

## Experiencias intermediales en poesía. Para una poética de campo ampliado

**Sebastián Bianchi**  
**Universidad Nacional de Rosario**  
**Argentina**

### 1. *Marconograma en verso*

Según parece, preguntas relativas al *con qué* y al *sobre dónde escribir* reenvían automáticamente a variados aspectos materiales de la práctica poética que –en diferentes momentos de la historia de las artes– han aparecido cual acertijos productivos para las propuestas de innovación al interior del propio campo disciplinar. En este sentido, resulta sintomático que el tipo de construcciones metafóricas que animan los primeros manifiestos de la vanguardia local operen a partir de los encuentros entre materialidades heterogéneas, de los acoplos contranatural entre objetos y mercancías procedentes de distintas esferas del arte y la producción industrial, el auspiciado contagio de las prácticas que así buscan ampliar protocolos de inscripción y naturaleza de los soportes al confluir en una zona híbrida, producto de nuevos engarces entre las palabras y las cosas. Quizá sea dable recuperar, en esas huellas que la expansión del campo va dejando, además de la búsqueda por parte de la poesía de un *fuera de sí* (Garramuño, 2015) o un *fuera de campo* (Speranza, 2006) que le permita hallar otras vías de expresión, un impulso inicial hacia las actuales conceptualizaciones alrededor de los *intermedias* (Higgins, 2019) y la noción de *campo expandido* (Krauss, 2006) que desde hace un tiempo a esta parte se vienen ensayando en la escritura creativa y sus diferentes géneros.

Si tomamos el manifiesto martinfierrista como documento de disección, ya en sus primeras frases nos topamos con indicios que hablan de ciertos anhelos intermediales por parte de los ultraístas porteños; mediante la búsqueda programática de “una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión” el texto anima al descubrimiento de “panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión” (1995, 16). Encapsulada en estas exclamaciones, la sensibilidad por venir va a implicar necesariamente el trabajo con medios y formas que hasta allí no habían sido puestas en juego para la textura del poema. Ahora

trabajando codo a codo sobre la página en blanco, del encuentro fortuito entre la Biblia y el calefón resultará aquella pulsión intermedial; el poema entonces se carga de la energía semiótica que insuflan los contactos entre las materialidades heterogéneas; así lo expresa el manifiesto: “*MARTÍN FIERRO* se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV” (1995, 16). Incluso en el declarado coqueteo con los productos manufacturados y los medios tecnológicos nacientes puede seguirse el afán expansivo del programa martinfierrista; lo mismo que, en la apertura hacia los aparatos de la época, es probable detectar el reflejo de aquel *fuerza de sí* actuando como programa para la primera poesía de vanguardia:

“*MARTÍN FIERRO*” ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lección de síntesis en un “marconigrama”, una organización mental en una “rotativa”, sin que esto le impida poseer –como las mejores familias– un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado” (1995, 16).

Al respecto, durante los primeros años de la década del 20 va a ser factible rastrear algunos ensayos textuales en los que se pondrán a prueba los cruces entre materialidades diversas. Si todavía algo de los desplazamientos genéricos creemos escuchar en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo –aquí la lectura introspectiva y silenciosa se desplaza de pronto a un transporte público, allí donde velocidad y tumulto matizan la fluencia del verso libre–, más acusadamente ocurre con los caligramas de Alberto Hidalgo; su escritura espacializada dibuja perfiles miméticos, formas de tipografía apilada, diseños en los que la visualidad se construye a partir del lugar en el cual se ubican las palabras y letras del discurso poético. Imagen y escritura confluyen en la tarea común de dar espesor semántico al texto que progresá, pero no por separado sino al unísono, producto del encuentro entre las materialidades heteróclitas. En el caso de “Choque de trenes”, a los anclajes visuales del discurso se le añade cierto envite interactivo que posiciona a este *poema icónico* (Godoy Tito, 2019) en la línea iniciática de las *poéticas tecnológicas* (Machado, 2000); aquí el *input* que augura el artefacto descansa en las decisiones de lectura, indicadas como “de abajo para arriba” o “de derecha a izquierda”:

choque de trenes

(léase de abajo para arriba, y  
el segundo verso de derecha a  
izquierda).

el ruido de la ruda colision.  
a lo lejos el viento repetía

pron      pron      pron  
pron      pron      pron

marchaban ambos por la misma vía. nózaroc le otnup la ovuted sel es

*La particular Gestalt que monta la escritura habilita variadas direcciones de lectura.  
Peregrinos y sus letras: captura de pantalla.*

En el ejemplo, las interacciones acuden a las instancias de espacialización del discurso, a la ubicación plástica de los grafemas amparados tras una idea visual. En otros casos, como en el poema “Gran guiñol”, la estrategia discursiva recae en cambio sobre la materialidad de los sonidos, los ruidos, los timbres e,incluso,sobre los personajes que actúan la metáfora que se desarrolla en cada ítem. Los paratextos que ofician de notas al pie funcionan al modo de las acotaciones de escena en la dramaturgia; aparece entonces la palabra que imita el beso de los amantes, la bocina que finge el silbido de un agente, a la vez que actante de la diégesis: “(1) — fúúúúúú. fúúúúúú. Fúúúúúúúúúúúúúúúúúú”; “(2)— phu. phu. phu. phu. phu. phu. / puerta que se abre de súbito, luego, un tremendo reproche” (Hidalgo, 1923). Cada uno de los versos que ocurren en la estrofa superior del poema está linkeado, a su vez, con las indicaciones al pie que modulan las intervenciones vocales: “(1) júntese las manos en forma de bocina, y soplese muy bajo, simulando el sonido del viento. / (2) imítense el besarse de dos amantes” (Hidalgo, 1923, 45). Entre la explosión sonora y la consola interactiva, el poema se ofrece como un novedoso aparato para activar.

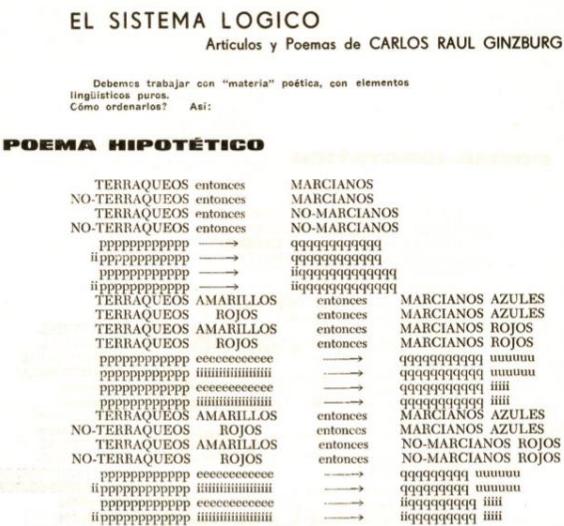
Tanto haciendo foco en la materialidad visual, tanto en la acústica –en la estructura fónica del dispositivo verbal–, las prácticas escriturales se abren a las novedades de medios expresivos que en principio no serían los propios de la literatura, pero que sin embargo empiezan a ser tentados, puestos a prueba tímidamente durante esta primera vanguardia

ultraísta y, de manera más programática luego, por el grupo de poetas de La Plata nucleados alrededor de Edgardo Vigo; décadas después –en los 80 y 90– tendrá lugar un fenómeno expansivo similar llevado a cabo por parte de los poetas experimentales convocados por la revista *Xul*. Como se deja ver expresamente en los ejemplos que traemos a cuenta respecto de las tecnopoéticas de los 60, estos trabajos amplían sus horizontes de expectativa hacia las nacientes tecnologías informáticas y la productividad interactiva de las interfaces, aunque a menudo los diagramas textuales producidos todavía descansen sobre meros soportes de papel, ejercicios de una economía tipográfica que abandona sus trazos sobre la hoja. Para el caso, en el proto-poema digital que Omar Gancedo titulado *IBM*, la composición reposa sobre las lógicas morfo-sintácticas del *software* computacional. La *gestalt* del texto termina siendo hibridada por la productividad semiótica de la máquina. Aquí la idea de *campo expandido* queda expresamente puesta en palabras por el autor: los poemas de la serie *IBM* implican “nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético” (Gancedo, 1966):



*A partir del verosímil del catálogo, el poema trama sus derivas semióticas fagocitando las prestaciones de la máquina. Ludió: captura de pantalla.*

En otro caso de una incipiente impregnación tecnológica como el *Poema hipotético* de Carlos Ginzburg, el autor declara sus intenciones experimentales, tentativas, en el mismo esquema textual. Allí afirma que se debe “trabajar con *materia poética*” (Ginzburg, 1967) y que el poema se brinda a su vez como ejemplo de lo que manifiesta construir. Es *hipotético*, en potencia, pero también se lleva a cabo, se realiza en tanto esquema productivo; en su grilla interactiva se ponen a punto las posibilidades fónicas del lenguaje, la combinatoria irónica, lúdica, que invita a las resonancias del juego infantil y a la intervención –*input*– por parte de quien se ubique en una posición de lectura:



*La proliferación ruidosa de los versos no oblitera sin embargo la promesa de un esquema interactivo, totalmente activable. Martín Virgili: captura de pantalla.*

Al pie de página, el texto viene acompañado por una serie de indicaciones que reflexionan –giro metapoético– sobre las posibles operaciones combinatorias que ofrece y, en consecuencia, sobre la productividad contendida virtualmente en el *Poema hipotético*, es decir, sobre todas las posibles versiones alojadas en su caja negra.

