

CARAC TERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan ■ Jesús Albarrán Ligeró, Ignacio Ballester Pardo, César Bárcenas Curtis, Jara Calles, Baruc Chavarría Castro, Lidia García García, Halina Mariela Governatore Moreno, María Goicoechea de Jorge, Fernando González García, Laura Hernández Lorenzo, María Consuelo Lemus Pool, María del Rosario Llorente Pinto, Álvaro Llosa Sanz, Luisa Miñana Rodrigo, Vicente Luis Mora, Genara Pulido Tirado, Guillermo Sánchez Ungidos, Adrián Suárez Mouriño.

Dossier: Las superficies mutantes. Interfaces y escritura literaria

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación prestará especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar las normas de publicación en la web (<http://revistacaracteres.net/normativa/>).

Dirección

Daniel Escandell Montiel

Editores

David Andrés Castillo | Juan Carlos Cruz Suárez | Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Robert Blake, University of California - Davis (EE. UU.) | Maria Manuel de Borges, Universidade da Coimbra (Portugal) | Fernando Broncano Rodríguez, Universidad Carlos III (España) | José Antonio Cordón García, Universidad de Salamanca (España) | José María Izquierdo, Universitetet i Oslo (Noruega) | Hans Lauge Hansen, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Mónica Kirchheimer, Universidad Nacional de las Artes (Argentina) | José Manuel Lucía Megías, Universidad Complutense de Madrid (España) | Enric Mallorquí Ruscalleda, Indiana University - Purdue University Indianapolis (EE. UU.) | Francisca Noguero Jiménez, Universidad de Salamanca (España) | Elide Pittarello, Università Ca' Foscari Venezia (Italia) | Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, Universidad de Salamanca (España) | Pedro G. Serra, Universidade da Coimbra (Portugal) | Paul Spence, King's College London (Reino Unido) | Rui Torres, Universidade Fernando Pessoa (Portugal) | Susana Tosca, IT-Universitetet København (Dinamarca) | Adriaan van der Weel, Universiteit Leiden (Países Bajos) | Remedios Zafra, Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal, Universidad de Salamanca (España) | Jiří Chalupa, Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa) | Wladimir Alfredo Chávez, Høgskolen i Østfold (Noruega) | Sebastièn Doubinsky, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Daniel Esparza Ruiz, Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa) | Charles Ess, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Fabio de la Flor, Editorial Delirio (España) | Katja Gorbahn, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Pablo Grandío Portabales, Vandal.net (España) | Claudia Jünke, Universität Bonn (Alemania) | Małgorzata Kolankowska, Uniwersytet Wrocławski (Polonia) | Beatriz Leal Riesco, Investigadora independiente (EE. UU.) | Juri Meda, Università degli Studi di Macerata (Italia) | Macarena Mey Rodríguez, ESNE/Universidad Camilo José Cela (España) | Pepa Novell, Queen's University (Canadá) | Sae Oshima, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Gema Pérez-Sánchez, University of Miami (EE. UU.) | Olivia Petrescu, Universitatea Babeş-Bolyai (Rumanía) | Pau Damián Riera Muñoz, Músico independiente (España) | Jesús Rodríguez Velasco, Columbia University (EE. UU.) | Esperanza Román Mendoza, George Mason University (EE. UU.) | José Manuel Ruiz Martínez, Universidad de Granada (España) | Fredrik Sörstad, Universidad de Medellín (Colombia) | Bohdan Ulašin, Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported.

Diseño del logo: Ramón Varela, Ilustración de portada: Mike Photos (CC0)

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 6

Artículos de investigación

- Intermedialidad, institución y polisistemas. El cine como sistema dinámico: legitimación cultural e instituciones. DE FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA, PÁG. 13
- Un modelo de análisis para la narración en el videojuego en presencia de interacción. DE ADRIÁN SUÁREZ MOURIÑO, PÁG. 39
- Culturas transferidas en el ámbito de la mundialización. DE GENARA PULIDO TIRADO, PÁG. 72
- Videojuegos MOBA como fenómeno transmedia. El caso *League of Legends* como proceso de conformación de identidades, resistencias y agencias. DE CÉSAR BÁRCENAS CURTIS, MARÍA CONSUELO LEMUS POOL Y HALINA MARIELA GOBERNATORE MORENO, PÁG. 92
- Maram: un intento de traducir el mar. DE IGNACIO BALLESTER PARDO, PÁG. 119
- El videojuego como texto esencial en la narrativa transmedia: el mundo ficcional de *Zone of the Enders*. DE JESÚS ALBARRÁN LIGERO, PÁG. 140
- Prácticas artísticas *offline*: materialidad de la obra de arte en la era post-internet. La pintura de Felipe Rivas San Martín. DE LIDIA GARCÍA GARCÍA, PÁG. 168
- Poesía áurea, estilometría y fiabilidad: métodos supervisados de atribución de autoría atendiendo al tamaño de las muestras. DE LAURA HERNÁNDEZ-LORENZO, PÁG. 189

Reseñas

- *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, de Agustín Fernández Mallo. POR GUILLERMO. SÁNCHEZ UNGIDOS, PÁG. 230
- *El cibertexto y el ciberlenguaje*, de María Azucena Penas Ibáñez. POR MARÍA DEL ROSARIO LLORENTE PINTO, PÁG. 244
- *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, de Alex Saum-Pascual. POR ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 254

- *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, de Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.). POR BARUC CHAVARRÍA CASTRO, PÁG. 263

Dossier: Las superficies mutantes. Interfaces y escritura literaria

- La diversidad de interfaces inmersivas en algunas novelas españolas contemporáneas: la Realidad Virtual narrativa. DE VICENTE LUIS MORA, PÁG. 268
- Escritura de imágenes en lista, aplicaciones como canales de difusión y nuevas formas de jerarquía. La descarga estética de la interfaz en tres proyectos literarios contemporáneos: *Crónica de viaje* de Jorge Carrión, *El hacedor (de Borges) Remake* de Agustín Fernández Mallo y *Donde la ebriedad* de David Refoyo. DE JARA CALLES, PÁG. 301
- Literatura digital y narrativas transmedia: reflexiones sobre el uso de la interfaz. DE MARÍA GOICOECHEA DE JORGE, PÁG. 338
- De vitrales, abrigos, códigos de barras, ovejas y robots: Tina Escaja y la poética transmedia de la interfaz. DE ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 362
- De cortesanos a quijotes. Un mundo posible. DE LUISA MIÑANA RODRIGO, PÁG. 399

Petición de contribuciones, PÁG. 424



DOSIER: LAS SUPERFICIES MUTANTES. INTERFACES Y
ESCRITURA LITERARIA

DOSSIER: THE MUTANT SUPERFACES. INTERFACES AND
LITERARY WRITING

Coord. Jara Calles y Álvaro Llosa Sanz

**DE VITRALES, ABRIGOS, CÓDIGOS DE BARRAS, OVEJAS
Y ROBOTS: TINA ESCAJA Y LA POÉTICA TRANSMEDIA
DE LA INTERFAZ**

**ON STAINED GLASS WINDOWS, COATS, BAR CODES,
SHEEP AND ROBOTS: TINA ESCAJA AND THE
TRANSMEDIAL POETICS OF THE INTERFACE**

ÁLVARO LLOSA SANZ
UNIVERSITETET I OSLO

ARTÍCULO RECIBIDO: 01-02-2019 | ARTÍCULO ACEPTADO: 07-05-2019

RESUMEN:

Este artículo es un estudio de caso que investiga cómo la exploración de nuevas tecnologías materiales para la ficción se integran en los principios estéticos de la producción poética de Tina Escaja mediante el proceso de creación de máquinas de lectura que implican prácticas lectoras activas acordes a su particular materialidad, generando así singulares interfaces de lectura que permiten superar ciertas fronteras convencionales de carácter medial, retórico y simbólico y permiten activar un particular mecanismo de articulación liberadora entre el poema, el poeta y el lector gracias a su integración e inclusión en una triple reflexión política, estética y humana cuyo origen radica en el contexto personal y sociocultural de la autora, del artefacto mismo y de sus lectores.

ABSTRACT:

This article is a case study that investigates how the exploration of new material technologies in poetry intertwines with the aesthetic principles of Tina Escaja's poetic production. It also aims to develop how this exploration leads Escaja to make reading machines which are shaped accounting for embodied practices linked to their particular materiality. The result are unique reading

interfaces that allow the reader to overcome certain conventional borders of medial, rhetorical and symbolic nature. These interfaces also allow the reader to activate a particular mechanism of articulation between the poem, the poet and the reader thanks to their integration and inclusion in political, aesthetic and human considerations, whose origin lies in the personal and sociocultural context of the author, the artifact itself and its readers.

