término que, a mi parecer, logra cobijar todas las propuestas de poesía que se inscriben en nuevos soportes, ya sea que intervengan uno o más sentidos, sin importar el tipo de relaciones intermediales e interactivas que se establezcan. Como realizaciones concretas de la poesía perceptual contemporánea es posible mencionar la ciberpoesía, la holopoesía, la videopoesía, la poesía en la piel y la biopoesía.

Considero importante enfatizar que las dificultades de acercarse de manera teórica y sistemática a estas propuestas comienzan desde las ambigüedades terminológicas que

existen. En ocasiones, los artistas o los críticos emplean nombres distintos para referirse a lo mismo: poesía experimental, poesía visual, poesía concreta. En América Latina, el argentino Ladislao Pablo Györi, ya en 1995 se preocupaba por intentar definir criterios para una posible poesía virtual (Györi 36). En lo personal, me inclino por el uso de términos como “ciberpoesía” y “holopoesía”, por encima de “poesía digital”, “poesía virtual” y “poesía hologramática”, porque, además de que su uso está más extendido, morfológicamente guardan una semejanza entre sí y en el prefijo indican su filiación procedimental.

En síntesis, con el término “poesía perceptual”, quiero hacer referencia a las manifestaciones poéticas que no tienen como soporte el papel y que surgieron en el panorama artístico a partir de los años ochenta del siglo pasado y se siguen llevando a cabo hasta la fecha. Tomar como punto de referencia la década de los ochenta se debe a que los primeros holopoemas fueron realizados en 1983. Las propuestas de videopoesía, ciberpoesía y biopoesía son posteriores. Parafraseando los planteamientos de Amelia Sanz y Dolores Romero en “Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles”, en *Literaturas del texto al hipertexto*, los poetas ya habían comenzado a experimentar con distintos materiales y soportes antes de los años ochenta, pero fue hasta esa década cuando dejar de lado el papel ya no fue un hecho aislado y se convirtió en una tendencia más generalizada a nivel internacional, si bien hubo lugares en donde esta exploración fue más profusa como en España (particularmente con los artistas catalanes), Francia, Alemania, Inglaterra y, en América, Brasil, Estados Unidos, Argentina y Chile (Sanz 275).

La poesía perceptual tiene su origen en la poesía visual. Al revalorar como significante la espacialidad y los elementos típicamente pertenecientes a las artes visuales (imagen, diseño, color, textura, tridimensionalidad), desde su surgimiento, el poema visual buscaba conseguir en el receptor un efecto de percepción inmediata, apartándose así de la idea de la literatura como arte temporal, como arte que transcurre fundamentalmente en el tiempo.



Diana Briones. “Mariposa”. Se desconoce el año de creación de este caligrama.

Por ejemplo, en este caligrama, antes de leer “Revolotea, inventa rulos. Traza en el aire cien mil dibujos” y antes de leer la palabra “flores”, vemos las flores, la mariposa y el rastro

que dejó su vuelo. A través de la cristalización de las formas, el poema visual logra un efecto de percepción inmediata: prácticamente de un solo vistazo el receptor aprehende un todo y esto detona en él ciertas inferencias sobre la obra. Posteriormente, cuando el receptor lee cada uno de los elementos discursivos que conforman el poema visual, va construyendo una idea en términos semánticos, temáticos, la cual guarda una estrecha relación con el sentido detonado por los elementos visuales. Heredera de todo esto, la poesía perceptual también produce un efecto de inmediatez perceptiva, aunque a través de nuevos elementos e interacciones.

Es muy importante subrayar que los poetas visuales de todo el mundo continúan produciendo poemas visuales en papel, conservando y mejorando las primeras técnicas empleadas en la poesía visual, como la escritura caligramática o el collage. Sin embargo, paralelamente al cauce que ha seguido la poesía visual en papel, se han ido desarrollando una serie de propuestas que exploran nuevas posibilidades estéticas y comunicativas y que, a través de los nuevos tipos de interacción que generan con los perceptores, han modificado y enriquecido nuestras experiencias de lectura y, por ende, nuestra concepción del acto de leer.

La originalidad de la poesía perceptual consiste en incorporar el movimiento, el sonido, la luz y una nueva noción de tiempo y espacio, a través de lo cual se ha transformado nuestra interacción con las obras y se ha enfatizado el efecto de inmediatez que el poema visual ya había subrayado en papel.

Al ser plenamente intermediales e interdisciplinarias, para la realización de ninguna de las propuestas de poesía perceptual basta contar con las herramientas prototípicas de la literatura: tinta y papel. En el proceso de configuración se emplean herramientas como computadoras y *softwares*, rayos láser, cámaras de video, cables, agujas y punteros, seres vivos, microscopios y cámaras fotográficas de alto alcance.

Jack Berry, en su ensayo "Articulating Freedom: Three Brief Notes Regarding the Contemporary Underground/Otherstream", menciona una definición de poema que resulta mucho más práctica y útil para abordar las formas de la poesía perceptual, para las cuales la definición de poema, en el sentido convencional, no resulta funcional, dados sus elementos y postulados: "A poem is not the telling of a thing, but the thing itself utilizing language, in whatever form (and however the definition of language might be extended), to transmigrate from one 'place' to another. It trans-forms to awaken to itself in renewed aspect, and to awaken others to its experience." (Jackson 217.) La función primordial de las formas que ha asumido el poema perceptual es precisamente la de *trans-formar*. Por un lado, ir más allá de las formas y, por otro, modificar lo que se considera una experiencia poética y sus diversas implicaciones, con el fin de crear interrogantes.

La existencia de estas propuestas no puede entenderse si no se toma en consideración que, en el arte en general, ha tenido lugar un giro hermenéutico, es decir, un cambio drástico en la interpretación y función de las obras, así como en los procesos de representación. La poesía perceptual, a pesar de ser una manifestación marginal<sup>5</sup>, representa un giro hermenéutico en nuestra manera de leer y de relacionarnos con lo que se considera literatura.

Si consideramos que el arte ha sido siempre un termómetro del mundo, las propuestas de poesía perceptual ponen de manifiesto nuevos tipos de interacciones y son una nueva

forma de representar el mundo contemporáneo, a imagen de éste: transitorias, veloces, móviles, experimentales, fugaces, lúdicas, interactivas, únicas.