A la luz de estos tres ejemplos, en los cuales el cruce de materialidades, medios y soportes articulan una serie de estrategias semióticas con el propósito de componer el poema ampliado, desmenuzaremos los conceptos de *intermedia* y de *campo expandido* para sopesar su fuerza productiva en el ámbito de la poesía local. Posteriormente, abordaremos la factibilidad de una *poética de campo expandido*, productiva respecto de la poesía intermedial, a partir de lo que sugieren tres artículos que traman el decurso de las escrituras ampliadas;

nos referimos a “Transgresiones y márgenes de la literatura expandida” de Belén Gache, “Literatura expandida en el dominio digital” de Claudia Kozak y “Usos desviados de las tecnologías” de Fernanda Mugica, respectivamente.

## 2. *Qué ha sido de aquél ut pictura poesis...*

“Muchas de las mejores obras que se realizan en la actualidad parecen deslizarse entre diferentes medios artísticos”, afirmaba el artista fluxus Dick Higgins (2019, 73) al comienzo de un artículo de 1966 con el que introduce el concepto de *intermedia* para el campo del arte. Por su parte, Claudia Kozak parafrasea dicho concepto y amplía sus alcances al presentarlo como “una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser *entre* ellos una vez que entran en contacto en obras particulares” (2012, 157). En uno y otro caso vemos que la heterogeneidad de materias significantes, al ser ubicada sobre un soporte *x*, redunda en el ensamblaje de un *artificio tecno-semiótico* producto del bricolage (Traversa, 2014), el cual inaugura territorios de prueba para las artes; de aquí, su proximidad con el concepto de campo expandido. Esta noción, surgida de los estudios sobre cine y escultura durante los 70, toma nota de los intercambios operados entre lenguajes expresivos y ámbitos disciplinares por parte de los experimentos intermediales. Entre sus primeras definiciones, el enfoque señero de Rosalind Krauss –si bien se ajusta a los decursos de los proyectos minimalistas a medio camino entre escultura, arquitectura y *land art*– habilita un posible traspase hacia las prácticas de la poesía contemporánea: “categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa” (Krauss, 2006, 289). Esa materia blanda con la que las poéticas inscriben tanto herramientas como procedimientos en los tratados parece caer más del lado de unas narrativas que amasan teoría como si se tratara de esgrimir argumentos de ficción que de unas férreas perceptivas antiguas, las cuales, en pos de una pretendida pureza y claridad disciplinarias, segregaban prácticas y codificaban alcances propedéuticos.

Sin embargo, a pesar de esta aparente novedad de las intermedialidades y los campos ampliados, en el corpus grecolatino del arte poética es posible atisbar tempranos indicios que nos permiten componer redes de retroalimentación entre etiquetados teóricos. Entre los tópicos latinos de mayor productividad se cuenta este fragmento en verso del

poeta Horacio, quien en la *Epístola a los Pisones* desliza la fórmula *ut pictura poesis*, formula que se convertiría luego en el eslogan de los cruces genéricos y los contagios materiales, desde la latinidad tardía hasta mediados del siglo XVIII, cuando el *Laocoonte o sobre la límites en la pintura y la poesía* de Lessing venga a separar aguas para las prácticas de las artes y sus respectivas zonas de influencia: por un lado las artes del tiempo, por el otro las del espacio. A menudo, estos reenvíos al tópico horaciano suelen seguirse en retrospectiva hasta alcanzar los versos de Simónides de Ceos, un poeta lírico del siglo V a.C. que se detiene en el vínculo productivo/problemático entre poesía y pintura: “la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. Así como se ha atribuido tradicionalmente a Aristóteles el origen de la teoría literaria, también durante siglos se reconoció el origen teórico de las relaciones interartísticas en Horacio, quién bebió de las fuentes griegas. Su *Arte poética* enfatiza y reitera las correspondencias entre ambas disciplinas. Tanto el lema horaciano *ut pictura poesis* como la idea aristotélica de que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura proporcionaron entonces, a partir del Renacimiento, una constitución al sistema de las artes basada en la asimilación entre poesía y pintura.

Aun así, a estos efectos intermediales contenidos en el mencionado tópico ya era posible detectarlos durante el helenismo intertextual de Dion Crisostómo y se podía seguir su rastro tras la senda de los ecos que continuarán resonando hasta bien entrada la Alta Edad Media, cuando los tratados medievales de poesía van a incorporar términos saturados de hibridaciones materiales como el de *color rhetoricus* en la preceptiva de Godofredo de Vin-sauf. Al respecto escribe Dión Crisóstomo en los *Discursos*:

Fueron los poetas los más antiguos forjadores de imágenes. Por ello, no querían los artistas aparecer ante la mayoría como indignos de crédito y autores de odiosas novedades. Y, así, realizaban la mayor parte de sus obras de acuerdo con los mitos, pero otras las inventaban por su cuenta haciendo en cierta manera rivales y, a la vez, compañeros de oficio de los poetas. Pues mientras que los poetas componen sus argumentos basándose simplemente en lo que se dice, los artistas interpretan la divinidad, para la mayoría de los espectadores y para los más ignorantes, mediante lo que entra por los ojos (Posada, 2019, 59).

Del mismo modo, Wladyslaw Tatarkiewicz señala que en las *poetiae* medievales “eran estimados altamente los valores pictóricos de la obra literaria: la nitidez poética (*nitor*) y el colorido de las figuras poéticas (*color rhetoricus*)” (Posada, 2019, 82). En estos poemas, a las imágenes interiores se les reclamaba esplendor (*splendor formae*) y que aparecieran “coloreadas metafóricamente por figuras y recursos poéticos” (2019, 82), según consta en el tratado de Godofredo de Vinsauf, la *Poetria Nova* compuesta y difundida durante el siglo XIII.

Esta cadena de relevos intermediales, en la cual se engarzan como dijes los conceptos latinos *ut pictura poesis – color rhetoricus – nitor – splendor* va a sedimentar finalmente durante el Barroco en la idea pregnante de la *hermandad de las artes*. La nueva fórmula permite unificar en un mismo nodo conceptual tanto las retroalimentaciones entre pintura y literatura respecto de los insumos que el relato aporta a la composición plástica –personajes, anécdota, conflictos que la *diégesis* pictórica colorea sobre el lienzo– como la consolidación de géneros híbridos como el emblema, la empresa y el jeroglífico en los cuales las escrituras ampliadas recurren a los cruces entre imágenes codificadas, grabados alegóricos, notas musicales, números e ideogramas que expanden las connotaciones aportadas por el verso; hipergrafías que permiten encriptar los mensajes envueltos en la trama de pictogramas, ideogramas y alfabetos curiosamente trabados en una figura plástica para descifrar, junto con nuevos términos que difuminan los límites disciplinares en pos de otros diálogos entre pintura y poesía, así *pictorialismo, verbisdepingere, pintura verbal...* A dicha compulsa de carácter expansivo quizás la podamos resumir con estas palabras que Adolfo Posada anota en su *Literatura, Pintura, Écfrasis: Historia conceptual del tópico ut pictura poesis*: “La obsesión por comparar los elementos compositivos de la pintura con los de la literatura genera la consabida confusión entre los límites de las artes” (2019, 122).

Aquí, más que recurrir a las empresas conjuntas de un Tiziano dando forma a los poemas de Ovidio o de un Poussin coloreando las versiones de la Armida de Tasso, importa dar voz a las poéticas del Barroco para ver de qué manera los tratados del siglo XVII español han sabido modelar estos contagios entre materiales y medios, al punto que les permitió esbozar para nuestra lengua los primeros planteos de un campo que comienza a expandirse y que tienta los límites de aquello que se consideraba poesía. Al respecto, en el *Cisne de Apolo*, al relatar Alfonso de Carvallo las prestaciones de un género como el emblema, anota lo siguiente:

Estas figuras, pues, que los antiguos pintaban vinieron los poetas a trasladarlas en letras y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos, que esta es una de las razones porque dijo Horacio, *in Poetica*, tenían igual licencia con los pintores, porque como un pintor pudo pintar un rey con tres cuerpos, para denotar la conformidad de los tres reyes hermanos llamados los geriones, bien puede el poeta con este propio intento y fin, pintarlo, y fingirlo así en sus versos (1958, 122).