PALABRAS CLAVE:

Tina Escaja, materialidad, escritura, interfaz, poética transmedia.

KEYWORDS:

Tina Escaja, materiality, writing, interface, transmedial poetics.

Álvaro Llosa Sanz. Doctor en literaturas hispánicas por la Universidad de California-Davis (Estados Unidos). Como investigador se interesa especialmente por la relación entre las prácticas de lectura y escritura en relación con los soportes materiales de la ficción, la intermedialidad y transmedialidad. Ha publicado la monografía *Más allá del papel: el hilo digital de la ficción impresa* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2013) y el monográfico colectivo *Universos transmedia y convergencias narrativas* en el volumen 3.1 de esta revista. Actualmente trabaja como profesor titular de lengua y literatura hispánica en la Universidad de Oslo (Noruega).

Folguemos en la palabra y la destrucción / porque destruir renueva” (Escaja, 2016: 6)

“La literatura puede ser vista también como una práctica que explota al máximo, en cada período, las posibilidades que los soportes materiales –el utillaje o *hardware*– del medio escrito en el que surge le permiten, de acuerdo con los avances tecnológicos que a su vez corren paralelos a la evolución social” (Moreno Hernández, 1998: 11)

1. El manual destructivista como lógica posmoderna para una poética fuera del libro

En la primavera de 2015, la investigadora y artista digital Tina Escaja <<http://tinaescaja.com>> ofreció una sesión destructivista sobre su obra poética a los estudiantes de un pequeño *college* del centro del estado de Nueva York (Hobart and William Smith Colleges), al que siguió otro en Syracuse University¹. Durante aquella presentación ofreció un ejemplar de su poemario *Manual destructivista* que, al pasar de mano en mano, fue siendo materialmente transformado y en gran medida destruido al solicitar que cada persona que lo tocara lo alterara de algún modo: algunos lo rasgaban tímidamente, otros lo doblaban, otros lo pintaban, otros declinaban hacer nada, había quienes se quedaban un trozo de papel, alterando determinadas páginas o un grupo de ellas, e incluso hubo alguien que lo chamuscó parcialmente. El producto final ya no parecía tanto un libro de poemas como un extraño artefacto u objeto de lectura fragmentada, de inusitados recorridos alterados, cuyo uso se distanciaba mucho de la práctica aprendida de abrir un libro impreso por la primera página: su nueva forma mostraba un

¹ Uno de los videos puede verse en YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=g43mLfUX404>>.El momento de la *performance* destructivista sucede a partir del minuto 16.

más allá del orden impuesto por el bien aprendido y naturalizado proceso de lectura de un libro. Esta *performance* colectiva de modificación material sobre un soporte de lectura previamente bien definido por la convención editorial, hizo surgir al menos dos cuestiones relevantes para esta investigación: por una parte, nos permite reflexionar sobre cómo cada usuario-lector proyecta, somatiza y concibe su técnica de lectura de una manera distinta en una experiencia única y particular al actuar creativamente sobre la materialidad del medio; por otra parte, nos planteamos seriamente de qué manera nuestra relación inicialmente respetuosa ante un objeto convencionalizado (e incluso sacralizado) y frente a su habitual modo de uso, puede transformarse y convertir el libro impreso y su lectura en una experiencia que nos saca de sus reglas lectoras ya estatuidas y naturalizadas para crear y considerar otras nuevas. En ambas cuestiones subyace no solo la relevancia del aspecto material del acto de lectura y el respeto (o no) por la integridad de un objeto y su práctica interiorizada de uso, sino también el hecho de cómo la modificación de dicho soporte y sus condiciones materiales altera nuestras futuras expectativas de modos de leer o práctica lectoras al generar y experimentar una transformación de su interfaz. Esta investigación se dedicará a indagar en estas cuestiones, en especial sobre el uso, adopción y elaboración de interfaces poéticas sobre las más variadas superficies materiales: en otras palabras, de las diversas posibilidades de *embodiment* del texto poético desde la práctica creadora de Tina Escaja.

Como hemos visto en el ejemplo anterior, Escaja adopta una posición desafiante, muy cercana inicialmente al biblioclasmo, ante el formato y práctica lectora material que hoy consideramos más natural y tradicional del libro impreso. Y adopta una posición claramente postestructuralista ligada a la evolución posmoderna de

la idea derrideana de deconstrucción jerárquica de binomios tradicionales: “deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa” (Culler, 1999: 80). Aplicado esto a la oposición entre el discurso de lo escrito impreso asociado a un orden material específico de lectura, frente a lo escrito no impreso, Escaja busca con su propuesta destructivista que el lector vaya generando en proceso su propia y liberada lectura material cuyo resultado es visible en la modificación somática sobre el volumen físico del libro. Por lo tanto, para Escaja, según escribe en los versos de su poemario *Manifiesto destructivista*, “el destructivismo crea por destrucción” (Escaja, 2016: 91). El poema del mismo nombre comienza ante la tumba de Vicente Huidobro, anécdota real que oficializó toda una poética estética:

En el año 2014, durante su último viaje a Chile y tras haber visitado las casas de Pablo Neruda, visita la tumba de Vicente Huidobro y, frente a ella, Escaja nos da a conocer el nacimiento del movimiento que ha fundado: el Destructivismo; el hecho de que esto ocurra en este lugar es transcendental si pensamos que está frente al creador del Creacionismo. (Osan, 2017: 497)

Escaja es heredera de un creacionismo posmoderno en el que el poeta, más que representar el pequeño dios creador del verso que abre mil puertas del *Arte poética* (1916) de Huidobro, se convierte en poeta generado/a por el poema mismo y solo mediante un proceso de escritura ejercido como acto de resistencia poética y política a la institucionalización artística, a la jerarquía y a la autoridad de los binomios de poder tradicionales:

Poesía es reacción, poesía / es resistencia. Poesía Es / destrucción de las convenciones, regulaciones, imposiciones políticas, sociales, religiosas, canónicas. [...] Se superan binomios: hombre/mujer, lector/autora, papel/dígito, creador@/criatura. Hay plena libertad de re/acción y de destrucción. / El poema crea al autor@ y no al revés. (Escaja, 2016: 91)

Preocupada por los conflictos contemporáneos raciales, clasistas, religiosos, de género, por el consumismo y el poder de control social de cualquier origen, Escaja propone una liberación de los límites y convenciones impuestos por estas categorías mediante el ejercicio artístico de un destructivismo que califica “fundamental y fehacientemente anárquico”, un destructivismo “libre de extracción social, de implicación racista, clasista, de etiquetas / restrictivas, de voracidades imperialistas, de guerras sacrosantas e / imposiciones consumistas” y que “resiste, rechaza el machismo, el conformismo, la sociedad de control, los códigos de barras” (Escaja, 2016: 92). En este contexto, la *performance* que hemos mencionado se convierte en un acto pedagógico y político en el que se plantea a los participantes un cuestionamiento no solo del *embodiment* y la materialización del texto en el soporte físico del libro y su retórica formal, sino que también nos expone ante la reflexión sobre cómo mirar la estructura del mundo humano que nos rodea y sus convenciones para superarlo y reconstruirlo *destructivamente*. El hecho de que el libro desarticulado fuese un ejemplar de la edición del poemario *Caída libre* (2007), censurado en sus muchas imágenes incómodas por el editor mexicano como condición para su publicación, muestra en qué modo Escaja está dispuesta a abordar incluso una crítica destructivista sobre su propia obra; en este caso, precisamente por buscar materializarse como un objeto impreso mediado por la labor editorial, el resultado de la actividad poética es el efecto de una destrucción y amputación

previa del texto al caer en las convenciones y exigencias del mercado para poder dar alcance, sin escandalizar demasiado, al público lector que de otro modo difícilmente llegaría o aceptaría su poesía. El sentido de la *performance*, por tanto, funciona muy en consonancia con la asunción posmoderna de que toda obra es abierta o puede serlo porque su interpretación es particularmente motivada por el intérprete o lector “como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada” (Eco, 1985: 66); y como consecuencia, para la perspectiva que aquí analizamos, podemos decir que la obra propicia en cada momento una lectura particular determinada debido a la práctica ejercida sobre la materialidad específica en que se presenta, asumiendo también que todo texto es mediado y deconstruido numerosas veces, al convertirse mediante cada edición (la propuesta material de publicación de un texto) y cada lectura (la actuación lectora sobre el material editado) en un evento particular de producción y actuación editorial. Es decir, la obra literaria (vista como un abstracto ideal), debido a su necesaria *condición textual* (McGann, 1991: 185), se manifiesta en diversas *performances* o actuaciones del texto al ser situada en un espacio material determinado gracias a una labor editorial que nos da acceso a la obra y su lectura, creándose diversos escenarios para su realización por el lector. Esta mediación ciertamente altera o deconstruye la obra antes de la lectura misma, pero permite al mismo tiempo realizarla (Worthen, 2004: 17). Dicha riqueza de transformaciones materiales y prácticas lectoras es la que permite, precisamente, preservar la obra al mantenerla viva a través del tiempo: “Art does endure, of course, and one reason it endures is because it is able to absorb and incorporate change of various kinds” (Grigely, 1995: 7). Si *Caída*