En la actualidad, muchos artistas buscan que la interacción con sus obras sea un proceso complejo y vital para la configuración de sentido. De hecho, han capitalizado la interacción del perceptor como parte de la obra misma. Las propuestas de la poesía perceptual se enmarcan en esta noción del arte, es decir, este tipo de poesía se entiende a sí misma como una experiencia interactiva y, por tanto, las obras se conciben desde este paradigma. De ahí que el perceptor sea una pieza clave en la construcción y resignificación de la obra.

Ya el poema visual en papel había invitado al lector a aproximarse a él a través de una interacción distinta a la que se tiene con un texto convencional. Los poemas semióticos invitaron al lector a emplear su capacidad de evocación para interpretar las imágenes y darles coherencia. Los poemas-objeto, con su tridimensionalidad, propusieron al espectador aproximarse a ellos como si fueran obras plásticas, como si se tratara de esculturas. El sujeto que interactuaba con estas propuestas, de inmediato entendió que la tónica era diferente, que de él se esperaba un papel distinto.

Las diversas formas que ha asumido la poesía perceptual contemplan la interacción del perceptor como un factor medular para la existencia de la obra. Nicolás Bourriaud plantea la existencia de una transformación en la concepción de la actividad artística: “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el ‘encuentro’ entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...] El arte es un estado de encuentro.” (Bourriaud 87) En la interacción con el poema visual, quien se relaciona con éste hace las veces de lector y de espectador. Las funciones que debe llevar a cabo el sujeto que interactúa con una obra de poesía perceptual consisten en participar activamente en la percepción de la obra, a partir de la cual se lleva a cabo el proceso de resignificación de la misma. Por ello, las decisiones individuales influyen en la percepción del poema perceptual y en la experiencia poética en sí misma.

Como mencioné líneas antes, existen varios tipos de poesía perceptual. Sin embargo, por razones de extensión y practicidad, me centraré exclusivamente en dos de ellos: la ciberpoesía y la holopoesía.

La ciberpoesía o poesía cibernética, poesía virtual, poesía electrónica, poesía en la red o poesía digital se caracteriza por el uso de diversos recursos informáticos que incluyen el uso de computadoras. Los ciberpoetas emplean softwares (en ocasiones creados por ellos mismos) para conseguir los efectos deseados en el poema.

Para poder interactuar con un ciberpoema, el perceptor debe tener a mano una computadora y contar con ciertos conocimientos tecnológicos básicos. Al no presentarse en formato de libro y al usar la pantalla como soporte, la relación de lectura que establece el lector con el texto a menudo resulta en una experiencia muy diferente a la de la lectura convencional, como sucede en el caso de las propuestas de Belén Gache.

De las diversas modalidades de poesía perceptual, la ciberpoesía es en la que mayor interacción podemos encontrar. El perceptor tiene que operar el ciberpoema, debe oprimir ciertas teclas, tomar ciertas decisiones de lectura, incluir textos, seguir las instrucciones del programa; en suma, necesariamente tiene que actuar. El ciberpoema sólo adquiere realización concreta a partir de la interacción del perceptor. Los conceptos de “acción” y

“participación”, explorados por Alexander R. Galloway en *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*, arrojan mucha luz para comprender mejor los rasgos de este tipo de poesía perceptual. Y, en este sentido, cabe citar las palabras de Hans Magnus Enzensberger, tomadas por Galloway de *Constituents of a Theory of the Media* para epígrafe de su libro, “The new media are oriented towards action, not contemplation; towards the present, not tradition.”

Por otra parte, gracias a la incorporación de la tecnología, en algunos casos, el perceptor deja de ser simplemente un lector o un espectador y puede incluso convertirse en autor<sup>6</sup>. Es el grado más alto de participación que puede conferir la ciberpoesía. En otros casos, la ciberpoesía permite la creación colectiva. Alguien ha escrito un texto que otra persona puede modificar, cambiar, hacer suyo. El resultado es un texto híbrido, nuevo, fruto de varias sensibilidades, de varias mentes. Los autores no se conocen entre sí, no saben nada unos de otros, viven en latitudes y contextos diferentes. Es el cadáver exquisito del siglo XXI, en una relación espacio-temporal distinta.

La ciberpoesía es incluyente y participativa. El audio, los colores, las formas y los textos, que se cristalizan y diluyen en la pantalla al ritmo que el lector impone, crean una experiencia estética multisensorial y totalmente interactiva, que resulta distinta para cada perceptor, quien puede elegir los caminos que toma su lectura gracias a la configuración propia del ciberespacio.

Por otra parte, en el caso de la holopoesía, la interacción del perceptor también es vital, puesto que el ángulo desde donde éste se encuentra determina la lectura y las características mismas del holopoema. Los rayos de luz de los holopoemas interactúan en directo con el cuerpo del perceptor, con el espacio físico que lo rodea. Son juegos de luces que invitan al perceptor a participar siguiendo, reconstruyendo sus formas y sus cambios. Los holopoemas, inmateriales y cambiantes, se apoderan del entorno del perceptor y le proporcionan una experiencia poética única, según el lugar en donde se encuentre ubicado y cómo se relacione con los hologramas.

Cabe señalar que, como parte esencial de las nuevas interrelaciones que hay en las propuestas recientes de poesía perceptual, se encuentra el vínculo que se establece entre el arte y la ciencia o el arte y la tecnología. Al incorporarse en la producción de la obra de arte, estos elementos detonan múltiples reflexiones sobre lo que se entiende por una obra de arte, sobre los límites y fusiones posibles entre diversas áreas del conocimiento y sobre el papel del autor y del perceptor. Artistas y programadores interactúan para producir ciberpoemas. Artistas y científicos interactúan para producir holopoesía. Y, a su vez, los perceptores interactúan con las obras para que éstas puedan existir y ser reconfiguradas.

Aunque la interacción tenga lugar de distintas maneras, en distintos grados y a través de distintos mecanismos, la poesía perceptual es fundamentalmente una experiencia poética interactiva.

Con el fin de ilustrar lo que he venido exponiendo, a continuación, quisiera centrar la atención en el análisis de una obra de ciberpoesía y en algunos ejemplos de holopoesía.