Añadidas al programa barroco de una pintura vocal que expande las posibilidades expresivas de la escritura se acoplan las figuras retóricas de carácter intermedial que incorpora Francisco Cascales en las *Tablas poéticas*; así las presenta García Berrio: “retruécanos y juegos conceptuales, como los de denominar a un poeta *pintor de los oídos* y a un pintor *poeta de la vista*, constituyen hoy para la crítica la mejor cifra de los generalizados efectismos de sinestesia artística propios del Barroco, que alcanzan su más depurada expresión en los jeroglíficos literario-pictóricos y en la literatura de *Empresas*” (1975). Finalmente, las posibilidades de las escrituras plásticas, de un alfabeto que tienta un fuera de sí hacia zonas vecinas al pictograma y el ideograma, tendrán también su lugar en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, tratado de poética conceptista que marca la sima crítica del barroco hispano. Allí Gracián anota respecto del juego por el fuera de campo que el lema escrito le propone al jeroglífico dibujado, juego que –a caballo sobre un género intermedial como el del emblema o la empresa– a la cuarteta octosilábica de Góngora le hará decir aquello que el grabado ya duplicaba por fuerza de la imagen mimética:

Ciego, que apuntas, y atinas,  
caduco Dios, y rapaz  
vendado, que me has vendido,  
y niño mayor de edad.

Así lo reseña el tratadista:

Con este primor de agudeza dio alma en lema a un jeroglífico, en un certamen que se consagró en la gran madre de las letras, al patriarca San Ignacio, un in-

genio grande; eternizando el Tormes, hizo del nombre de Ignacio pira y letra al Fénix de los patriarcas, por lo abrasado de su amor y lucido de sus hechos. Pintó, pues, un Fénix con esta inscripción: *Murió, y nació* (Gracián, 1942, 220).

### 3. *Poesía y campo expandido*

Ahora bien, para que ideas de tal calibre –provenientes de las poéticas manieristas y los tratados sobre pintura– calaran hondo en la matriz tradicional de aquello que se ha entendido como *poema* iba a ser necesario, a la vez, un cierto reajuste conceptual al interior del propio campo. Precisamente, de esto nos habla el nadaísta Jaramillo Escobar en el *Método fácil y rápido para ser poeta*. A lo largo de las páginas de este manual que ya desde el título advierte respecto de sus intenciones paródico-didácticas, el poema –forma *amorfa*– busca salirse de sí y tender puentes hacia otras materialidades, medios y soportes: “Durante los últimos cien años, partiendo del verso libre, la poesía, en cuanto a forma y concepción, evoluciona hasta dejar de ser el verso. Encuentra, entonces, otros medios expresivos” (2013, 103). Luego de mencionar la imagen en movimiento, la gráfica, la fotografía y el happening como posibles imbricaciones con el género lírico, aduce “la poesía deja de ser el poema” (2013, 103) y se abre no solo al verso, sino a la prosa, las imágenes, el grafismo, los objetos, sonidos, artes, manualidades, juegos... Por inusitado que parezca, el propio Bartolomé Mitre –desplazado ahora a un rol de poeta-crítico– recurre a una suerte de proto-figura de poesía expandida haciendo gala de los diálogos entre artes afines a las de la palabra rimada: la música y la pintura. Sostiene al respecto en *Defensa de la poesía*, todavía anclado en los reenvíos interartísticos bajo la tutela del *ut pictura poesis*: “ha observado Sismondi con mucha propiedad que *la poesía es una feliz combinación de dos de las más bellas artes: música por los sonidos y pintura por las imágenes*” (1947, 320). Más delante agrega que “la pintura necesita ser poética, así como la poesía necesita ser pintoresca” (1947, 320), insuflando un poco de aire al moribundo tópico horaciano para decorado de la incipiente arte poética nacional.

Saltando en el tiempo, aunque todavía ceñidos a nuestro más acotado ámbito teórico, las conceptualizaciones referidas a las expansiones de campo hallan tanto en el hacer de Belén Gache como en sus escritos de meta reflexión un obligado lugar de referencia en el trabajo con textualidades intermediales y soportes exteriores a la página de papel. En su

web de artista –<https://belengache.net>– nos permite interactuar con diferentes proyectos de escritura que maximizan las prestaciones de la imagen, el sonido, el código informático, el video y las retroalimentaciones online a partir de partículas activables y derivas guiadas por la lectura. Por otro lado, en su trabajo teórico el proceso creativo aparece desmenuzado –tangencialmente, en el hacer de otrxs poetas– por unas apuestas ensayísticas que se despliegan en libros y artículos académicos; de hecho las *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto* se han convertido en una cita insoslayable a la hora de navegar por las agitadas aguas de las tecnopoéticas locales. En este libro, Gache reseña innumerables proyectos de escritura que buscan ampliar los verosímiles de la poesía en tanto “unión entre diferentes sistemas semióticos (lingüístico, visual y fónico)” (2004). Mediante el buscado solapamiento de lenguajes expresivos, el dispositivo intermedial se abre a procedimientos y herramientas de las artes vecinas. En aquellas zonas de convergencia, artes visuales y literatura, poesía y música, relato y performance, escritura y prótesis tecnológicas imbrican prestaciones para disponer, sobre la superficie textual del artefacto, un menú de opciones que ponen a funcionar el texto a partir del diálogo cruzado de sus materialidades activadas. Precisamente, en el artículo “Transgresiones y márgenes de la literatura expandida”, al momento de reposicionar el relato de origen de toda escritura y recuperar las escenas míticas que la han hecho posible, Gache habla de “cruzar fronteras” entre mundos, campos, discursos; dice que escribir implica una acto de “transgresión” constitutiva que podemos encontrar en aquellos proyectos que despliegan los signos –alfabéticos, pero también pictográficos e ideográficos– sobre un espacio figural, o bien aquellos otros que, explorando las capacidades productivas del texto, saltan de la página a los aparatos: así el *Optófono* concebido por el poeta dadaísta Raoul Hausmann; así también los *Dial-A-Poem* de John Giorno, “antecedente directo tanto de los servicios de arte *ondemand* como de los *email poems*” (Gache, 2011).

En la misma línea, y si bien aborda la idea de campo ampliado para las escrituras digitales, Kozak suma otras consideraciones que despliega en su artículo “Literatura expandida en el dominio digital”; allí hace la siguiente salvaguarda respecto del objeto de estudio:

El recorte que propongo asocia la expansión literaria específicamente a la literatura digital, y deja en segundo plano otras posibilidades: por un lado, la del tránsito de la literatura entendida como obra, o incluso texto, a la literatura entendida como práctica (Pauls); por otro lado, la del fuera de campo (Speranza)

que permite comprender la vinculación de la literatura con otros lenguajes y medios –el cine por ejemplo– pero sin salirse de los contornos del lenguaje, el medio y el soporte que durante al menos quinientos años se homologó a la literatura, es decir, el lenguaje verbal asociado al libro (Steiner); por último, la del tránsito de la palabra y el objeto literarios hacia las artes visuales (2017, 221).

A continuación, asume el carácter de *expandida* de la literatura digital a partir de sus aperturas interactivas; habla de proyectos con “un alto grado de implicación –aunque no exclusiva– del lenguaje verbal con función poética” que suelen quedar insertos en un lugar marginal respecto de los cánones validados; y sentencia a modo de cierre: “A diferencia de la literatura asociada al medio libro, es literatura generada en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos” (Kozak, 2017, 223).