libre o el mismo *Manual destructivista* como texto ha sido necesariamente deconstruido por las técnicas y la materialidad que impone el trabajo editorial para poder ser impreso y después leído según ciertas convenciones retóricas y formales, la lectura destructivista sobre el ejemplar impreso realizada en la citada *performance* (ante un espacio y público de aprendizaje académico) supone también una nueva mediación editorial debido a la deconstrucción física y destructivista de la obra que nos permite realizar una nueva y particular lectura, cumpliéndose así el principio poético de que “la destrucción es el camino para la creación” (Escaja, 2016: 91). De este modo, y consecuentemente, se amplía la capacidad creativa y el desafío a lo ya establecido: “con el destructivismo, se superan expectativas y el Canon. / El Canon se renueva en cada poema destructivista. No lo dicta Nadie” (Escaja, 2016: 91).

Esta renovación estética, como vemos, adquiere un matiz material muy relevante, ya que el producto libro aspira a transformarse en un soporte modificado, alterado, o distinto para poder llevar a cabo dicha renovación. El propio manifiesto nos da una de las claves materiales de la poética de Escaja: “Poesía, arte, dígito, multimedia, son productos intercambiables en la destrucción-construcción de nuevos ritos” (Escaja, 2016: 92). Si la lectura es un proceso o práctica que se convierte por repetición en ritual, y puesto que todo espacio, según Certeau “es un lugar practicado” (2000: 129), Escaja aspira a renovar los espacios poéticos y sus prácticas lectoras mediante el uso combinado de diferentes soportes poéticos, con un énfasis en la elaboración de mecanismos o máquinas liberadoras de lectura que generen esos nuevos procesos rituales: “La máquina nos libera”, dice en un artículo sobre género, escritura y tecnología (Escaja, 2012: 147). Y en el *Manifiesto destructivista* asegura, transformando el verso

social y urgente de Gabriel Celaya, que “la pasión tecnológica es un arma cargada de futuro” (Escaja, 2016: 93).

Dicha liberación por la máquina se producirá por tanto mediante la superación de las expectativas creativas y lectoras convencionales sobre el medio tecnológico en que la poesía se inscribe y practica. Su aproximación es por tanto fronteriza, cruzando el límite de las convenciones poéticas no solo en lo temático y formal, sino también en relación a la materialidad usada para producir poesía y disponerla para el público. Si atendiésemos a las categorías sugeridas por los estudios de las poéticas de frontera o *border poetics* (Schimanski, 2006: 53-60), el proyecto de Escaja cae en el cruce de la frontera medial (yendo más allá del papel) y el de la frontera conceptual o simbólica (yendo más allá de las categorías mentales imperantes). La superposición de ambas es condición necesaria para poder crear máquinas de lectura que nos permitan cruzar la frontera final hacia un acto poético liberador.

2. Tecnocuerpos para tecnotextos: Alm@ Pérez y el cibercuerpo del poet@ como soporte desmaterializado de la identidad autorial

El primer cambio tecnológico de medio o soporte material lo aborda Escaja cuando elabora un nombre autorial propio apoyándose en la construcción de un cibercuerpo. En el *Manual destructivista* se observa cómo en varias ocasiones Escaja se refiere al autor como autor@. Esta forma de referirse a ambos géneros, masculino y femenino, o una simbiosis y superación de ambos, en

una sola grafía, lo hace además usando la arroba, símbolo gráfico derivado posiblemente de la antigua grafía medieval “*ad/at*” (“en”), que se incorpora en el siglo XX a la tipografía para su uso en la informática, y que funciona como marca de separación entre el nombre de usuario y el dominio o espacio virtual al que pertenece en las direcciones de correo electrónico; también localiza el comienzo del nombre de un usuario en las redes sociales, a modo de distintivo de nombre personal o el de una entidad. Particularmente se comenzó a usar también en la escritura de principios del siglo XXI para marcar la ambivalencia de género en palabras asociadas comúnmente solo con su versión masculina: este uso denota además un activismo tipográfico consciente de apoyo a las políticas y reivindicaciones para la igualdad de género. Para su primer poemario, *Respiración mecánica*, que fue preparado inicialmente para ser publicado en internet como libro electrónico en la editorial Badosa.com en 2001² y después reeditado de forma impresa en Icaria junto con *VeloCity* (2014), Escaja decide sustituir su nombre por un “heterónimo transgénico” (Ferradán, 2015: 197), un *alter ego* autorial también llamado avatar en el mundo digital. Recordemos que el ser humano, muy especialmente en el ámbito virtual de internet, necesita de corporeizaciones, encarnaciones y personalizaciones: “human being is first of all embodied being” (Hayles, 1999: 283). Los avatares funcionan por tanto como “máscaras virtuales creadas para enmascarar, disimular, despistar y eludir la identidad, en ocasiones para uno mismo y en otras para la sociedad-red (por tanto, para enmascarar, disimular, etc., la tecnoidentidad)” (Escandell, 2016: 298). Y con el propósito

² La edición puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://www.badosa.com/ebooks/m005/>. El siguiente poemario, *VeloCity*, que ahonda en la hipertextualidad y el carácter líquido y temporal de la lectura en el medio digital, puede disfrutarse aquí: <http://proyecto.w3.uvm.edu/poemas/hyperpoemas/velocity.php>.

de eludir las convenciones de la identidad oficial, nace así por el destructivismo ejercido sobre el nombre otorgado por la sociedad y la herencia familiar, Tina Escaja, el de Alm@ Pérez, con un nombre de pila etéreo mediado por la arroba como carácter de androginia cibernética, y un apellido ligado sutilmente a cierta tradición literaria existencialista y experimental, aquella que busca problematizar la frontera entre géneros, esta vez literarios, y replantea la cuestión de la íntima oposición autor/personaje en la asunción de la propia ficcionalidad e identidad del ser. Porque Alm@ Pérez es “mezcla de Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, y de su elevación en Alm@, espíritu Cyborg” (Escaja, 2014: 13). Recordemos que Miguel de Unamuno subtítulo en 1914 su novela *Niebla* como *nivola*, y con ello buscaba desafiar con ironía el género novelesco realista del momento; en ella, el protagonista, sumido en una crisis de identidad, descubre que es un personaje ficticio y se entrevista con su autor para rebelarse contra el destino impuesto por él y renegociar la muerte que le tiene preparada, ante lo cual el autor (hecho ahora personaje también) se resiste, otorgándole un destino a su propio gusto, a pesar de que el propio Unamuno reconoce en el prólogo de su edición de 1935 que “de una novela, como de una epopeya o de un drama, se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se le imponen los agonistas, sus supuestas criaturas. Así se impusieron Luzbel y Satanás, primero, y Adán y Eva, después, a Jehová. ¡Y ésta sí que es *nivola*, u *opopeya* o *tragedia*! Así se me impuso Augusto Pérez” (Unamuno, 2016: 23). En este sentido, la idea de que “el poema crea al autor y no al revés” (Escaja, 2016: 92) responde, en la identidad construida de Alm@ Pérez, a la elaboración virtual de un tecno o cibercuerpo que es efecto de una propuesta estética en la que el autor@ mism@ se desdobra y convierte en un personaje generado por una poética que

busca la rebelión existencial de un Augusto Pérez en la era de la cibernética y las identidades virtuales. Tampoco es extraño que el contenido del poemario *Respiración artificial* sea una meditación sobre la identidad contemporánea, la discursividad de una identidad resbaladiza y desterritorializada, de un sujeto diluido en su propio discurso (Ferradáns, 2015: 198). Escaja inicia el prólogo a este poemario en su versión impresa de esta manera:

Respiración mecánica es el producto cibernético de un pulso finisecular: Alm@ Pérez, entidad-cyborg, se revela (y rebela) a través de un nuevo medio que al final del milenio se manifestaba sobre un fondo de pantalla en negro de cuyo cursor en blanco surgía la impresión de una conciencia electrónica. (Escaja, 2014: 13)

Así, el primer paso que da Escaja ante el cambio de milenio para propiciar que su obra salga del tradicional poemario impreso es la creación de un *alter ego* cibernético que será autor@ de un poemario nacido para ser primero escritura en pantalla y luego libro electrónico, en lo que supone un cambio de interfaz asociado no solo a lo meramente virtual, sino también al aspecto mecánico que supone el ordenador entendido como máquina digital: de ahí que el título, *Respiración mecánica*, no responda al título de ningún poema particular, sino al concepto general de la colección, que nace y respira tras la pantalla de una máquina informática.