Wordtoys, una experiencia poética de interacción hipertextual



Belén Gache, *Wordtoys*, 2006. WordToys

Desde 1996, Belén Gache<sup>7</sup> (Buenos Aires, 1960) ha explorado temas de literatura experimental y ciberpoesía. Ha abordado diversos aspectos sobre poesía en soportes alternativos desde la teoría y desde la práctica artística. Entre sus obras de ciberliteratura más importantes destaca *El Diario del niño burbuja*<sup>8</sup>.

En [belengache.findelmundo.com.ar](http://belengache.findelmundo.com.ar), encontramos una de las obras técnicamente más complejas de esta autora argentina. Se trata de *Wordtoys*, una antología de ciberpoemas estructurados de manera hipertextual. Al abrir el sitio, vemos la imagen de una mujer con la mano levantada. Está vestida con un traje sencillo que recuerda a las mucamas inglesas del siglo XVII. En la mano sostiene un objeto del cual salen burbujas que se mueven por la pantalla. Algunas burbujas tienen letras y éstas forman la palabra "wordtoys". Cuando damos clic en cualquier parte de la pantalla, aparece un libro titulado *Wordtoys* y el nombre de la autora, Belén Gache. Si damos clic en el libro, se abre la primera página, anterior al índice, en donde las letras del alfabeto cambian a gran velocidad.

En este punto, hay dos maneras de interactuar con el libro. La primera es usar el cursor para ir pasando las páginas hasta llegar a alguna que nos interese y entrar en ella, o bien, ir al índice, al hacer clic en la pestaña correspondiente, y elegir entre los trece poemas perceptuales que incluye el libro.

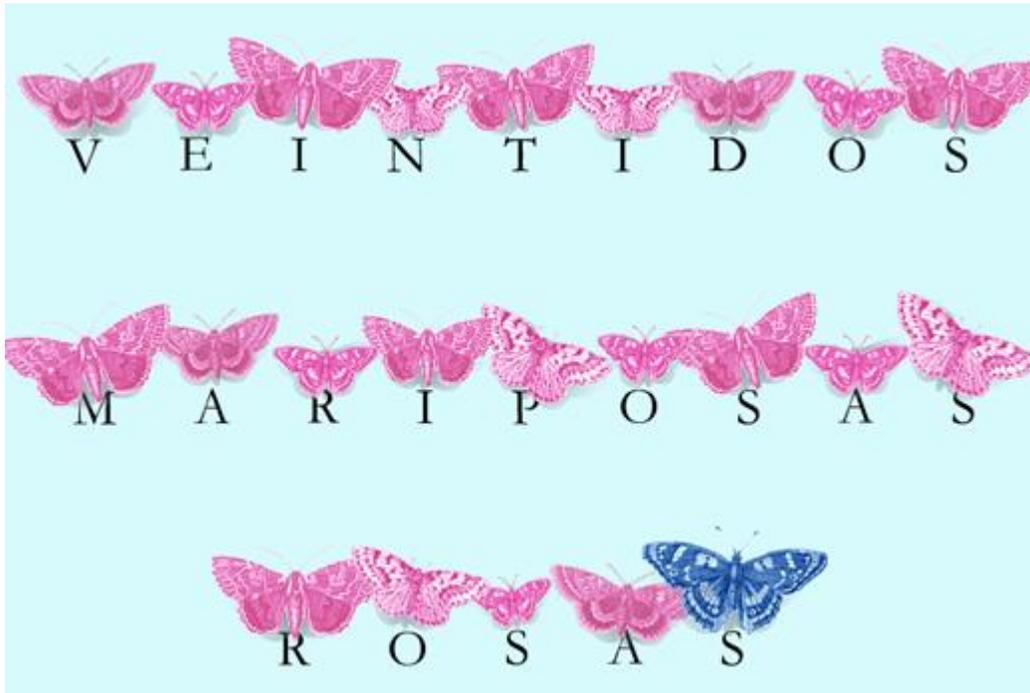
*Wordtoys* es un buen ejemplo de las múltiples perspectivas operativas desde las cuales se pueden configurar ciberpoemas. Cada una implica distintos elementos y establece diferentes relaciones. Sin embargo, en todas ellas el receptor forzosamente debe interactuar con los ciberpoemas para que éstos adquieran sentido y existencia. Cada interacción es distinta y depende del procedimiento de configuración del ciberpoema.

En la conferencia dictada por Belén Gache, el 24 de abril de 2006, en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona, España, la autora comenta lo siguiente en relación con la obra *Wordtoys*:

Los wordtoys están concebidos a partir de diferentes estrategias: el hincapié en la materialidad de los signos (“El jardín de la emperatriz Suiko”, “Veintidós mariposas rosas”), la interactividad (mariposas-libro), las combinatorias y el azar (“El suicidio de la señorita Chao”), el uso de instrucciones (“El procesador de textos rimbaudiano”, “Escribe tu propio Quijote”). En el siglo XX (desde Bajtín hasta Lacan, desde Althusser a Derrida), se produce en cambio una deconstrucción sistemática de la noción de sujeto metafísico, origen de la palabra y de la acción, para colocar en su lugar la idea de un sujeto descentrado y condicionado tanto por sus particulares condiciones socio-históricas como por la misma estructura del lenguaje. William Burroughs, por ejemplo, señalaba de qué manera el lenguaje cierra los significados sobre las cosas. El lenguaje ejerce el control sobre los seres humanos, encerrándonos en patrones de percepción y pensamiento convencionales, reproduciendo sistemas de micro-control social. (Gache, párr.10).

Evidentemente, un proyecto de esta naturaleza rebasa la autoría de una sola persona, un tema que, como puede verse en la cita anterior, interesa a Gache de manera especial. En este caso, la idea, los textos y el diseño son de ella, pero la programación y realización son de Gustavo Romano.

Para la artista argentina, el lenguaje nos modela, nos condiciona. Su obra está planeada de tal manera que podamos reflexionar sobre cómo nosotros también modelamos el lenguaje y las obras a partir de nuestra interacción con ellas. Gache nos ofrece una antología en la que las obras modifican nuestros patrones de percepción y nos conducen a un pensamiento hipertextual e hipermedial, a través de nuevos y renovadores procesos de lectura.