En sintonía y en eco, podríamos decir, los abordajes de Fernanda Mugica respecto de los *usos desviados* que lxs poetas ensayan con las interfaces tecnológicas y las operaciones de sabotaje semiótico al interior de la caja negra, al tiempo que proponen un *feedback* productivo entre dispositivo técnico y procedimientos poéticos, difuminan a la vez los límites disciplinares y abren nuevos flujos de contagios e hibridaciones entre poesía, artes y aparatos. En este punto resulta pertinente rescatar el concepto de *desvío* que Jean Cohen apronta como negatividad operante para la poesía moderna. Si en la *Estructura del lenguaje poético* opone primero el poema al lenguaje de la prosa –“ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como una *desviación* con respecto a ella” (1984, 15)–, luego extiende las prestaciones del término hasta casi abarcar toda performance del poeta e imprimir una suerte de trans-estilo de época: “su lenguaje es anormal, y esta anormalidad es lo que le asegura un estilo” (1984, 16). Un poco más adelante, convierte a su aparato crítico en un medidor de tensiones discursivas o fallas a contrapelo del buen decir; cartesiano, baraja el verso como materia mensurable que halla en el número su equivalencia: “El estilo poético será la desviación media del conjunto de los poemas, a partir de la cual teóricamente sería posible medir el *grado de poesía* de un poema dado” (1984, 16). Asimismo, al recuperar el concepto de Maurice Grammont de armonía del verso en tanto relación entre sonido/sentido, Cohen sostiene que “únicamente la existencia de una desviación de frecuencia estadísticamente significativa permite transformar en verdad aquello que al nivel de la intuición o del sentimiento no es nunca sino hipótesis” (1984, 17), lo cual

equivale a recargar las tintas de la materialidad fónica, del instrumental sonoro del poema en desmedro de aquello que se pueda “entender”.

De estos usos desviados, hackeos y alteraciones de frecuencia parece recurrir una jerga (regional) al interior de la lengua (comunal), es decir, de los fragmentos ideolectalmente conectados por el/la poeta en su secreta trama al ágora pública donde se cuecen los materiales que el poema se ha propuesto desviar, gutural, montando una lengua extranjera al interior de la lengua madre. Al respecto, en su preceptiva de 1611 el poeta español Luis Carrillo y Sotomayor glosa unas palabras de Cicerón e introduce el concepto de desviación como *lengua ajena*; en el *Libro de la erudición poética* escribe este tratadista barroco: “No solo en los poetas diferente el estilo; no solo en ellos se admitió el hablar en otra lengua —que en otra lengua afirma hablar el principio de la elocuencia romana, aunque no por alabanza, sintiendo no haber alcanzado todas sus alabanzas su lengua: *Me parece los poetas han hablado en lengua ajena—*” (2019, 32). Del mismo modo, cierta proximidad con el concepto de *extrañamiento* que baraja Vera Barros en *Escrituras objeto* pareciera querer sujetar a los de *desvío, usos desviados y lengua ajena* como esquirlas afines a una misma operación de sabotaje:

La función poética del lenguaje de Jakobson supone un extrañamiento del código y del mensaje con propósitos artísticos. La tradición literaria, al menos del *Quijote* en adelante, atiende esta premisa. Sin embargo, esta poética extraña, o enajena, un lenguaje de por sí extrañado, el de la literatura y extraña también una serie de leyes que circunscriben su identidad: la escritura, la originalidad, el autor (2014, 9).

Casi como una constante que se mantiene estable en los casos que reseñamos, los conceptos de *materialidad, cruces, hibridaciones e intermedias* articulan con *tecnologías, montajes por bricolage y expansiones de campo*, tanto si se trata de disciplinas inscriptas en el ámbito de las artes como de las letras. Respecto de las producciones digitales apropiacionistas que recorta en su artículo, Mugica levanta a modo de hipótesis el supuesto de que estas “habilitan posibles desplazamientos, líneas de fuga respecto de los modos estandarizados de subjetivación/desubjetivación en la cibercultura”; a continuación agrega que las mismas “dan lugar a subjetividades, a medio camino entre la agencia humana y la máquina, vueltas espectros y

convertidas en *médium*“ (2022, 6), producto de los cruces y desvíos con las tecnologías que desarman.

Dentro de la tradición experimental rioplatense, nociones de *materialidad, mezcla, códigos no-verbales, señales de tránsito, tabla de referencias* concurren en los escritos teóricos de Edgardo Vigo y Clemente Padín a partir de los 60, y tiempo después, en los panoramas de Ángel Rivero sobre poesía visual. Para qué repetir... Similares voces, ideas y operaciones no solo buscan aumentar las prestaciones de la letra para inscribirla sobre nuevos soportes, sino que además hipotetizan y operan sobre la variante “recepción”; lectura activa que se vuelve parte constituyente de la obra, ya que el texto empieza a moverse una vez que se cargan los *inputs* operados en reconocimiento. Abrir las posibilidades y crear un espacio de mezcla de remiendos, una maquinita pobre, recargada con cartones y tiras de papel manuscrito. En línea con las actividades didácticas que despliega Gloria Pampillo en su taller de poesía, pero ya sin la necesidad de trabajar sobre una mesa. Oral y en grupos, y que en cada ocasión asome la consigna.

#### *4. Del taller al laboratorio de escrituras ampliadas*

No hemos llegado hasta aquí con el propósito de buscar lo inespecífico de este arte ni tampoco queriendo sopesar cuánta materialidad necesita un género discursivo para trasvasar lo mismo en otro soporte subsidiario. En cambio, tomaremos nota mental de algunas experiencias de enseñanza que traman el objeto interactivo, aparatizado y activo manualmente. Bien sabemos que lo que se entiende por *soporte* en el espacio didáctico –aquello que “soporta” morfología y sintaxis– puede llegar a ser cualquier tipo de cosa: desde una masesta, laja o pensamiento a la perilla que gradúa la intensidad lumínica de un pequeño velador. Si bien allí descansa la promesa de que todos los sueños se cumplirán, se trata al fin de participar incluso sin entender, moviendo y pegando, regocijados con el “blanco” o “vacío” que supimos dar a la carcasa de redondo metal y vidrio engomado; sobre el joven y salvaje material portador de palabras en presente, para que aquellas sigan moviéndose como entretendidas y seguras del aflatón.

Así como abundan las referencias bibliográficas acerca de las prácticas con escrituras ampliadas, emprendimientos curatoriales y análisis críticos, faltan en cambio acercamientos didácticos respecto de programas de enseñanza y actividades propedéuticas para la

poesía de campo expandido. Volviendo sobre un viejo documento pedagógico –coronado por el auspicioso título “Como trabaja un laboratorio pedagógico” –, Andréa Jadoule propone una serie de test o consignas en los que se ponen en juego el dispositivo relacional de las materialidades, las inserciones genéricas y los discursos que llegan a la actividad escolar portadores de sus propios protocolos de inscripción. Así, por ejemplo, la autora propone para el *test de analogías*: “*Construir una figura X que sea a una figura Y como la figura B es a la figura A*”. Se trataría aquí de un test no-verbal, abstracto, intermediario entre...”; o esta otra consigna que aplica para el *test de lagunas*: “Imaginar el objeto que correspondería a la laguna de una imagen. Ese test sería desde el punto de vista concreto lo que son las analogías desde el punto de vista abstracto y viceversa”; tenemos el *test de dibujos*: “Combinar libremente unas líneas dadas. Test de invención con material abstracto”; y también un *test de frases*: “Construir tantas frases como sea posible con tres palabras. El trabajo exigido reclama invención sobre un material más concreto esta vez” (1938). En definitiva, aquello que ilustran estos fragmentos es una cierta pulsión artesanal orientada al ensamblaje de materialidades heterogéneas, el acople espacializado de objetos y también de pequeñas acciones de las que surge la semiosis organizada.

Puestos ahora a la tarea de construir un posible panorama de la enseñanza de escrituras ampliadas, la merma de documentos impresos nos pide a cambio cierta plasticidad en las fuentes donde recabar información; recurrimos entonces a *flyers*, entrevistas y blogs en los que se dan a conocer espacios del tipo “laboratorio”, los cuales declaran preocupaciones didácticas ligadas a un campo en expansión para el poema y sus derivas. Llevados por este propósito, acercamos una lista de preguntas a los responsables del *Laboratorio de Escrituras Expandidas y Libros Comunales* –dependiente de la Universidad Central de Colombia– que se llevó a cabo en la ciudad de Bogotá. En procura de conocer cómo conciben el dispositivo pedagógico, les dejamos los siguientes interrogantes:

- ¿En qué se diferencia un laboratorio de escrituras expandidas de un taller literario o de escritura creativa?
- ¿Con qué materialidades trabajan, además de la propia escritura verbal?
- ¿Cuáles son los insumos teóricos y las/los autores que ponen en juego en este espacio didáctico?

- ¿Suelen utilizar soportes que se salgan de la página y, en tal caso, cuáles y de qué modo?