En este sentido, el cambio hacia el soporte digital es uno perfectamente meditado, y responde bien a las teorías liberadoras que del hipertexto y sus cualidades, capaces de la generación de espacios desterritorializados y no jerárquicos, se extendían popularmente desde mediados de la década de los ochenta, incluyendo su aplicación al feminismo en las propuestas de Donna

Haraway y su *Manifiesto cyborg* (1984), que Escaja menciona en alguna de sus investigaciones. En esta línea de pensamiento, dice,

El ordenador desordena, descomputa, descentraliza. No hay centro dicen, no hay modo de establecer un parámetro sagrado y único. Niega el autor. El enredo de la red es femenino, dicen. Su estructura lo es, digo yo. (Escaja, 2012: 147)

En un artículo sobre la relación entre hipertexto y la poesía femenina hispánica, Escaja (2003) plantea cómo la red y el uso del hipertexto en torno al cuerpo cibernético han ayudado a generar una voz femenina liberada de las más tradicionales poéticas feministas de exploración identitaria, que usaban un lenguaje difícil y hermético distanciado del lector debido a la necesidad angustiosa de sujetarse a un espacio donde se competía por sobrevivir en un medio racional vinculado al hombre. Gracias a la desjerarquización hipertextual se facilita la elaboración de un lenguaje propio e inclusivo mediante una estrategia *tecnitoesquelética* (una estructura donde arte y medio artificial se entrelazan) de afirmación creativa:

la mujer ejerce un control que ahora es inclusivo, desjerarquizado y multifacético. Consecuencia de esta propuesta, las autoras superan la estrategia previa de celebración del cuerpo por inscripción en el poema (“The release of Anatomy,” en términos de Ostriker), para liberarse del mismo (a modo de “release from Anatomy,” si se redefine a la misma autora), a fin de construir un nuevo cuerpo, una nueva identidad tecnotextual. (Escaja, 2003: web)

Es decir, el cuerpo de la mujer, *locus* o espacio corporal y simbólico de la batalla entre géneros, pasa de ser el centro material y textual del espacio poético, entendido como cuerpo inscrito en el poema, para transformarse en espacio virtual que se libera del manido cuerpo sujeto a la tradicional batalla de quién es la voz que lo define: “Pero el cuerpo no está. Se libera, dicen. El cuerpo se transforma en *cyborg*” (Escaja, 2012: 148).

De esta liberación individual asociada al género y a la necesidad de destruir y reconstruir la noción de cuerpo como espacio de actuación poética proviene en gran parte que la poética de Escaja requiera un cambio de identidad autorial asociada a un cambio de medio y superficie donde actuar poéticamente. De ahí la necesidad de hacerse cibernético, ya que “the cyborg is a condensed image of both imagination and material reality (Haraway, 1991: 150).

Decodificada por el feminismo, la metáfora del Cyborg, en la lectura de Haraway, resulta principalmente liberadora: “it means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, spaces, stories” (Haraway, 1991: 181; citado en Escaja, 2003: web).

El deconstructivismo feminista de Haraway permite a Escaja plantearse la oportunidad de crear espacios textuales muy heterogéneos de identidades, y así decide articular su poética mediante la elaboración de nuevas interfaces cuya materialización y corporeización respondan a una liberación personal explorando procesos asociados a estructuras en red y mediante la elaboración de nuevas máquinas retóricas (como el libro lo es también en el paradigma impreso) que lo permitan. Recordemos que una interfaz es “el lugar donde se producen los intercambios entre sujetos y

dispositivos” (Scolari, 2008: 277) y que toda práctica de materialización es necesaria para elaborar tales espacios: “Embodied practices create heterogeneous spaces” (Hayles, 1999: 195). Y no olvidemos que “the physical form of the literary artefact always affects what the words (and other semiotic components) mean” (Hayles, 2002: 25). Materialidad, interfaz y retórica quedan así interconectadas en el desarrollo semiótico de un espacio articulado para la práctica (escri)lectora: tres elementos interdependientes en tal grado que por ello forman un tecnotexto:

Literary works that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artefacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate open a window on the larger connections that unite literature as a verbal art to its material forms. (Hayles, 2002: 25)

Escaja abordará sus creaciones de inicios de milenio con su idea particular de tecnotexto, muy orientado a la acción política y feminista propuesta por Haraway desde el hipertexto a través de un arte cibernético que aunará materialidades diversas como interfaces liberadoras de la creación poética:

La poeta es dios y no es / porque Dios no existe. / Igual el poeta, mano a mano, gónada a gónada, / equilibrados por la tecla y el oficio digital, / robo poema, hipertexto, realidad aumentada, / realidad mitigada, sexo, WhatsApp, interface, / Cyborg. (Escaja, 2016: 6)

“La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un

espacio, la relación consigo mismo o los demás” (Cavallo y Chartier, 1998: 15). Ciertamente, Escaja se mueve en un territorio que, como artista, docente y poeta residente en Vermont, Estados Unidos, se compromete con la defensa de unos valores sociales críticos ante un cambio de milenio pleno de conflictos sociales epitomizados por la sociedad estadounidense, como veremos en alguno de los ejemplos posteriores. Ante esto, la materialidad que se vuelve superficie poética lo hace en un contexto concreto de momentos históricos claves de los que Escaja es consciente, y por tanto, para comprender la dimensión liberadora y de resistencia de sus artefactos poéticos es importante poner la necesaria atención acerca de hasta qué punto “pensar en la poética substancial del objeto nos obliga a considerar su circunstancia histórica particular, los mecanismos de producción que existen en el entorno mediático de convergencia del momento” (Saum 98). Sin olvidar tampoco que toda práctica y experiencia que implica un proceso de (des)materialización (sea física o virtual) se entrelaza inevitablemente y mantiene fricciones o tensiones con la cultura hegemónica en la que está inserta, porque la cultura implica la existencia de un cuerpo que sigue ciertos criterios normativos, mientras que la práctica de materialización es siempre performativa, actuada, representada (Hayles, 1999: 195-201). Según el antropólogo Fernando Broncano, todo artefacto existe como tal porque fue diseñado con una intencionalidad de uso en un contexto determinado, y por lo tanto su naturaleza se modifica en cada contexto de uso dependiendo del resto de artefactos existentes y las prácticas humanas entre los que convive (2009: 55-69). Solo teniendo en cuenta esta lectura de transformación histórico-materialista del objeto poético se entenderá la propuesta de Escaja por la que “la poesía en su versión censurada, en su implicación obsoleta, en su / imposición canónica, / se desacraliza, descuartiza,

muerde, rasga, / se transforma en papel del water, en origani, en poema en taiwanés” (Escaja, 2016: 91).

3. De vitrales, trajes y códigos de barras

Nos hallamos por tanto ante un estudio de caso histórico que investiga cómo la exploración de nuevas tecnologías materiales para la ficción se integran en los principios estéticos de la producción poética de una autora mediante el proceso de creación de máquinas de lectura que implican prácticas lectoras activas acordes a su particular materialidad, generando singulares interfaces de lectura que permiten superar ciertas fronteras convencionales de carácter medial, retórico y simbólico y permiten activar un particular mecanismo de articulación liberadora entre el poema, el poeta y el lector gracias a su integración e inclusión en una triple reflexión política, estética y humana cuyo origen radica en el contexto personal y sociocultural de la autora, del artefacto mismo y de sus lectores. Sus artefactos poéticos son por esto auténticos y originales tecnotextos en los que “the materiality of inscription thoroughly interpenetrates the represented world. Even when technology does not appear as a theme, it is woven into the fictional world through the processes that produce the literary work as a material artifact” (Hayles, 2002: 130).