“Veintidós mariposas rosas” tiene en la portada una mariposa rosa que bate las alas con rapidez. Cuando se abre el enlace, vemos veintidós mariposas rosas y una mariposa azul. Cada mariposa corresponde a las letras del texto (VEINTIDOS MARIPOSAS ROSAS). A continuación, el perceptor puede dar clic en cualquiera de las mariposas. Al hacerlo, la mariposa tocada se va volando por la pantalla, se lleva consigo su letra y desaparece. El perceptor decide cuántas letras quita, cuáles y a qué velocidad lo hace. Al quitar letras, puede formar nuevas palabras con las mariposas restantes (“ven”, “dos”, “más”), o bien, puede dejar toda la pantalla completamente vacía.

La mariposa azul se comporta exactamente igual que las rosas. Sin embargo, es un elemento que pone énfasis en la idea de la diferencia. Al ver que la mariposa es de otro color, uno espera que al dar clic en ella pase algo diferente y, no obstante, no es así, lo cual rompe con una posible expectativa y subraya el hecho de que, aunque dos cosas luzcan diferentes, en el fondo pueden ser iguales. En “Veintidós mariposas rosas” el perceptor se relaciona con elementos frágiles que echan a volar y son irrecuperables, como las letras escritas y las palabras pronunciadas. En el fondo, el discurso es como una mariposa rosa: inasible, abstracto, volátil.



En la portada de “Poemas de agua”, vemos unos círculos concéntricos de agua y las letras del alfabeto que se mueven a toda velocidad. Al dar clic, se despliega la fotografía de un lavabo en close-up. Si el perceptor da clic en cualquier parte del lavabo no pasa nada. Sin embargo, como el usuario sabe que “algo” tendría que pasar, sigue investigando hasta que descubre la mecánica de la interacción.

El ciberpoema se activa cuando se da clic en las llaves del lavabo. Del grifo, surge una cascada que no es de agua sino de letras, las cuales “caen” sobre el lavabo y forman una espiral de palabras. Cada vez que accionamos este mecanismo, aparece una cita de algún autor. Por ejemplo, “Mirar el río hecho de tiempo y agua. Y recordar que el tiempo es otro río. Saber que nos perdemos como el río. Y que los rostros pasan como el agua. (Jorge

Luis Borges, Arte poética)”. Otro ejemplo: “The kiddies are silent for a while. And yes, singly or in pairs, they come down to the water’s edge, to drink their fill. (John Asbery, Dream sequence)”. Un ejemplo más: “L’eau verte pénètre ma coque de sapin. Et des taches des vins bleues et des vomissures. Me lava, dispersant gouvernail et grappin. (Arthur Rimbaud, Le bateau ivre).” Entre las citas, encontramos textos en español, en inglés y en francés de autores como Antonin Artaud, Francisco de Quevedo, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Allen Ginsberg.

El contenido de las citas apunta fundamentalmente hacia dos temas: el tiempo y el agua. En este sentido, “Poemas de agua” se convierte en una reflexión sobre un tiempo que fluye, cambia y se pierde, a semejanza del agua.

Cada vez que damos clic en alguna de las dos llaves de agua, éstas se mueven. Mientras la cascada de letras cae, se escucha un sonido parecido a agua o cristales que caen y se estrellan sobre una superficie. El audio incrementa el efecto y proporciona una experiencia más global. Al volver a dar clic sobre la llave, el texto anterior desaparece de inmediato y se forma un nuevo texto.

Al estructurarse en forma de espiral, el perceptor se ve obligado a hacer esfuerzos para leer las palabras que quedan totalmente volteadas. Por otra parte, llama la atención la alternancia de tres lenguas distintas. Esto hace que, si desconoce alguna de esas tres lenguas, el usuario tenga que saltar directamente al siguiente texto.

“Poemas de agua” es una reflexión sobre la lengua como elemento que fluye. A pesar de que todos los autores citados son grandes figuras de las letras, sus textos se van por el drenaje, desaparecen. Este ciberpoema enfatiza la idea de la fragmentación del discurso, del retazo descontextualizado que adquiere sentido ante nuestros ojos durante unos instantes para luego diluirse.



“El idioma de los pájaros” es un ciberpoema en cuya portada se pueden ver dibujos de pájaros en tonos cafés sobre un fondo amarillo claro. Al abrir el enlace, puede verse la imagen de un pájaro que encabeza un breve prólogo en el que se explican algunas ideas que explican que este ciberpoema se originó a partir de la leyenda del ruiseñor mecánico que tenía un emperador chino. Para Gache, los pájaros tradicionalmente han simbolizado sentimientos o propiedades humanas.

Como explica Gache, en numerosas fábulas tanto orientales como occidentales, suelen aparecer desde la antigüedad pájaros que dicen grandes verdades. Los pájaros de “El idioma de los pájaros” son máquinas-poetas. En este sentido, nos dice Gache, comparten con el ruiseñor mecánico, en primer lugar, la paradoja de combinar una fragilidad extrema con una armadura rígida y monstruosa. También comparten el hecho de estar programados para re-citar palabras. ¿Acaso las palabras no son siempre ajenas? Además de las aves autómatas, en “El idioma de los pájaros” hay otro tipo de aves, incluso más aberrantes todavía: las que están hechas únicamente de palabras. Cisnes, golondrinas, cuervos y ruiseñores se nos presentan como pájaros lingüísticos, capturados por las máquinas-poetas dentro de una inviolable armadura significativa. Esta es la trágica canción de los pájaros de “El idioma de los pájaros”: cuanto más cantan, más irremediabilmente prisioneros quedarán de la jaula del lenguaje. (Gache, párr. 9)

Luego de leer el prólogo, con esos ecos en mente, el perceptor da clic en la pestaña “ingresar” y se abre el enlace. En la pantalla aparecen cinco pájaros distintos y en diferentes posiciones, todos posados sobre la rama de un árbol. Al dar clic sobre cualquiera de los pájaros, éstos empiezan a recitar poemas abriendo y cerrando el pico. Algunos recitan en inglés, otros en francés y otros en español. “El cisne en la sombra” y “Volverán las oscuras golondrinas” son algunos de los versos que escuchamos en la voz de estos pájaros. El perceptor-reconfigurador puede elegir qué pájaro activar e, incluso, puede activar varios a la vez, con lo cual se crea una sinfonía de voces que resulta en un caos ininteligible.