En sus generosas respuestas Carlos Alberto Ramírez Pérez nos explica que las prácticas de laboratorio en general parten de instancias de lectura que ofician de ejemplo y puesta en práctica de determinadas técnicas de escritura. Una vez reconocidas, estas podrán ser activadas en un proyecto propio, al que se llega a través de “ejercicios exploratorios que se dan como resultado de la incursión a las escrituras teóricas y literarias” (Ramírez Pérez, 2024). En cuanto al estatuto de las escrituras expandidas, en este espacio pedagógico comportan prácticas de carácter experimental: “su campo de acción es mucho más amplio del solo ámbito literario, ya que comprende diversas manifestaciones artísticas tanto escénicas como plásticas, digitales y hasta musicales, contando con un sin fin de alternativas que pueden estar distanciadas de la escritura convencional y canónica” (Ramírez Pérez, 2024). En este sentido, la ampliación del concepto de escritura, al solaparse con otros ámbitos de las prácticas artísticas, al tiempo que “posibilitan la experimentación y fusión” con distintas formas de escritura –“videopoesía, escritura espacialista, poesía visual, poesía performática, instalativa, hipertextual” (Ramírez Pérez, 2024)–, ponen en crisis una serie de instituciones que confluyen en la creación literaria:

los medios y modos de circulación de los textos, las rutas para la creación colectiva, la implicación de los soportes para la escritura, los vínculos entre espacio, cuerpo y creación literaria. El concepto de escrituras expandidas comprende una variedad de posibilidades creativas en las que el texto sale del papel y halla nuevas y diversas formas de circulación que, en conexión con metodologías en las que se vincula la experiencia vital, pueden llegar a generar importantes transformaciones individuales y colectivas (Ramírez Pérez, 2024).

Muchas de estas de carácter colectivo, las actividades que reseña Ramírez Pérez indagan la metarreflexión acerca de las mutaciones –tanto en *producción* como en *reconocimiento* (Verón, 1987)– de las escrituras cuando tientan otros modos de vincularse con soportes analógicos y matrices hipertextuales. Entre las fuentes bibliográficas que dan espesor teórico los ejercicios cita *La escritura aumentada* de Eric Schierloh; *Las imágenes de la escritura: espacio*

cios de tensión entre lo visible y lo legible de Sandra Santana; *Libro expandido: Un lugar increíble* de Serna y Escobar; *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos* de Ryan Laure.

Otra de las experiencias didácticas con escrituras ampliadas a las que pudimos acceder en nuestras pesquisas vía Google es esta que ha llevado adelante la poeta mexicana Rocío Cerón en la Casa Universitaria del Libro UANL, el taller *Tiempo Especular. Ciencia y Escrituras Expandidas*. Desde la gacetilla de difusión, Cerón promete un abordaje pedagógico en el que el espacio didáctico se asume cual “territorio movedizo” donde será posible operar con “construcciones pre-lingüísticas”, abriendo así un diálogo entre discursos y saberes de la ciencia y la literatura. El giro material, casi de referencia obligada, asoma rápido en la segunda oración: “Donde la A pierde su sonido, se reconvierte y es una imagen acuosa en la mente de un espectador que mira una célula mutante bajo el microscopio”. El texto de difusión de la propuesta asume cierto estatuto literario; mediada por los canales de comunicación la palabra se estira para anunciar también aquí las prestaciones ampliadas que nos viene a ofrecer.

A falta de otras fuentes ahora echamos mano a nuestra experiencia docente en el *Laboratorio de Experimentación*, un espacio curricular que forma parte del trayecto final en la Licenciatura en Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes. A diferencia de lo que ocurre en otros talleres de escritura, aquí no se hace foco en un género en particular sino que –como lo anticipa su nombre– se configura un dispositivo didáctico abierto a los cruces, hibridaciones y ensamblajes de materialidades múltiples, auspiciando el tan ansiado salto del papel a los aparatos, de las textualidades bidimensionales, activables en la superficie plana de la hoja, a una tentativa y lúdica artefactualización de los soportes, las superficies de inscripción y los ítems que gestionan el *input* en el mecanismo productor. Haciendo propias, de algún modo, las sugerencias de Traversa en el sentido de abordar las obras intermediales como resultado de operaciones de *bricolage*, la categoría *juguete textual* (Bianchi, 2023) nos ha servido para tramar las derivas de estos dispositivos lúdicos en el eje histórico, sintagmático: de los artificios formales a los recreos literarios, de los juguetes didácticos a los autómatas y máquinas de escritura, de las actuales poéticas electrónicas a los textos-robot y las tecnologías pobres. La noción de campo ampliado, en este caso, opera como excusa para dirimir, a partir del trabajo grupal, aquellos interrogantes que nos planteábamos a comienzo del artículo: con qué escribir y sobre dónde. Probablemente, esta cita

que tomamos prestada del “Arte Robótica: un manifiesto” de Antúnez Roca y Kac nos haga de marco –suerte de hall de entrada conceptual– para el tipo de prácticas a que invita ensayar el Laboratorio: “Los microprocesadores son tan importantes para la robótica como lo son los pinceles, el óleo y el lienzo para la pintura. Los robots pertenecen a una nueva categoría de objetos y situaciones disruptivas para la taxonomía tradicional del arte. Allí donde alguna vez hablábamos de límites y de fronteras, hoy encontramos nuevos territorios” (1997). Ampliada la mesa de trabajo, ahora caben allí tanto las actividades para *desarmar y armar* que proponía Gloria Pampillo en su taller –“desarmando y armando descubriremos cómo nace la especial significación de la poesía, ratificaremos que trabajamos con un material externo y preexistente, palparemos ese material, lo tendremos entre las manos” (1991, 65)– como las loas al desecho y el ensamblaje que exaltaba tiempo atrás la canción maquínica de Edgardo Vigo:

Tornillos, herrajes, maderas.  
Fierros, tornillos, herrajes, maderas.  
Bulones, herrajes, maderas.  
Formatos, croquis, máquinas.  
(Campotraviesa, 2016).

Pues bien, una vez configurado el espacio didáctico como un campo de pruebas al que se invitan y donde confluyen y desarmar materialidades, cajas de herramientas y procedimientos de carácter interdisciplinar, la propuesta de trabajo consistirá en el diseño y fabricación de un juguete textual, es decir, de un artefacto interactivo que –a partir de las configuraciones verbales que presenta en su superficie textual– induce a una escritura producto de las intervenciones lúdicas y las instancias de juego con un/a operador/a textual. Así planteados, los juguetes textuales podrán adquirir tanto un carácter bidimensional, con apego a la página, el afiche o la pantalla, o bien tridimensional, allí donde los esquemas interactivos se artefactualizan y suman, al ancho y alto del dispositivo, la variable profundidad. Ya sea que el artefacto se diseñe para quedar inscripto en el soporte papel o en un volumen 3D susceptible de ser articulado, movido por resortes, engranajes o simples molinetes llevados por el movimiento oscilatorio de unas poleas de arranque, el proyecto siempre resulta del trabajo grupal; apelando a la sumatoria de las capacidades de los integrantes derivan las

posibilidades constructivas, fácticas, del aparato. Allí alguien sabe soldar, otro es hábil con la madera, aquella se da maña con el código informático o conoce los rudimentos del diseño web, hay quien sabe defenderse con la plomería, con la mecánica, o se anima a hacer títeres o... Como vemos, la lógica “bricolage” no solo refiere a las posibilidades combinatorias de los materiales, sino que el mismo grupo se convierte en un dinámico ensamblado de saberes y experiencias disímiles, a veces difusas, pero que bien pueden complementarse unas con otras en pos del artilugio listo para ser activado.

A partir de unos pocos objetivos pedagógicos que copiamos a continuación, derivamos luego la consigna –una instrucción blanda– para llevar a cabo el proyecto:

- Acercar a los ámbitos de enseñanza de las escrituras protocolos didácticos con los que poner a prueba distintas posibilidades operacionales.
- Interpelar rutinas de lectoescritura respecto de la estructura procesual, abierta, de las producciones de la poesía y el arte contemporáneos.
- Asumir diversas remisiones intertextuales que invitan a pensar, además de un conjunto de dispositivos, algunas tácticas de lectoescritura que quieren traspasar la superficie textual planimétrica.
- Convocar nuevos soportes y disponer sobre ellos unas terminales sensibles a la activación lectora.
- Concebir la escritura producto de un hacer participante que irrumpen en el espacio físico, atada al espesor de sus materialidades.

A partir de estos propósitos, la redacción de esta actividad:

**Programa interior, ítems para activar**

- Diseño de un proyecto de poema u objeto interactivo listo para ser activado. Esbozo de la propuesta, presentación, puesta en común y comentarios de retroalimentación.



*Poema a motor de Liliane Lijn, uno de cuyos aparatos fue expuesto en la Expo Internacional de Novísima Poesía/69: captura de pantalla.*

Acto seguido, compartimos algunos de los juguetes textuales que se fabricaron en el *Laboratorio de experimentación* de la UNA. Una limitación espacial nos conmina a seleccionar unos pocos casos, ilustrativos y diversos respecto de las materialidades convocadas, los soportes en los que se inscriben, las operaciones de lectura/escritura que posibilitan, el rol que para las instancias de reconocimiento traman estos aparatos; aun así, un archivo completo de todos los trabajos puede consultarse en el blog que atesora estas experiencias didácticas: <https://juguetexts.blogspot.com>.