Comencemos con un objeto interactivo denominado “Interactive coat: Search, unbutton”. Es un abrigo antiguo que pertenece al proyecto *Alter(ed) ego, Family & Friends*, una exposición colectiva del año 2010 que tuvo lugar en la Flynnndog Gallery de Burlington, Vermont, comisionada por Bren Alvarez y Marie Davis. El objetivo artístico consiste en la creación de instalaciones artísticas a modo de retratos de personajes reales o

imaginarios en las vidas de las autoras participantes. Escaja, tal como explica en un video realizado ante su obra <<https://www.youtube.com/watch?v=nZ9kRpReigQ>>, evoca por medio del avejentado abrigo a su abuela Agustina, mujer que sufrió pobreza y enfermedad en la rural Zamora, pero con la que siente que tiene una obvia conexión genética (es madre de su madre) y también de género (por ser ambas mujeres). Siguiendo la línea general del título de la exposición, Agustina forma parte de un *alter ego* familiar pero también de un *yo alterado*, que Escaja propone tras la idea generacional que provee la imagen de la mujer embarazada. Dicha imagen aparece en un papel-etiqueta al desabotonar el cuerpo del abrigo que incluye el poema “Desmontas” del poemario *Caída libre*, acerca de la maternidad, y un código QR impreso que nos traslada mediante un dispositivo móvil al poemario completo en la red de internet. El visitante puede seguir activando la máquina de lectura al explorar (leyendo) el abrigo mediante otras interacciones: en un bolsillo, atado a la cuerda-cinturón, aparece una foto de la autora, la única que conserva de ella en su lugar de infancia, Zamora, espacio de infancia que abandonó luego por la urbanitas barcelonesa. Este abrigo, como máquina de lectura, nos indica ya en su título (*Interactive coat: Search, unbutton*) que debe activarse mediante la búsqueda y el desabotonamiento físico. *Unbutton* significa además en inglés “revelar o desvelar pensamientos o sentimientos”, que es lo que nos produce abrir la pechera del abrigo y encontrar un poema sobre la maternidad o descubrir tras desabotonar el bolsillo una foto de infancia llena de todo lo que una imagen antigua transmite. En este caso, la materialidad de la interfaz, el abrigo, nos propone la existencia de un fantasma pasado (quien habitó el abrigo ahora vacío ante nosotros) cuya conexión con el presente debemos recorrer y contrastar al modo en que la práctica cotidiana de este

tipo de ropa nos dicta: desabotonar y abrir solapas, bolsillos. La relación del objeto con nuestra vida cotidiana permite proponer fácilmente una práctica bien asentada de la cotidianeidad (el uso de vestimenta) para sugerir intuitivamente el modo de articular y posibilitar itinerarios de lectura sobre una superficie material, que se convierte en legible acerca de la relación maternal y generacional entre un fantasma difuso del pasado y el humilde origen de la familia de la autora. Una convención práctica cotidiana — un hábito diario asociado al vestirse — se transforma así en modo de lectura poético, otorgando al objeto una capa semiótica al mismo tiempo estética y simbólica sobre la de su uso convencional. Al desabotonar el abrigo accedemos además a una lectura de tipo multimodal, ya que primero encontramos un poema escrito y luego una fotografía. El hecho adicional de hallar también un código QR hace que uno de los asuntos propuestos, la maternidad, pueda expandirse en la lectura de todo un poemario a través de la interacción con un dispositivo móvil en red, lo que produce una lectura claramente transmedial y expandida, en la que un objeto físico legible establece un nexo narrativo, quedando enlazado, a otro virtual, por la mediación del dispositivo móvil como lector físico del código QR que nos lleva a un espacio virtual específico donde leer el poemario en pantalla. Recordemos que, en su definición básica, “a transmedia story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole” (Jenkins, 2006: 95).

Un segundo artefacto de lectura nos traslada a otra superficie muy distinta cuya práctica lectora depende igualmente de la forma en que la materialidad elegida exige según el objeto cultural que representa. En colaboración con Lawrence Ribbecke para la muestra anual conocida como *Art Hop!* promovida por la galería comunitaria South End Arts de Burlington, Vermont, Escaja diseña

en 2013 un poema vitral titulado “Te envolveré en terciopelo”, cuyo texto está asociado al poemario *13 lunas 13* (2011), que explora la relación entre astronomía, menstruación y feminidad (Escaja, 2018). En otro video frente a su obra, Escaja muestra y explica cómo y por qué ha concebido el poema vitral <<https://www.youtube.com/watch?v=9PqRBSW-Uf8>>. Consiste, como su mismo nombre indica, en una vidriera similar a las de las iglesias cristianas católicas; en su centro muestra un capirote púrpura usado en las procesiones de Semana Santa que además semeja al mismo tiempo un burka femenino del mundo musulmán: ambos simbolizan, según la autora, la opresión religiosa sobre la mujer en manos de sociedades patriarcales. A su lado hay una luna manchada, cuyo borrón simboliza la menstruación femenina. De arriba abajo, y de izquierda a derecha, los versos del poema se distribuyen a lo largo de los medallones en que está estructurado y fragmentado el vitral. En este caso, el objeto, asociado al ámbito arquitectónico, juega con la manera en que la Iglesia creó libros sin palabras en épocas en que retablos, portadas y vidrieras se convertían en auténticos iconotextos narrativos de educación moral desde el poder para que cualquiera pudiera recordar historias bíblicas y asumir comportamientos cristianos a través de su ejemplaridad (Gubern, 2010: 43-44). La aparición de algunas palabras clave en estos vitrales, como breves versículos bíblicos altamente significativos (*Ego sum via, veritas et vita*, por poner un ejemplo) se transforman en nuestro vitral en versos de resistencia (“Te envolveré en terciopelo / y la mordaza que ostentas sea gloria / y ofrenda / grande, hendidura / y acecho”) ante lo que para Escaja representa la esfera religiosa de las tradicionales políticas opresivas del patriarcado sobre la mujer. Se sustituye la palabra divina por la palabra de autora en un acto de liberación a través de una máquina de lectura cuya interfaz materializa la práctica textovisual de la

tradición religiosa del vitral y la subvierte haciéndola propia al explorar con nuevos motivos y versos su propia identidad femenina. Asumimos todo este proceso de lectura y su interpretación liberadora solo gracias a su articulación sobre una superficie material muy específica (el vitral religioso), cuya forma histórica reconocible implica una práctica de lectura ya consagrada por la Historia con todo un mundo cultural religioso de asociaciones compartidas. En definitiva, el poema inscrito en el vitral y su modo de activación lectora, ligada al modo de uso convencional del objeto mismo, nos revelan las convenciones que lo fundamentan, nos enseñan a deconstruirlas, y por último nos permiten reconstruirlas mediante un mensaje que se rebela contra esas mismas convenciones.

Un tercer artefacto poético cuya forma material reconfigura el modo de lectura mediante la inscripción del texto adecuándose y apropiándose de una interfaz no pensada inicialmente para la poesía se basa en la generación de una serie de impresiones digitales a modo de etiquetas y posters de pared denominadas *Código de barras*, y contienen códigos de este tipo impresos en ellas. Se exhibieron como instalación y tienen su versión impresa en el poemario del mismo nombre. La muestra se estrenó en 2006 en The Photo Lounge, y otro video creado por Escaja recoge cómo funcionan y qué pretendía con ellas <https://youtu.be/Fvn_NLdrA_U>. La autora parte de la reflexión de cómo los códigos de barras, dentro de un sistema económico capitalista, son un elemento de control de la producción y su distribución. Así, Escaja decide ofrecer sus propios y particulares códigos de barras ideológicos para ayudar a deconstruir e invertir esta relación, dando el control al lector para que cuestione el poder a través de su uso. De este modo, en el caso del más complejo de ellos, titulado “Una, grande, libre”, lo conforma una colección

sucesiva de códigos de barras impresos que, reunidos a modo de mosaico, forman una bandera estadounidense imitando un típico póster enmarcado. Cada código de barras tiene asociado una palabra o frase debajo, y su sucesión genera los versos del poema. Junto al póster, un lector de códigos comercial conectado a un terminal informático con su pantalla y altavoces permite al visitante activar cualquiera de los códigos de modo que el ordenador interpretará el código de barras transformándolo en un verso o fragmento poético, recitado finalmente por la máquina en su traducción al inglés. Heredera aquí de las técnicas de la poesía visual y los caligramas, Escaja nos presenta una propuesta en la que el sistema comercial de los códigos de barras, con todo su carácter de herramienta de control y de procesamiento automático, de alienación, se vuelve herramienta de mediación subversiva gracias a que la interacción con ese sistema nos devuelve fragmentos de versos que critican y resisten, o buscan liberarnos, del control ejercido por el consumismo de cuño imperialista (la bandera estadounidense configurada por códigos de barras). El título, “Una, grande, libre”, que evoca el mantra imperial y nacionalista del fascismo durante la dictadura en España (1939-1975), se aplica aquí a la esfera oficialista estadounidense que la autora ve como falsa en su aspiración de unidad identitaria (“una falsa identidad que une”); como gran mentira en su alto concepto de sí misma y en su carácter opresivo (“terquedad gigantesca que fornicia con su propia ilusión gorda”, “grande es la llama de nepalm que quema”); y como sociedad en ausencia de libertad (“libre no eres no, ya no, no somos”).