No es gratuito que los poemas recitados por los pájaros hablen precisamente sobre pájaros. En este sentido, Gache pone sobre la mesa el carácter autorreferencial siempre presente en la poesía visual desde sus inicios. Tampoco es gratuito que las voces de los pájaros sean robóticas, artificiales. Esto enfatiza la noción de extrañamiento y extranjería en relación con el lenguaje que Gache desea mostrar. Son pájaros que hablan, sin embargo, dicen siempre lo mismo y lo hacen en un tono sin matices ni entonación, como si las palabras fueran todas iguales, como si no hubiera diferencia al decir una u otra cosa. Se trata de una evidente metáfora de la jaula del lenguaje, de los límites de la comunicación, una discusión que no sólo se pone sobre la mesa en obras como ésta, desde la trinchera de la creación, sino también en la teoría sobre los nuevos caminos de la literatura en la posmodernidad.



“La biblioteca” es un ejemplo excelente de obra colaborativa y del manejo de recursos hipertextuales. En la portada, vemos la imagen de una pluma y un tintero y a mano derecha se ven las portadas de varios libros. Al dar clic sobre las portadas de los libros, se despliega un recuadro con las portadas de veinte libros y un texto titulado “La biblioteca”, en donde se compara la tapa de los libros con la piel como elemento de contacto y unión con el mundo. Cuando damos clic sobre las portadas de los libros, aparecen las mismas por separado junto con dos leyendas: “Escriba su reseña de este libro” y “Vea otras reseñas de este libro”. No existen muchos elementos para escribir una reseña. Sólo contamos con el título del libro y con la imagen que vemos en la portada. De hecho, algunos títulos se encuentran en otras lenguas como alemán o inglés y algunos incluso emplean otros alfabetos como los libros en ruso o en chino, de modo que es aún más difícil contar con parámetros para inventar la reseña.

Si uno desea escribir una reseña, aparece un recuadro en donde se puede incluir un título para la reseña y un texto de considerable extensión, que, posteriormente, se almacena en la página al apretar la pestaña “enviar”. De este modo, la reseña queda disponible para que cualquier otra persona que entre al sitio pueda leerla. Asimismo, uno puede leer las reseñas enviadas por otros usuarios, quienes pueden o no decir su nombre. Algunos incluso incluyen su correo electrónico, dispuestos a entablar un diálogo virtual con otros usuarios.

“La biblioteca” plantea una crítica a las reseñas de libros y a quienes realizan esta labor. En ocasiones, el reseñador ni siquiera ha leído el texto y, no obstante, cuántos lectores se dejan influir por una reseña para leer o no leer algo. Ésta es otra forma que encuentra Gache de cuestionar la sacralización de la escritura y el papel del autor. Por otra parte, para el perceptor, resulta muy interesante hacer el ejercicio de escribir una reseña tomando como base únicamente elementos paratextuales. Los títulos de los libros (*War Toys for Boys*, *The Atomic Bomb and the Word of God*, *Vientos de apostasía*, *Prisoners of Chance*) son reveladores en sí mismos. Por el formato de los libros, por el diseño de las portadas y por los títulos, nos damos cuenta de que hay libros de todo tipo: libros de poemas, de historia, de ciencias naturales, de geografía y hasta un manual para exploradores. Sin embargo, se trata de una biblioteca vacía. Los libros no están escritos, no existen, y lo único que importa es qué se dice de ellos.

*Wordtoys* es una excelente muestra de diferentes experiencias poéticas interactivas a la luz de la ciberpoesía hipermedial. Cada uno de los ciberpoemas que integran la obra es diferente y ofrece algo distinto al perceptor. En todos estos ciberpoemas se muestra una noción de tiempo veloz. Todo cambia en un instante con sólo oprimir un botón.

En esta obra, el movimiento es un elemento constante: las palabras y las letras se mueven, se despliegan, desaparecen y se transforman con un clic. El perceptor tiene en sus manos toda una serie de decisiones que lo van llevando a recorrer la obra de una manera que, al final, resulta una vivencia única para cada persona que ingresa al sitio. *Wordtoys* es una obra llena de ecos de otros autores, es una obra que muestra a la ciberpoesía como una nueva modalidad de interacción de lectura que está produciendo un nuevo tipo de lector, el cual es una figura imprescindible en la resignificación de la obra.

*Wordtoys*, como su nombre lo indica, es un compendio de juegos verbales y visuales con los cuales el perceptor se relaciona de manera lúdica. El usuario experimenta con estos iconotextos y, como sucede en todo juego, modifica su conocimiento del mundo a partir del proceso de experimentación.

La experiencia interactiva de la palabra en el espacio: la holopoesía de Eduardo Kac

El brasileño Eduardo Kac no es el único holopoeta, pero sí el más importante. Uno de los primeros holopoemas fue creado por Dieter Jung, a finales de 1983. Los holopoetas buscan una nueva poética visual y aprovechan al máximo las posibilidades de la luz como soporte de una nueva literatura. Su propósito consiste en crear una escritura verdaderamente holográfica, es decir, una escritura que no pueda transponerse a otros medios.

Eduardo Kac plantea que un holopoema es un poema concebido, realizado y expuesto de manera holográfica. Esto significa, en primer lugar, que dicho poema se organiza de una forma no lineal en un espacio inmaterial tridimensional, el cual va cambiando y transmitiendo diferentes significados, incluso al mismo tiempo que se le está observando. Al leer el holopoema en el espacio, es decir, al desplazarse con relación al holograma, el perceptor modifica constantemente la estructura del texto.

En “Key Concepts of Holopoetry”, Kac elabora un glosario y explica cuáles son las características principales de la holopoesía. Un elemento interesante que enfatiza es el tipo

de lectura que exige un holopoema y que él denomina “lectura binocular”. A este respecto menciona lo siguiente:

I call binocular reading the process according to which some holopoems present different letters and words to each eye simultaneously. This feature is unique to holopoetry, and transforms the reading process in an intense experience. Normally, when looking at objects around us, we perceive two different points of view of the very same object. Binocular reading takes place when we read one word or letter with the left eye and at the same time a completely different word or letter with the right eye. Many holopoems rely on this principle for their syntactic and semantic efficiency. (Jackson 249)

La lectura binocular enfatiza el carácter múltiple y cambiante del holopoema. Proporciona una experiencia de percepción nueva y, desde ella, se interroga sobre la observación del mundo que nos rodea y sobre la noción de maleabilidad.