Empecemos por el *Coplómetro*. Artefactual y cinético, de matriz combinatoria, este juguete textual permite leer en palimpsesto los poemas-máquina del barroco Juan Carámbel, como así también la cadena de relevos intermediales que inaugura, en el siglo XIII, el *ars magna* de Ramón Llull. En cuanto a la estructura sintáctica y a la combinatoria morfológica, el dispositivo lúdico adopta la matriz de los discos radiados, giratorios; cuando el desplazamiento de las superficies circulares hace coincidir determinados segmentos de lectura –remedio del verso en acróstico–, entonces de la confusión de letras y palabras aflora la copla. En el insumo titulado *Instrucciones*, parte del *packaging* del *Coplómetro*, leemos lo siguiente: “Descripción y contenido: Consiste en 4 discos concéntricos giratorios, divididos en seis (6) partes: cada porción contiene una copla dividida en tres versos por disco. En total son cinco coplas; quedando una de las porciones vacías a modo de comodín”. El set incluye además un dado y una caja con papeles y lapiceras para escribir. Como la materia

verbal que se carga en el dispositivo –ofrecida en las caras visibles de los discos giratorios– responde a la obra de una misma figura autoral, los versos seleccionados al combinarse reactualizan una obra poética personal, por caso, la de Jorge Manrique. Con lo cual el arte-facto, además de propiciar instancias de juego y de composición azarosa de poemas, implica también una relectura actualizada de una obra fuente; en esto las ideas de remix, plagio, reescritura y collage campean a todo lo largo de la producción textual interactiva.

Otro de los juguetes, titulado *Haiku Visión*, opera según el montaje por bricolage y acerca las prestaciones de un artificio de carácter narrativo con las de un género de poesía tradicional: el *kamishibai* y el *haiku*. En la presentación del producto, lxs estudiantes explican lo siguiente:

El *kamishibai* es un estilo de narración japonés que utiliza filminas ilustradas para contar historias de manera cautivadora. En "Haiku Visión", hemos llevado esta antigua técnica un paso más allá. El dispositivo está compuesto por filminas transparentes que contienen versos cuidadosamente seleccionados de diversos haikus, todos ellos con una misma temática: la luz y las sombras.

A continuación, pasan a describir la lógica sintáctica que anima el mecanismo productivo: "Mediante el uso de un dado de tres caras, se determina qué filmina cambiar: la número 1, la 2 o la 3. Cada filmina se corresponde con un verso específico dentro del haiku, permitiendo así alterar la configuración y generar combinaciones nuevas e improbables". Combinatorio y a la vez actualizador de materialidades predeterminadas, los versos del haiku se cargan en el dispositivo lumínico y por el efecto de contraste entre luces y sombras, los perfiles tipográficos salen como proyectados hacia el remedo de pantalla –en este caso analógica-. Sobre ese soporte transparente las letras se solapan, palimpsestos en movimiento, ruidosas intermitentes, y en sus borraduras se mantienen vivos por un instante los reenvíos intertextuales entre dispositivo técnico y poesía de archivo. A semejanza de lo que ocurría con el *Coplómetro*, según sean las intervenciones del/a operador/a textual, los versos formarán poemas diferentes; a partir de unas pocas filminas con información verbal, la disposición azarosa o razonada de los *interactores* (Montero, 2022) redundará en nuevas composiciones, incluso en una bitácora textual saturada de emisiones polifónicas, letras en danza y ruido de grafemas llevados por el ritmo que las manos elijan imprimirle. Si en el

*Coplómetro* las variables de juego contemplan la figura blanda del comodín, aquí se permite añadir una filmina en blanco donde escribir versos propios y así ampliar las prestaciones del juguete.

Tampoco faltan, en esta tienda de curiosidades, los aparatos adivinatorios que, motivo de sus intervenciones, auguran la buena suerte y nos acercan las palabras que algún día serán pronunciadas en un futuro todavía lejano. De esto se trata el *Cotorráculo*, un sortilegio artefactual que reactualiza la particular sintaxis de “los viejos organitos de la suerte, en los que al girar la manivela, el sonido le indicaba a la cotorrita que era momento de seleccionar una tarjeta para entregar al consultante”. Como *aggiornado* aditamento y en sintonía con “el componente popular de los organitos”, a la pregunta que esbozan los participantes le va a responder alguna deidad alternativa, seleccionada del ilustrado panteón nacional: de Arlt a Maradona, de Evita a Luca Prodan, de Tita Merello a Sandro o Moria Casán. Para suplementar el dispositivo encargado de la respuesta oracular, el juego contempla un mazo de cartas combinables; en una cara del naípe aparece la imagen articulada en tres partes –cabeza, torso, piernas– de la figura en cuestión; del otro lado, el nombre y tres frases canónicas del citado personaje. ¿Cómo se juega a esto?, pues así lo explican los propios fabricantes:

Se formula en voz alta o se piensa fuerte-fuerte una pregunta para el *Cotorráculo*. Con esta energía se retira una tarjeta de cada uno de los tres cajones dispuestos verticalmente. En el cajón superior saldrá una cabeza con una frase, en el siguiente un torso con una frase y en el de abajo unas piernas y otra frase. El resultado de unir las partes, será una Estampita-Frankenstein de una deidad con, por ejemplo, cara de Moria Casán, torso de Mafalda y piernas de Messi, una Moria “Sabelotodo” Messi. Y por supuesto, tres frases para orientar al consultante con su duda existencial.

Ya lo dicen en las instrucciones: las respuestas oraculares se articulan a partir de una doble combinatoria material, signos verbales y visuales funcionando al unísono.

Respecto de los problemas de construcción, los testimonios que aportan los responsables del *Cotorráculo* resultan ilustrativos de las decisiones de fábrica que han ido tomando en este y otros grupos. A menudo, el apego a la metáfora artefactual que guía la

sintaxis del juguete implica una serie de problemas técnicos a resolver que exceden las posibilidades materiales o los saberes específicos de los estudiantes; sin embargo, al igual que ocurre con un texto cualquiera, plantearse nuevas estrategias y modos alternativos de entrada al problema suele redundar en una acceso cierto y eficaz para la concreción del dispositivo lúdico. Precedido por el título “Expectativas vs. Realidad”, así nos lo cuentan los estudiantes:

La idea inicial surgió de la fascinación por los autómatas y el deseo de crear una cotorra que sustrajera la tarjeta. Pensamos que se podría colocar un imán en el pico de la cotorra y clips en las tarjetas, pero no se nos ocurrió el mecanismo para hacer los movimientos requeridos (tal vez en el futuro). En cambio, imprimimos en 3D una cotorra con filamentos plásticos que pintamos con acrílico para que, como mascarón de proa del *Cotorráculo*, guiará la consulta.

Hay en los trabajos entregados propuestas de todo tipo. Algunas producen discursividad mediante la lógica de los juegos de tableros, otras se apropián del formato del dado, de las muñecas rusas llamadas *mamushkas* o del juego infantil de los papeles plegados, articulables, conocidos como *sapitos*; también de las plantillas digitales del *net.art* y los videojuegos, o bien desvían prestaciones de instrumentos musicales para convertirlos en interfaces de arte sonoro; tampoco faltan los proyectos que adoptan el formato de la baraja y las convierten en útiles de escritura mediante el acondicionamiento de la superficie textual de los naipes y las instrucciones de juego; finalmente, algunos dispositivos recurren a distintos modos de inscripción colectiva, adaptando el juego de la ruleta, el tablero y las cartas a partir de un mismo propósito de escritura creativa.

La interface digital *Poetris*, por ejemplo, además de hacer guiños estilísticos a los videojuegos y a los pioneros del *net.art*, invita a “armar un texto a partir de las palabras que van apareciendo en pantalla, extraídas de poemas de diversos autores. Siguiendo la mecánica del *Tetris*, el jugador deberá completar un bloque de entre 3 y 10 líneas, con espacios de entre 3 y 5 palabras, dependiendo del nivel”. Si los jugadores no terminaran el bloque en el tiempo estipulado, la palabra caerá en cualquier lugar. Gana quien logre completar un poema, sin que le queden casilleros en blanco. En el caso del proyecto titulado *Charla García*, si bien el juguete textual recurre al uso de tecnología, lo efectiviza a partir del *hackeo* de la má-

quina; el aparato remixado desvía las prestaciones de un sintetizador analógico y a continuación le carga, merced a determinadas operaciones de intrusión en la caja negra, fragmentos discursivos de Charly García que se escuchan cada vez que se oprime una tecla. Así, en lugar de una composición musical, el sintetizador desviado nos devuelve un centón oral producto del corta y pega, mediante el cual la voz del músico enhebra máximas y provocaciones verbales según las teclas que combinen los operadores del juguete. En esto, las prácticas apropiacionistas y los planteos de las *escrituras past* (Mendoza, 2011) vienen a engrosar los archivos abiertos para el arte sonoro, al tiempo que técnicas plásticas como el *cut-up* prueban suerte aplicadas en interfaces de las tecnopoéticas.