Escaja elabora otras formas de uso para otros códigos de barras, como es el caso del póster que ilustra una mujer con el código de barras en un ojo: este activa una lectura dramatizada con música experimental de fondo acerca de la violencia doméstica.

Otra elocución distinta la provoca la existencia de códigos acompañados por poemas que al activarlos leen en voz alta varias palabras clave en inglés. Es el caso del poema “Quiet zone/Lugar del silencio”, cuyos versos finales dicen: “¡Despierta! / El lugar del silencio es la indiferencia”. Los tres códigos de barras asociados leen las palabras “Silence”, “bleeds”, “indifference”. Otra serie de códigos, arracimados en el interior de una estrella procedente de la bandera estadounidense, están rubricados por palabras clave (“danger”, “bombs”, “massive”, “city”, “oil”, “money”) y la elocución que activan es un conjunto de materiales sonoros extraídos de documentación pública que procede de la última guerra iraquí-estadounidense (gritos, informaciones, etc.). Por su parte, la versión contenida en el libro impreso recoge los poemas, sus códigos de barras y fotografías de las impresiones digitales de los varios pósteres creados y expuestos.

Código de barras es por tanto un proyecto de concepción multimedia y transmedia, tal como lo explica su creadora en una entrevista:

Código de barras es un ejemplo de mi entendimiento de la poesía como proceso que escapa al papel, y que involucra otros medios. Código de barras en particular se presentó como colaboración artística que abordó jazz, video y poesía digital. El libro constituye tan sólo una de las piezas del proyecto, en consecuencia con una percepción múltiple y de acción colectiva más propia de nuestro tiempo.” (Oropesa, 2014: 102)

De hecho, es una máquina de lectura compleja cuyo funcionamiento depende esencialmente de los aspectos gráficos que conforman su interfaz. Como hemos explicado, para articular su completo funcionamiento, esta obra cuya interfaz inicial es el

papel impreso colocado sobre una pared necesita de la participación y activación del signo gráfico desde el papel a través de un equipo lector electrónico de códigos de barras, a su vez conectado por un cable a un ordenador –con pantalla y altavoces– que muestre la imagen escaneada y desvele en voz alta el contenido sonoro. Estamos por tanto ante un tecnotexto multimedia que se articula y ejecuta mediante una simbiosis de interfaces entrelazadas que necesitan combinar varios códigos o registros para interactuar entre sí y lograr el acto de lectura. En el caso de “Una, grande, libre”, los versos escritos son un modo de acceso gráfico (de código verbovisual) a una parte del sentido del poema; los códigos de barras (código electrónico-visual) dan acceso a otra, pero solo una vez interpretados por una maquinaria particular que sea capaz de leerlos y decodificarlos en palabras o sonidos (código verbal-oral) via otra interfaz externa, la de la computadora conectada al periférico lector láser. He ahí la simbiosis interdependiente entre ambas interfaces. Además, la técnica pictórica extraída de la tradición de la poesía visual combinando las grafías y códigos de barras para dibujar la bandera estadounidense nos da otra capa gráfica más en la interfaz impresa (código pictórico-visual) que debemos leer visualmente para poder enmarcar bien el contexto espacial, social y cultural de la obra.

En esta obra, Escaja otorga al código de barras una función poética propia, la de su mecanismo retórico como triple signo: icónico (es un signo gráfico de control comercial), topográfico-visual (forma el dibujo de una bandera cuyas áreas se recorren como un mapa) e hipertextual (permite el múltiple enlace electrónico a otros textos). Así, el código de barras deja de ser solo un elemento de cotidiano mecanismo de control e intercambio de bienes de consumo para resignificarse en un articulador signo material de una revulsiva y liberadora construcción y comunicación

poética. Su carácter icónico-visual genera sobre la interfaz impresa un mecanismo topográfico de lectura del poema que nos permite recorrer una bandera como espacio y territorio poético y cuya codificación icónica nos ofrece además activar y enlazar su superficie legible con la interfaz digital de una computadora audiovisual gracias a la interacción material del lector láser sobre los códigos elegidos. En definitiva, una práctica cotidiana comercial (el gesto de leer un código de barras) se convierte en la necesaria vía material para completar un acto de lectura poético.

4. De ovejas y robots: la lectoescritura como proceso cibertextual

“Negro en ovejas (poema ovino)” (2011) es un proyecto que lleva la interfaz a la participación no humana, pero viva, de unas ovejas en el prado zamorano. El producto final es un artefacto digital de videoarte interactivo ubicado en internet <<https://www.badosa.com/bin/obra.pl?id=p197>>, un producto mediado por un proceso de escritura y lectura complejo que se da en tres fases: la primera, la construcción de un texto como poema base; segundo, la asignación de palabras fragmentadas del texto base a diferentes ovejas que pastan a sus anchas en una pradera y documentación visual de la *performance*; y tercero, trasvase del material a un artefacto interactivo digital, que muestra las ovejas con los fragmentos textuales para poder ser activadas y presentadas en pantalla como variantes del texto original que el lector reorganiza y recompone: “el/la navegante en Internet puede acceder a reproducir el proceso en interacción cibernética y de intercambio de autoridad creadora y especies: el/la cibernauta, como las ovejas,

construye la experiencia poética, hermanándose a su vez con ellas” (Escaja, 2013: 504).

Así, el poema es reconstruido desde el papel para reconfigurarse en el cuerpo trashumante de un rebaño de ovejas, cuyo movimiento va a generar interacciones y lecturas ante un espectador o cámara que ante ellas documenta las palabras y versos que surgen de dicha articulación. Por último, esta experiencia ovina se trasvasa al lector tras crearse un video interactivo en el que se asiste igualmente a la aleatoria combinatoria de ovejas y palabras mediante la interacción digital.

Negro en ovejas es un poema ovino en formato digital que reproduce la instancia en negro de una imbricación ovina, esto es, la implicación de la palabra y la oveja en entramado de poesía interactiva que equipara el texto que las ovejas van formando por el prado con las variantes posibles en el artefacto electrónico. (Escaja, 2013: 504)

La narratividad de este poema ovino la ofrece no tanto el azar de elección del animal sino el hábito ovino, bien meditado por la práctica diaria de la supervivencia, de moverse constantemente para seguir el hilo alimenticio del próximo bocado disponible sobre el pasto. Sobre esa aparente aleatoriedad el lector hipertextual activa los fragmentos de palabras que ve sobre los cuerpos ovinos para construir asimismo su propia lectura y una posible narratividad que alimente un hilo conductor que le provea de un campo estético en el que pastar. Las grafías inscritas sobre el cuerpo ovino son interfaz articulada por el cruzar de significados debido al movimiento de los miembros del rebaño, cuyo motor individual es la cercanía del pasto por comer; el videoarte refleja ese mismo movimiento y convierte

al lector en explorador de esa interacción al permitirle una elección hipertextual de ovejas y grafías en pantalla, negro sobre blanco.