Al liberarse de la superficie plana (de esa ontología plana de la página, la tela o la pantalla), “la holopoesía ha incorporado a la experiencia poética dos dimensiones más, ajenas a la vieja poesía visual: la profundidad y el tiempo”. (Vega, párr. 4)

Precisamente la presencia de esas dos dimensiones dificulta el análisis de la holopoesía. La principal dificultad al hablar de holopoesía consiste en intentar fijar en un discurso lineal y en el plano bidimensional de la página algo que, por definición, pretende ser inestable, múltiple, policéntrico y tridimensional, algo que está pensado y configurado especialmente para no ser fijado ni estabilizado.

La holopoesía es concebida como una experiencia que requiere de un tiempo y un espacio especial, es decir, no puede disfrutarse en cualquier momento ni en cualquier lugar. Uno tiene que asistir a la galería, al museo o al espacio en donde se proyecta el holopoema. Esto hace que esta manifestación particular de la poesía perceptual, por oposición a la ciberpoesía, no sea una expresión masiva, al alcance de todos, sino plenamente performativa y aurática, dado que está anclada al “aquí y ahora” de la experiencia estética.

Eduardo Kac elabora holopoemas con una sola palabra o con varios elementos lingüísticos. Por otra parte, ha explorado la creación de hologramas multicolores y hologramas acromáticos, todos organizados y activados mediante el uso de computadoras.



Eduardo  
10

Kac,  
x

“Amalgam”,  
7.5

1990.  
cm

Holograma realizado con refracción de luz blanca. Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil.

“Amalgam” propone una sintaxis en constante transformación, porque las palabras, esculpidas y suspendidas en el vacío, se transforman en otras y se funden entre sí. De este modo, “flower” se convierte en “void” y “flow” se transforma en “vortex”. Asimismo, podemos leer otras palabras como “note” y “flote”, que aluden a la escritura o notación flotante que tenemos frente a nuestros ojos.

Llama la atención el título del holopoema, “Amalgam”, dado que establece un claro contraste con lo que sucede en realidad. Las letras y las palabras, en vez de permanecer juntas, amalgamadas, se separan, se mueven y forman nuevos elementos. Las palabras, refractadas en el aire, giran y se mueven alrededor del perceptor, quien percibe el holopoema a partir de su título negado en la acción.

Todos los holopoemas enfatizan el hecho de que el punto de contemplación desde donde se encuentra el perceptor, es decir, su perspectiva, su visión, es indispensable para la resignificación, dado que cada uno verá algo diferente desde el ángulo donde se encuentre. Esto nos muestra en la praxis artística un eco de las nociones exploradas desde el principio de incertidumbre, la participación en la creación del mundo a partir de la esencia individual y la experiencia estética (y experiencia poética) como una vivencia particular, subjetiva y no estandarizable ni homogeneizable.

Así pues, en la interacción con el holopoema coexisten dos dimensiones del movimiento: el de los elementos del propio holopoema que fluyen y cambian sin cesar y el del perceptor, quien puede cambiar su ángulo de observación del holopoema con tan solo moverse.



Eduardo Kac, “Andromeda Souvenir”, 1990.  
30 x 40 cm  
Estereograma holográfico acromático computarizado (Transmisión WL) Edición de 3.  
Colección Richard Kostelanetz, Nueva York.



Tres vistas reversibles de “Andromeda Souvenir”.

“Andromeda Souvenir” es un holopoema centrado en una sola palabra: “limbo”. El ritmo del holopoema parte de la fragmentación y recomposición de las letras que conforman la palabra “limbo” en el espacio vacío. Evidentemente, con la elección de esta palabra en particular, Kac busca generar una vinculación con el vacío mismo en el que se inscribe, temporalmente, esta palabra. Como resulta evidente, esto representa una reflexión sobre la relación entre el contenido y el soporte. Si la palabra “limbo” no apareciera precisamente en el vacío, el efecto sería muy distinto.

Además, otro elemento que merece la pena subrayar es que esta palabra apunta a un concepto intangible y abstracto. El holopoema enfatiza la visualidad de la palabra y de las letras que la constituyen y, no obstante, hace de la representación de la palabra “limbo” algo tan etéreo e intangible como el concepto mismo que representa.



Eduardo	Kac,	“Havoc”,	1992.
30	X	120	cm
Esterograma	holográfico	multicolor	computarizado (Transmisión WL).
(Dos	vistas	de	“Havoc”)

Colección del autor.

“Havoc” muestra treinta y nueve palabras que pueden leerse en cualquier dirección y desde cualquier punto de partida, aunque parecen estar organizadas en tres paneles. Las letras tienen diversas tipografías y colores que se alternan. Con el movimiento del perceptor, las palabras parecen sumirse en un torbellino, deformarse, alargarse o girar sobre sí mismas.

Cuando el perceptor se mueve o cuando se altera la distancia o la relación entre él y el objeto poético, la configuración de las letras se mueve también en un espacio tridimensional hasta que éstas se transforman en otras palabras diversas: un adjetivo, por ejemplo, acaba por convertirse en sustantivo, y un sustantivo, en verbo. “Havoc” da cuenta de la maleabilidad del lenguaje, de sus posibilidades de cambio, de transformación. Este holopoema subraya la importancia que tiene para la holopoesía el observador, el perceptor. Su mecánica de configuración apunta a producir en el perceptor la sensación de que si él cambia, el texto cambia, si él se mueve, el texto reacciona en consecuencia, si él lo observa, el texto existe.