*Interfaz del juguete “Duelo poético”, el cual sigue la sintaxis combinatoria de los discos de Juan Caramuel. Imagen del autor.*

Analógicos y con un mayor apego a los movimientos de las manos, los *Poemushkas* recuperan las posibilidades sintácticas de las muñecas rusas que se encastran una-dentro-de-la-otra. En el contorno de sus superficies es posible leer versos de poetas argentinas, fragmentos que no solo resuenan como envíos a un archivo idiolectal reconocible, sino que a la vez estas voces construyen el espesor polifónico de nuevas composiciones, según resulten combinadas por parte de lxs jugadorks. Por su lado, *Poesía en línea* utiliza un dispositivo salido del mundo del juguete industrial –los esquemas del *tres en línea*–, pero en esta versión *juguete textual* se le cargan otras fichas que pueden ser manipuladas a partir de nuevas ins-

trucciones de uso. Otro caso lo conforma *El poema dado*, un juego de elaboración poética colectiva. Sobre las caras de unos dados grandes, fabricados en cartón, “un conjunto de sintagmas, construidos a partir del campo semántico de las infancias, se recombinan de forma lúdica y azarosa dando lugar a poemas creados/leídos por los participantes”. Y, finalmente, ¿en qué consistirá el dispositivo bautizado *Limerándula*? Pues ni más ni menos que en un “generador de chimentos con rima para el goce intelectual de tu tía Irma”. Este juguete verbal reactualiza las prestaciones morfológicas de un dispensador de bolitas o suvenires infantiles, aunque en esta versión cargado con otras materialidades: será la pura materia verbal la que el dispositivo devuelva a los operadores textuales. Esta imaginativa maquinaria llamada *Limerándula*, “cuenta con 4 dispensadores, 1 de nombres de famosos, 1 de frases que riman con *osa*, otro de endecasílabos y un último de frases que riman con *era*”. Como las maquinitas arrojan restos de frases extraídas del mundo de la farándula, de su combinatoria surgirá un texto de *escritura no-creativa* (Goldsmith, 2012) que, por desapropiación y edición azarosa, invierte las energías discursivas de base, generando efectos poéticos, satíricos, paródicos.



Juguetes textuales diseñados con IA.  
*Ver [Pulse aquí. Del poema al objeto para activar. Imagen del autor.](#)*

A propósito de esto, ya en sus *Escrituras nómadas* Belén Gache desarrolla las capacidades escriturales de variados juegos del mundo infantil que han sido desviados por artistas y poetas en diferentes contextos culturales: barajas, tableros, juegos de ajedrez y *go-ban*, *puzzles*, juegos de palabras, textos colectivos, etc. Si en el parágrafo dedicado a las barajas aborda el tarot como máquina narrativa y los juegos de naipes Fluxus, para el caso de los tableros recupera el panajedrez de Xul Solar y analiza los usos que el poeta Jacques Roubaud hace del Go japonés, usos que, producto de las trasgresiones a las clásicas reglas, le permiten componer sonetos. Ahora bien, en sintonía con estos objetos reseñados por Gache algunos juguetes textuales producidos en el *Laboratorio de experimentación* adoptan el formato y la sintaxis combinatoria del mazo de cartas –*El Escriba, Una baraja versera, Tarot poético, Ponémelo en contexto*–; otros –*Fantasmopoly*– operan según las posibilidades cinéticas del tablero y la particular narrativa de avances, retrocesos, penalizaciones, comodines. Incluso hay dispositivos que se valen de estrategias cruzadas; es el caso de la *Máquina Doemática* que utiliza el formato de los naipes para emular las fichas de dominó y permite generar un poema colectivo según el entramado azaroso que dejó la partida: “Una vez terminada, se voltean las cartas de la cadena para revelar el poema que se ha formado. El jugador que colocó la última carta debe elegir por qué extremo de la cadena comienza el poema, y leerá los versos de las cartas respetando el orden en que quedaron posicionadas”.



*Juguetes textuales expuestos en RUGE (UNA), diciembre de 2024. Imagen del autor.*

A pesar de las notables diferencias que evidencian los dispositivos lúdicos remixa-dos por los estudiantes, habría ciertas invariantes teóricas que los afectan de modo pareci-

do. Ya señalamos sobradamente el recurso a la mezcla de materialidades, el efecto de intermedialidad que estos cruces posibilitan, los límites disciplinares que cada juguete tienta a traspasar mediante las nuevas asunciones de herramientas, soportes y procedimientos, como así también los efectos de campo expandido motivados por aquellos desvíos. Vemos, además, una cierta recursividad metapoética alojada en los aparatos, generalmente replegados al interior de sus propios mecanismos productivos. Posición *meta* que se vuelve aún más evidente en juegos de base gramatical como el *Sapito* –en cada pliegue del artefacto articulado aparecen “categorías de palabras tales como: tipos de sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones”– o en *Un juego de cartas gramaticales*–“se disponen seis grupos de cartas numerados, que representan sustantivos, verbos, adjetivos, auxiliares, adverbios, onomatopeyas y emojis”– donde a la materialidad de la palabra se agregan los matices semióticos de los íconos e índices, en un claro relevo de un género intermedial como el de los jeroglíficos barrocos.

Objetos mestizos y también criaturas de la interdisciplinariedad, a menudo retroceden frente a la estabilidad de los formatos establecidos, hecho que coloca a los juguetes textuales en un lugar periférico respecto de los géneros literarios, las escenas validantes, los públicos y las lógicas más *mainstream* de circulación y aceptación canónica. Quizá motivo de contaminaciones e hibridajes, basculando en zonas de fronteras entre los géneros, en los tratados de arte poética los artificios, juegos de palabras y tecnopoéticas suelen arrastrar connotaciones marginales y aparecer adjetivados en tanto “rarezas”, “extravagancias”, “curiosidades”, “recreos literarios”, “poéticas oblicuas”, “opacas”, etc. Quizá también sea esta la moneda con que finalmente estas obras pagan el precio de una nueva libertad, la que se gana con la expansión de campo para las *escrituras aumentadas*. Como explica Eric Schierloh en el libro homónimo:

aumentada en sus instancias de producción –escritura de textos, traducción, apropiación, plagio, collage, montaje, diseño, edición, impresión, encuadernación, intervención–. Aumentada en la densidad de sus capas significativas –gesto, texto, libro, publicación, difusión, reutilización, relocalización–. Y aumentada también, por fin, en nuevas posibilidades estratégicas orientadas a espacios y mercados diversos, no solamente al hipersaturado mercado del novedoso y rotativo libro industrial literario (2021, 37).

## 5. *Remix y soportes fluidos*

En agosto de 2012 se presentó en el Club del Teatro de Mar del Plata una versión intermedial del *Poema hipotético* que Carlos Ginzburg publicara en 1968. Esta reversión sonora –“adaptación” la llama el autor– se debe al trabajo de Martín Virgili, quien en su web –<https://martinvirgili.com.ar/composicion/poema-hipotetico-2016>– nos permite acercarnos tanto al hipertexto de arranque, a la posterior partitura y guion performático, como al poema remixado puesto ahora en boca de unas glosolalías dichas por una voz digital. En el título de la obra en cuestión quedan manifiestas las huellas de semejante pasaje de lenguajes, medio y soportes: *Poema hipotético (2016) para tres humanos y televisión (cinta)*. En la página web nos encontramos con una consola de sonidos y un link que, al activarlo, despliega el PDF de la partitura:

**Poema hipotético (2016)**  
*para tres humanos y televisión (cinta)*

Dedicada a Jorge Ihlenfeld

Basada en el poema visual “Poema hipotético” (1968) de Carlos Ginzburg,  
y estrenada en agosto de 2016 en el Club del Teatro – Mar del Plata

[+ Información](#)

[Descargar partitura en PDF](#)



*Martín Virgili: captura de pantalla.*

El guion comienza así:

Sala vacía  
televisor apagado  
entran Ema, Sabrina y Jorge.  
Pausa.