Como ejemplo final y también más reciente de toda esta serie de artefactos, propongo un último objeto de lectura, también móvil pero en este caso artificial: en colaboración con Kristin Dykstra, encargada de las versiones en inglés sobre textos originales en español, nacen los Robopoem@s en 2015, artefactos poéticos expuestos por vez primera en la galería FlynnDog de Burlington, Vermont³. Aún en proceso de realización completa en esa fecha, durante la muestra se exhibió el primer robopoema completo construido y también el prototipo del robopoema VII, que se presenta inscrito con láser sobre madera como un panel que incluye las partes materiales (patas) con el texto que irá inscrito en ellas: este último permite además interactuar mediante un dispositivo móvil con una representación en realidad aumentada de cómo quedará una vez construido. Un tercer objeto que se añade a la exposición es un panel de plexiglás con el primer poema traducido a código binario. En pocas palabras, un robopoema es un robot móvil, con forma insectoide, cuyas patas de madera (cuatro o seis) llevan inscritas los versos del poema que le corresponde: un chip con altavoz integrado como parte articuladora del movimiento del robot es capaz de leer en voz alta el poema completo según se mueve. Los textos poéticos que alojan ahondan en la relación entre el hombre y la creación digital. Según su traductora, “Escala is launching Robopoems to front anxieties that crystallize around various binary oppositions in human relationships to robots, such

³ Un video con la presentación del proyecto puede verse en Youtube: <https://youtu.be/OD2SVwVf7CA>. Los robopoemas, su versión en 3D y el panel con realidad aumentada pueden seguirse en este enlace: <https://www.uvm.edu/~tescaja/robopoems/quadrupeds.html>.

as organic v. artificial, creator v. created, created v. creature, presence v. absence of intelligence, power v. powerlessness, and so on” (Dykstra, 2015: web). Todos estos juegos de opuestos tienen su contraparte material en la gestación del robot, ya que las patas de madera orgánica dialogan con la inscripción del texto en ellas por medio de una artificial y sofisticada tecnología láser; el hecho de que los robots se muevan e interactúan entre sí o con los humanos a su alrededor plantea la cuestión de oposición entre creaciones y creadores, máquinas y humanos; el chip integrado que coordina sus movimientos rescata la reflexión sobre la inteligencia artificial, y en última instancia su poder de influencia sobre lo humano.

I chose insect-like designs found in online open-sources to emphasize anxiety and removal from humans while underlining the already problematic relation between humans and technology. In fact, the original poem is expressed from the robot’s point of view and refers to existential issues, questioning binary definitions such as creature/creator, etc. (Escaja, 2015: web)

Los robo poemas son por tanto poemas multimedia artificialmente andantes, cuya interfaz es articulada por la programación mecánica e informática de un cuerpo robótico en acción poética.

En estos dos últimos artefactos poemáticos, el proceso de lectura (y escritura) los convierten de forma notable, más que en tecnotexto, en un artefacto plenamente cibertextual, tal como lo define Aarseth: en máquinas lúdicas de lectura que el lector debe activar para recorrer de diversos modos, según sus propias decisiones, entre las creadas por/para el sistema (Aarseth, 2004: 118-121). El funcionamiento de estos cibertextos en su forma

material de poemas provee la oportunidad de que la práctica de lectura inicial sea delegada a la máquina cibertextual provista por la *artist@*, en estos casos de todo un mecanismo en movimiento autónomo que supone un rebaño de ovejas pastando y unos robots con patas desplazándose. Si el poema vital, el abrigo interactivo o los códigos de barras son también cibertextos cuya ejecución no requiere el movimiento por parte del artefacto mismo, y recaen más bien en el movimiento del lector (llamémoslos cibertextos inanimados), en el caso del poema ovino y de los robopoemas, la activación de la lectura solo se da si ovejas y robots se mueven para producir la interacción poética como primeros narradores o mediadores interactivos de la lectura (y los convierten en cibertextos animados). En resumen, la búsqueda de pasto y el movimiento robótico son la práctica cotidiana de estos seres animados (naturalmente uno, artificialmente el otro) que es reconvertida en práctica y mecanismo de escritura, parte esencial de la activación legible de su interfaz.

¿Qué implica esta cibertextualidad? Al principio hablamos del alma cibernética de la *autor@*, *Alm@ Pérez*, como un tecnocuerpo generador de los tecnopoemas y cibertextos que hemos repasado después. La definición de ciborg puede resumirse en “seres a los que les han implantado ciertas prótesis tecnológicas que complementan, suplementan o amplían las funciones biológicas propias de ese organismo” (Broncano, 2009: 42). Si un libro, un vital, un abrigo, unos códigos de barras pueden considerarse como prótesis materiales –o extensiones del hombre según McLuhan (2003)– para la práctica lectora humana, una vez activados como máquinas de lectura siguiendo el hábito de uso cotidiano de esos objetos, también las ovejas y robots podrían considerarse como tal, siendo los propios objetos lo que activan con su movimiento la práctica de lectura. Todos ellos son además ciborgs en sí mismos,

ya que para su activación como cibertexto reciben una prótesis lingüística: por ejemplo, los ovinos reciben sus telas con palabras como prótesis que hacen significativo a otro nivel (el poético) su propio movimiento natural tras el pasto, y las patas inscritas de los robopoemas son prótesis que hacen del robot un poema en movimiento. El lenguaje inscrito y materializado (sobre tela y pintura en las ovejas, sobre madera y láser en los robots) es la prótesis que permite activar el mensaje poético dependiente ahora de la autónoma interacción de ovejas y robots, que son quienes marcan la práctica de escritura que se resuelve en un evento de lectura cada vez. La prótesis tecnológica es la del lenguaje potencialmente poético que hace a todos estos artefactos o máquinas de lectura ampliar sus funciones prácticas a otras funciones artístico-poéticas. Una prótesis única que permite a los lectores humanos interpretar y empatizar con el punto de vista narrativo del abrigo y del vitral, de la oveja y del robot como narradores cibertextuales.

5. Conclusiones: el diseño material como poética para las máquinas de lectura (o el desarrollo de un narrador interfaz transmediático)

En un periodo histórico que para la comunicación escrita Bolter (2001: 2-14) ha denominado la era tardía de la imprenta (cuya era temprana comenzó en el siglo XV, su desarrollo en la edad moderna, y su etapa industrial en el siglo XIX), Tina Escaja decide en el cambio de milenio iniciar una poética destructivista que, inspirada inicialmente en la vanguardia del creacionismo y estimulada por la crítica del pensamiento posmoderno hacia las oposiciones binarias tradicionales, busca superar fronteras

simbólicas y conceptuales relativas al género, la religión, la raza, la nación o el cuerpo mediante la transformación de las fronteras mediales y materiales asociadas a la tradicional escritura poética conectada con la imprenta. Su poética destructivista busca por tanto renovar la interfaz poética para renovar, criticar y liberar así activa y políticamente las categorías de opuestos y de poder que definen la realidad histórica en la que Escaja vive con el cambio de milenio, sumida en el trasfondo de la tecnología digital como desarrollo hacia un mundo poshumano. Parece coincidir con José Luis Brea cuando este subraya, al hablar sobre la era postmedia y la relación entre el arte y la técnica, que “no es posible transformación del mundo que no sea técnica. No hay revolución que no sea técnica” (Brea, 2002: 114). La subsiguiente creación de un avatar o tecnocuerpo digital –Alm@ Pérez– refleja esta tensión agónica de poderes entre cuerpo (real-virtual), género (masculino-femenino), nación (individuo-sociedad), materialidad (analógico-digital) y realidad (real-ficción). El avatar busca la liberación creadora y su hibridez desafía las categorías de opuestos mediante la elaboración de nuevos espacios donde explorar y desarrollar no solo una identidad liberadora sino también una poesía liberadora. De ese hálito inicial nace el poemario electrónico y virtual *Respiración mecánica*, al que después acompañará *VeloCity*, recreados ambos en la pantalla hipertextual de un ordenador y su textualidad líquida. Un abrigo interactivo, un poema vitral, unos códigos de barras siguen el proceso de experimentar superficies nuevas de interacción para la creación y lectura poética, que genera no solo la participación del lector para poder recuperar y realizar la lectura, sino que anima a la respuesta o reflexión política del mismo tras comprender los mensajes críticos propuestos por estas máquinas de lectura cuya significativa materialidad supone el medio necesario de acceso al poema.

Mediante su proyecto poético, Escaja entiende la creación poética como práctica material múltiple y trasmediática por la que la creación de nuevas interfaces permite establecer una clara y fuerte relación entre la interfaz creada y el mensaje propuesto. Esto es posible por la alteración intensa que produce en la cotidiana asociación entre medio material y práctica socio-cultural. Escaja busca apropiarse de dichas asociaciones proponiendo nuevos espacios de escritura a través de sus habituales soportes, medios, superficies, para reconvertirlas en interfaces poéticas. Recordemos que “on the first, a medium is a technology that enables communication; on the second, a medium is a set of associated ‘protocols’ or social and cultural practices that have grown up around that technology” (Jenkins, 2006: 13-14). Un abrigo es un medio material que, además de comunicar semióticamente clase social en su diseño y estado, implica la práctica cultural universal de vestirse y desvestirse, práctica que Escaja se apropia para recuperar ante el lector un recuerdo de infancia y del fantasma de las generaciones pasadas, convirtiendo el abrigo en interfaz material interactiva mediante el desabotonamiento necesario de su cuerpo textil. Cada medio exige ejercer y activar la máquina de lectura mediante una práctica distinta, ya interiorizada para otros cometidos. Así, el poema vitral se convierte en interfaz arquitectónico-artístico que propone una crítica subversiva del poder eclesiástico y patriarcal ejercido sobre la mujer; los códigos de barras, instrumentos de trazabilidad de productos de consumo, lo hacen sobre la sociedad capitalista y el poder social aceptado del control humano; los poemas ovinos necesitan del interfaz dinámico del pacer de unas sumisas ovejas para poder reflexionar sobre la identidad fragmentada y el poder creador del (aparente) caos y la combinatoria; los robopoemas forman una interfaz de insectoides mecánicos que nos preguntan sobre la relación humana con la

tecnología digital y la inteligencia artificial. En definitiva, en todos sus artefactos la poesía aparece sobre todo como práctica, proceso y evento.