María Teresa Vilariño considera que la holopoesía redefine la poesía experimental:

El holopoema desarrolla un juego estético interactivo, móvil, no lineal, discontinuo y dinámico que exige necesariamente que nos replanteemos cuestiones como la del acto de escritura y de lectura habituales. El primer problema que surge es el de discutir, como ya lo había hecho Arlindo Machado, hasta qué punto una producción que se nos abre a los ojos como epifanía es arte o simplemente un puro despliegue tecnológico. Ante este dilema,

Machado reconocía la ceguera en la que nos encontramos la mayor parte de los teóricos y críticos literarios en la actualidad, amenazados por el inconveniente de caer en la condescendencia y de perder el rigor que cualquier tipo de juicio crítico requiere, al no contar con pautas lo suficientemente maduras para interpretar, de manera efectiva, la aportación de estos artistas de “ultravanguardia”. El conflicto se acrecienta cuando observamos el singular sistema de recepción de estas obras. (Vilariño 106)

Luego de la ciberpoesía, la holopoesía ocupa el segundo lugar con relación al carácter activo de la participación del perceptor en el acto de resignificación. En este caso, no se trata de mover un cursor ni de decidir la direccionalidad de la lectura. Sin embargo, el holopoema existe a partir de una mirada específica. El holopoema cobra forma en su lectura. Esto enfatiza su carácter de vivencia, de experiencia poética interactiva personal y subjetiva. Que el holopoema deba existir en un tiempo y espacio específicos, le confiere un carácter de irreproductibilidad y unicidad a la experiencia. No obstante, esto tiene el inconveniente de dificultar la difusión y exhibición de la holopoesía. Por otra parte, la holopoesía tiene una existencia efímera. Al cobrar existencia solamente a partir de la proyección en el vacío y del acto de lectura de dicha proyección, el holopoema existe en tanto es observado.

El hecho de que el cauce de difusión de la holopoesía, al igual que el de la poesía visual, sea el de las exposiciones en galerías de arte y en otras instituciones públicas (museos, universidades, ateneos, o asociaciones culturales) es algo que la determina como obra de arte efímera con ciertas limitaciones espacio-temporales. Del mismo modo, su escasa y deficiente divulgación impresa agrava todavía más esta ubicación tan particular que hace de la holopoesía, un arte dirigido, a pesar de sus intentos de expansión, a un público minoritario.

Si bien ser testigo de un acto de holopoesía e interactuar con un holopoema es algo que se complica debido a los requerimientos técnicos de la holopoesía y a su existencia en un espacio y tiempo específicos, el interés que han generado el arte holográfico en general y la holopoesía en particular ha llevado a muchos (Roy Ascott, Robert Atkins, Annick Bureaud, Matthew Mirapaul, por mencionar sólo algunos nombres) a abordar las obras de Kac como ejemplos de una nueva poética vinculada con una función renovadamente experimental y preocupada por ofrecer al perceptor una experiencia poética interactiva única.

## Conclusiones

Me parece imprescindible destacar que, al haber dejado de lado la bidimensionalidad del papel y al haber decidido explorar el uso de nuevos soportes, los poetas perceptuales han encontrado nuevos medios de expresión a través de los cuales han generado múltiples tipos de interacciones con los lectores.

La poesía perceptual, como se puede ver en los ejemplos anteriores, pone énfasis en la interacción con el perceptor<sup>9</sup>. En las experiencias poéticas que se producen intervienen nuevos sentidos que hacen que la obra esté dada por la suma de lo que leemos, vemos, escuchamos, sentimos y tocamos. La incorporación del movimiento (de las formas, de las letras y del perceptor mismo) contribuye a la generación de una nueva poética.

A muchos les sigue sorprendiendo y les sigue resultando difícil concebir una literatura que no se realiza en el papel, que no está hecha para fijar la palabra y hacerla trascender, perdurar, en términos tradicionales. En este sentido, considero que Aguirre Romero tiene razón en señalar lo siguiente:

La literatura es el arte de la palabra, no el del papel. Tanto si resuena en nuestros oídos por boca de un juglar, como si aparece en un códice iluminado a mano o sobre un papel que ha pasado por prensas, la literatura es palabra. Cada medio y soporte posee sus propias características, pero no son la palabra. Sólo favorecen su difusión. Los nuevos soportes también acogen la palabra y, por muy técnicos que nos puedan parecer, siempre hay detrás, en esas palabras, un ser humano queriéndose comunicar o expresar, haciéndonos llegar sus ideas y sentimientos, su palabra. (Aguirre Romero, párr. 8).

La poesía perceptual produce experiencias poéticas interactivas de muy diversa índole a partir de capitalizar diversos elementos. Sus innovadores procedimientos de configuración y las diversas relaciones que se establecen entre el perceptor y las obras están generando nuevas concepciones sobre lo que se ha considerado poesía hasta este momento y sobre lo que se concibe como el acto de leer. Por desgracia, estas discusiones, aunque medulares, escapan al espectro del presente artículo, cuya finalidad es poner sobre la mesa el término “poesía perceptual” y mostrar en qué consisten las características principales de este tipo de poesía, a la luz de algunos ejemplos concretos.

#### Bibliografía directa e indirecta

Aguirre Romero, Joaquín María. “El futuro del libro”. Publicación del Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. 1997. Web. 12 febrero 2012  
<<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero5/futlibro.htm>>

Borràs Castanyer, Laura (ed.). Textualidades electrónicas. Barcelona: EDIUOC. 2005. Impreso.

Bolter, Jay David. Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing. Nueva York: Lawrence Erlbaum. 1990. Impreso.

Jackson, K. D. (et. al.). Experimental–Visual–Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s. Amsterdam: Editions Rodopi B. V. 1996. Impreso.

Espen J. Aarsaeth. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore: John Hopkins University. 1997. Impreso.

Gache, Belén. “Acerca de los Wordtoys y del Diario del niño Burbuja”. Sitio de la autora. Conferencia dictada el 24 de abril de 2006. Web. 15 enero 2013.  
<<http://www.findelmundo.com.ar/bgache/>>

Gainza, Carolina. “Dossier Literatura Electrónica en América Latina”. Revista Laboratorio. No. 7. Primavera 2012. Web. 10 diciembre 2013.  
<http://www.revistalaboratorio.cl/2012/12/dossier-literatura-electronica-en-america-latina/>

Galloway, Alexander R. Gaming. Essays on Algorithmic Culture. Colección Electronic Mediations. Volumen 18. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2006. Impreso.

Györi, Ladislao Pedro. “Criterios para una poesía virtual”, en Dimensao. Revista Internacional de Poesía. Brasil: Uberaba. año XV N° 24. 1995. Impreso.