Jorge sentado, enfrente de Ema y Sabrina.  
Sabrina y Ema, cada una a un lado del televisor  
Jorge se levanta y lo enciende.

**0' 00"** (comienza cinta)

**0' 45"**

Ema: terráqueos  
Sabrina: marcianos

**1' 03**

Ema: no - terráqueos  
Sabrina: no - marcianos

Como podemos ver, la pluralidad de materialidades, soportes y campos de inscripción que pone en juego el dispositivo intermedial de Virgili, no solo actualiza ideas respecto del pastiche y el plagio, sino que –producto del remixado– asoman en superficie las problemáticas asociadas a la expansión de los ámbitos disciplinares que Florencia Garramuno consigna a partir del concepto de *inespecificidad*: “una crisis en la especificidad del medio que viene siendo consistentemente cuestionada en el arte contemporáneo hace varias décadas” (2015, 26). El capital descriptivo de su abordaje descansa sobre el planteo de que a partir de la década del 60 proliferan obras y proyectos que “erosionan toda idea de especificidad de un medio al utilizar varios soportes y materiales. En esa minuciosa práctica de desgaste es posible observar una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desborda sus muros y barreras de contenido” (2015, 26). Precisamente, como dejamos dicho más arriba, ya en los escritos de Vigo y de Padín asomaban estos tanteos destinados a sortear límites y extender el estado de lo posible en las prácticas de la poesía experimental y, de igual modo, recordábamos que estas tensiones que tienen inicio en los 60 serían luego retomadas por los experimentalismos vinculados al grupo *Xul*, mediados por la palabra polémica de Jorge Perednik y Ángel Rivero, por citar solo dos casos. Al respecto, en *Dificultades Metodológicas en el examen de la Poesía Experimental* Clemente Padín habla acerca de la “disruptividad radical de los códigos de

escritura y lectura”(2018, 138); luego, recuperando el concepto de *desvío* de Cohen (1984), sugiere que estas transgresiones no solo trastocan las viejas estructuras del lenguaje y el poema sino que además permiten incorporar información de nuevo tipo: “el elemento informacional nuevo irrumpre en un repertorio dado, convulsionándolo y, más tarde, éste asume e incorpora esa información, viéndose obligado a trastocar sus estructuras, firmemente establecidas por el uso y la costumbre, para darle cabida en su seno, ampliándose” (2018, 138). Desvío y transgresión, munidos con las palabras rotas del viejo lenguaje, apuntalan la estructura de la novedad que, más pronto que tarde, también ella donará sus escombros para un nuevo ciclo vital de los lenguajes y los materiales de expresión.

Asimismo, en *Nueva vanguardia poética en Argentina*, publicado en la revista uruguaya *Los hueros del Plata*, marzo de 1968, Vigo enfatiza que la separación de campos disciplinares y de jerarquizaciones al interior de las artes responde a una taxonomía burocrática, “no atribuible al arte sino al hombre que rebusca casilleros para ordenarse” (Perednik, 2009, 4). Frente a esto, las prácticas artísticas responden recurriendo a la mezcla, la integración, el mestizaje de los procedimientos y el mutuo comercio de las materialidades que les han sido propias; fórmula que el poeta Perednik resume de este modo: “la apetencia experimental exige respuestas que provengan de la materialidad del poema” (2009, 4). Precisamente, esto mismo es lo que deja en claro Ángel Rivero en el artículo de *Xul*, “Poesía concreta: una introducción”. Al momento de dedicar unos párrafos a la poesía semiótica, el crítico enumera algunos de sus aspectos distintivos: “Los poemas semióticos son construidos aspirando suscitar en el lector estímulos semejantes a los que le producen, por ejemplo, las señales de tránsito” (1981, 43). En ese empuje que una nueva *tekné* busca imprimir a los materiales ganados para la poesía, publicidades y carteles, avisos clasificados y mensajes telefónicos, impulsos eléctricos que corren entre los cables o –más acá– a través de los “ceros” y “unos” dormidos en el código informático, todas estas vacancias susceptibles de mezcla y recombinaciones avizoran un campo en expansión para el poema; bien podrá este salir a labrarse un destino acorde a las nuevas inquietudes, a la promesa de una lengua que nace cada vez.

A pesar de lo dicho, las obras así proyectadas en el *fuera de sí* parecieran sin embargo quedar apresadas por un doble movimiento. Proyectos semióticos tensionados por un flujo que los compele hacia adelante, deseosos de traspasar los cercos de sus ámbitos de inscripción y, a la vez, al interior de ese impulso distorsivo los retiene todavía una fuerza retrógrada.

da que no deja a las obras volverse sordas al susurro de la tradición, a las tentadoras prestaciones de un archivo polifónico. Así, producto de mestizajes, materialidades ganadas y apertura de campos de inscripción, las poéticas aparecen proyectadas al futuro, transgrediendo sus propios lenguajes; al mismo tiempo, recurrentes en su deseo de más remix, los reenvíos intertextuales las mantienen apegadas y como en deuda con los hipertextos que una y otra vez se empeñan en comentar, parodiar, emular mediante el pastiche. Los poemas resultantes serán entonces ese contradictorio núcleo semiótico girando en el presente, movidos a un tiempo por un mañana proveedor de más materialidad y un pasado dador de discursos para hacerles eco.

© Sebastián Bianchi

## Bibliografía

- AAVV. “Manifiesto de Martín Fierro”. *Revista Martín Fierro-edición facsimilar*. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Adler, Jazmín. *En busca del eslabón perdido. Arte y tecnología en Argentina*. Argentina: Miño y Dávila, 2020.
- Antúnez Roca, Marceli y Kac, Eduardo. “Arte Robótica: un manifiesto”. *Leonardo Electronic Almanac*, Vol. 5, N. 5, 1997.  
Disponible en: <https://www.ekac.org/kac.roca.sp.html>.
- Bianchi, Sebastián. *Pulse aquí. Del poema al objeto para activar*. Argentina: CEI/UNR, 2023.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Libro de la erudición poética*. España: Linkgua Pensamiento, 2019.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. España: Gredos, 1984.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Argentina: Limbo, 2004.
- . “Transgresiones y márgenes de la literatura expandida”, 2011. Disponible en <http://belengache.net/flacso.htm>
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*. España: Planeta, 1975.
- Garramuño, Florencia. “La literatura fuera de sí”, en *Mundos en común*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Godoy Tito, Joy. “Alberto Hidalgo y la obsesión de la expresión inédita y trascendental”. *El hablador*, número 23, 2019. Disponible en [https://elhablador.com/articulos23\\_godoy.html](https://elhablador.com/articulos23_godoy.html).
- Goldsmith, Kenneth. *Escrituras no-creativas*. Argentina: Caja Negra, 2015.
- Hidalgo, Alberto. *Química del espíritu*. Argentina: Imprenta Mercatali, 1923.
- Higgins, Dick. “Intermedia”, en *Fluxus escrito*. Argentina: Caja Negra, 2019.
- Jaramillo Escobar, Jaime. *Método fácil y rápido para ser poeta*. México: La Otra, 2013.
- Kozak, Claudia. “Literatura expandida en el dominio digital”, 2017. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/321932319\\_Literatura\\_expandida\\_en\\_el\\_dominio\\_digital](https://www.researchgate.net/publication/321932319_Literatura_expandida_en_el_dominio_digital).
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España: Alianza forma, 2006.
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Argentina: Libros del Rojas, UBA, 2000.

- Mendoza, Juan. *Escrituras past. Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Argentina: 17 grises, 2011.
- Mugica, Fernanda. “Usos desviados de las tecnologías”, 2022. Disponible en <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/24061/Revista%20Ctrl%20%2B%20Alt%20Magazine%20n%C2%BA%201.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Padín, Clemente. “Dificultades metodológicas en el examen de la poesía experimental”, en *Vanguardia poética latinoamericana*. Argentina: Colectivo Editorial Sur/l, 2018.
- Pampillo, Gloria. *El taller de escritura*. Argentina: Plus Ultra, 1991.
- Perednik, Jorge. “E. A. Vigo dice qué es un poema experimental”. *El Surmenage*, Capítulo II, Año 2, Número 3, Buenos Aires, 2009.
- Posada, Adolfo. *Literatura, Pintura, Écfrasis. Historia conceptual del tópico ut pictura poesis*. Rumanía: EUV, 2019.
- Schierloh, Eric. *La escritura aumentada*. Argentina: Eterna cadencia, 2021.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Argentina; Anagrama, 2006.
- Traversa, Oscar. *Inflexiones del discurso*. Argentina: Santiago Arcos, 2014.
- Vera Barros, Tomás. *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Argentina: Interzona, 2014.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Argentina: Gedisa, 1987.