Landow, George P. Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and

Technology. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1992. Impreso.  
 Pajares Tosca, Susana. Literatura Digital. El paradigma hipertextual. Extremadura: Universidad de Extremadura. 2004. Impreso.  
 Sanz, Amelia y Romero, Dolores (eds.). Literatures in Digital Era: Theory and Praxis. Newcastle: Cambridge University Press. 2007. Impreso.  
 \_\_\_\_\_ (eds.) "Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles" Literaturas del texto al hipertexto. Madrid: Anthropos. 2008. Impreso.  
 Vega, María José. "Holopoemas: La palabra ilusoria". Quimera Núm. 220. 2002. Web. 24 febrero 2011 <<http://www.ekac.org/quimera.holopoema.html>>  
 Vilariño, María Teresa. "Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac". Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001. Impreso.

Fecha de aceptación: 26/11/2013 de recepción: 11/09/2013

1 El presente artículo se deriva de la tesis doctoral: Giovine, María Andrea. "Poesía perceptual: Experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modus legendi". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Impreso.

2 Es profesora-investigadora de tiempo completo en la UNAM y titular de la columna "Poéticas visuales" del Periódico de Poesía de la Dirección de Literatura de la UNAM. Sus temas de investigación son: poesía visual en papel y en otros soportes, metavanguardia, incorporación de la ciencia y la tecnología en las nuevas modalidades de poesía, arte conceptual, la relación entre la literatura y las artes visuales, intermedialidad. Su tesis de maestría, El trazo de la palabra: La poética de la poesía visual como metavanguardia (UNAM, 2007), le mereció la obtención de la Medalla Alfonso Caso. En 2012, obtuvo el grado de Doctora en Letras con mención honorífica con la tesis: Poesía perceptual: Experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modus legendi (UNAM, 2013), un trabajo de investigación que se centra en el estudio de la holopoesía, la biopoesía, la poesía en la piel, la ciberpoesía y la videopoesía. En 2012, obtuvo el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el área de docencia en humanidades.

3 Sobre el tema de la disolución de la página convencional y el empleo de nuevos soportes en la poesía visual contemporánea, véase el artículo: GIOVINE, María Andrea, "Poesía visual contemporánea: De la incorporación de la visualidad en la literatura a la disolución de la página convencional", Revista Laboratorio, No. 4, 2011.

4 Cabe señalar que muchos autores han hablado sobre este cambio en la concepción de la literatura y la textualidad contemporáneas. Y, no obstante las diversas aproximaciones teóricas, aún no existe un consenso terminológico. Tal vez, en el caso de la literatura electrónica es donde más estabilidad conceptual y terminológica hay debido a que, de toda la literatura en soportes alternativos, es sobre la que se ha reflexionado más formalmente. Para este trabajo, resultan medulares las diversas teorías sobre ciberliteratura que han aparecido desde los años noventa hasta la fecha, pero hay que tener en cuenta que éstas no ayudan a explicar del todo otras manifestaciones de la literatura en soportes alternativos, como la holopoesía. Algunos autores medulares para estas delimitaciones son: Katherine Hayles, Laura Borrás, George Landow, Jay David Bolter. Destacan Virgina M. Doland, quien ha propuesto una hermenéutica del hipertexto y Aarseth Espen, quien ha explorado la estética y las dinámicas textuales de la literatura digital y sus diversos géneros.

5 Por su hibridación de elementos y por su carácter experimental y metavanguardista, la poesía visual, desde sus inicios, ha sido un género marginal y marginado. Mucho de lo que se ha escrito sobre el tema se ha dirigido a cuestionar si realmente puede considerarse poesía o no. Las propuestas de poesía perceptual son aún más marginales, ya que, al tener procesos de configuración complejos y al incorporar sofisticados procedimientos tecnológicos y científicos, quedan fuera del alcance de los artistas que no cuentan con los conocimientos especializados o las herramientas para llevarlos a cabo. De ahí que estas propuestas estén más presentes en los países más aventajados en el terreno tecnológico y científico. Por otro lado, al requerir de soportes complejos, que van desde contar con una computadora e Internet hasta tener un equipo de

Giovine, María. "POESÍA PERCEPTUAL: EXPERIENCIAS POÉTICAS INTERACTIVAS". Revista Laboratorio N°9. Web.

rayo láser o un microscopio sofisticado, se enfatiza su carácter performativo y no siempre están al alcance de los perceptores. A esto se suma, también, el hecho de contar con poca difusión. Por ejemplo, no se tiene registro de ningún holopoema creado ni expuesto en México. Tampoco se ha explorado la biopoesía. Las obras de ciberpoesía y videopoesía son escasas y técnicamente pobres en comparación con las que se producen en Europa y Estados Unidos, o incluso en otros países latinoamericanos como Argentina y Brasil.

6 El tema de la participación e interacción del lector como sujeto activo ha sido trabajado con gran sabiduría por George P. Landow en toda su obra. Sugiero consultar especialmente los apartados "Lectores muy activos" e "Interactivo o ergódico", en Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización. Barcelona: Paidós. 2009.

7 Para obtener información sobre la autora, así como para leer en línea varios de sus ensayos teóricos, consultar [belengache.net](http://belengache.net).

8 Se trata de un texto en primera persona en el que un ser "frágil, inconstante y aislado" narra las peripecias de su vida cotidiana. El proyecto Bubbleboy fue concebido para ser realizado en Internet, mediante cien posts, durante cien días consecutivos. Este diario se constituyó como un texto a la deriva y en proceso, sin una trama o dirección preestablecida. Así como las burbujas flotan en un hiperespacio constituido por múltiples dimensiones, Bubbleboy habita el ciberespacio, lugar multidimensional que propone una nueva espacialidad y una nueva temporalidad sin órdenes lineales o causales precisos y que instaura, igualmente, nuevos modelos narrativos. Esta obra se puede leer completa en <http://bubbleboy.findelmundo.com.ar/index.php>.

9 En el presente texto busqué centrarme en la importancia de la participación del perceptor como sujeto activo e interactivo en la reconfiguración de este tipo de obras. No obstante, dejo sobre la mesa uno de los aspectos fundamentales de las nuevas poéticas: su materialidad. La diversidad de soportes y materiales empleados en la literatura contemporánea ofrece una amplia gama de efectos estéticos y de reflexiones sobre una nueva noción de textualidad que ya no se circunscribe a la bidimensionalidad de la página ni a los límites físicos del libro.