También descubrimos que ni lectores ni autores, para Escaja, pueden conformarse con estar atados a un lado de la cadena comunicativa, como meros emisores o receptores, sino que forman parte necesaria en la activación material de un tecnotexto que les permite una exploración individualizada y liberadora: narrativamente, los hace conscientes de que los “technological effects can no more be separated from literary effects than characters can be separated from the writings that contain and are contained by them” (Hayles, 2002: 130). Y la voz poética, la que se otorga a los poemas a través del punto de vista de las máquinas, queda relocalizada y reinscrita en el itinerario que impone al texto la adecuación a superficies materiales diversas. Estaríamos por tanto ante una variante tridimensional y transmedial de un tipo de narrador particular, el narrador interfaz, que es aquel que usa el diseño gráfico (en el caso de Escaja, sería la versión aumentada, sobre el diseño material al completo) para enmarcar y guiar en la lectura: “narrador interfaz (o supraeditor, ya que los fragmentos informativos nunca están enmarcados por la voz guía de un narrador, cuya labor tradicional hubiera sido la de dar sentido a esos datos. El #narradorinterfaz no abre la boca, pero su presencia planea como un fantasma controlando el diseño gráfico de las obras)” (Saum, 2018: 51). Así, se activa una legibilidad poética sobre una superficie material aprovechando su habitual interfaz de usuario, a la que se superpone un mecanismo retórico adecuado por el narrador interfaz que diseña cada máquina de lectura nueva.

En definitiva, Escaja busca crear nuevas formas de leer usando la materialidad y sus prácticas anejas como elemento consustancial y estructural de construcción retórica en su poesía, y con ellos generar también nuevos lectores de la realidad poética y política; me parece que es plenamente consciente de la afirmación de Hayles sobre el valor material en el uso particular de interfaces: “focusing on materiality allows us to see the dynamic interactivity through which a literary work mobilises its physical embodiment in conjunction with its verbal signifiers to construct meanings in ways that implicitly construct the user/reader as well” (Hayles, 2002: 130-131). Así, esta práctica no solo reconfigura nuestras interacciones con sus materialidades, sino que además redefine lo que significa escribir, leer y ser humano (Hayles, 2002: 131). Escaja, a tenor de su obra, parece encarnar plenamente estos valores, y su exploración material de la interfaz poética más allá de sus fronteras impresas, buscando nuevos lugares de inscripción poética, supera con creces las expectativas de un Roger Chartier que hace algunos años recordaba que “los autores no escriben libros; no, escriben textos que se transforman en objetos escritos, manuscritos, grabados, impresos” (1996: 30). Y textos que se convierten en abrigos, vitrales, códigos de barras, ovejas y robots.

6. Bibliografía

- Aarseth, E. (2004). “La literatura ergódica” en Sánchez-Mesa, D. (ed.), *Literatura y cibercultura*, Arco-Libros, Madrid, 117-45.
- Bolter, Jay (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

- Brea, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Broncano, F. (2009). *La melancolía del ciborg*, Herder, Barcelona.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (1998). “Introducción” en Bonfil, Roberto y otros, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid-México: Taurus, 9-53.
- Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- Chartier, Roger (1996). *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Trad. Viviana Ackerman. Barcelona: Gedisa.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Dykstra, Kristin (2015). “Proto/types.” *Jacket2*. Blog: <http://jacket2.org/commentary/prototypes>
- Eco, Umberto (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta DeAgostini
- Escaja, Tina (2003). “Hacia una nueva historia de la poesía hispánica: Escritura tecnatoesquelética e hipertexto en poetas contemporáneas en la red” *Espéculo* 24: web.
- Escaja, Tina (2007a). *Caída libre*. Mexico: Tlaquepaque.
- Escaja, Tina (2007b). *Código de barras*. Salamanca: CELYA.
- Escaja, Tina (2011). *13 lunas 13*. Madrid: Torremozas.
- Escaja, Tina (2012). “Género, tecnología e internet en Latinoamérica y vigencias del formato digital”. *Letras femeninas* 38.1: 147-165.

- Escaja, Tina (2013). “Negro en ovejas (poema ovino)” *Mandorla* 16: 504-512.
- Escaja, Tina (2014). *Respiración mecánica & VeloCity*. Barcelona: Icaria.
- Escaja, Tina (2016) *Manual destructivista/Destructivist Manual*. Trad. Kristin Dykstra. Nueva York: Artepoética.
- Escaja, Tina (2018): “13 lunas 13/13 Moons 13:A Video-Project About Sexuality and Mesntruation.” *Journal of International Women’s Studies* 19.3: 215-224.
- Escandell Montiel, D. (2016): *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*, Delirio, Madrid.
- Ferradáns, Carmela (2015). “Pérez, Alm@ (pseud. Tina Escaja). *Respiración mecánica & VeloCity*” *Letras femeninas* 41.2: 197-198
- Grigely, Joseph. *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Gubern, Ramón (2010). *Metamorfosis de la lectura*. Madrid: Anagrama.
- Haraway, Donna (1991). “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149-181.
- Hayles, N. C. (1999): *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cibernetics, Literature, and Informatics*, University of chicago Press, Chicago.
- Hayles, N. C. (2002) *Writing Machines*. Cambridge: MIT.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP.

- McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Ed. W. Terrence Gordon. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.
- Moreno Hernández, Carlos. *Literatura e Hipertexto: De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*. Madrid: UNED, 1998.
- Oropesa, Salvador (2014). “Conversación con Tina Escaja.” *Diálogo* 17.2: 99-104.
- Osan, Ana (2017). “*Manual destructivista/Destructivist Manual* by Tina Escaja (review)” *Hispania* 100.3: 497-498.
- Rundberg, Annika (2015). “Tina Escaja: Resident of September/October 2015.” *Generator*: web. <https://generatorvt.com/tina-escaja-maker-in-residence-of-septemberoctober-2015/>
- Schimanski, Johan (2006). “Crossing and reading: Notes Towards a Theory and a Method” *NordLit* 19: 41-63.
- Scolari, Carlos (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Unamuno, Miguel (2016). *Niebla*. Madrid: Verbum.
- Worthen, W. B. “Disciplines of the Text: Sites of Performance.” *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. New York: Routledge, 2004.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol8n1mayo2019/vitrales/>

{CARAC TERES}

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital es una publicación académica independiente **en torno a las Humanidades Digitales** con un reconocido consejo editorial, especialistas internacionales en múltiples disciplinas como consejo científico y un sistema de selección de artículos de doble ciego basado en informes de revisores externos de contrastada trayectoria académica y profesional. **El próximo número (vol. 8 n. 2, noviembre 2019) está abierto a la recepción de colaboraciones.**

Los temas generales de la revista comprenden las disciplinas de Humanidades y Ciencias Sociales en su mediación con la tecnología y con las Humanidades Digitales. **La revista está abierta a recibir contribuciones misceláneas dentro de todos los temas de interés para la publicación.**

La revista está abierta a la recepción de artículos todo el año, pero hace especial hincapié en los tiempos máximos para garantizar la publicación en el número más próximo. Puede consultar las normas de publicación y la hoja de estilo a través de la sección específica de la web <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. Para saber más sobre nuestros objetivos, puede leer nuestra declaración de intenciones. **La recepción de artículos para el siguiente número se cerrará el 14 de octubre de 2019** (las colaboraciones recibidas con posterioridad a esa fecha podrían pasar a un número posterior). Los artículos deberán cumplir con las normas de publicación y la hoja de estilo. Se enviarán por correo electrónico a articulos@revistacaracteres.net.

Caracteres se edita en España bajo el ISSN 2254-4496 y está recogida en bases de datos, catálogos e índices nacionales e internacionales como **Scopus, ESCI, ERIH Plus, Latindex, MLA**, Fuente Académica Premier o DOAJ. Puede consultar esta información en la sección correspondiente de la web <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

Le agradecemos la posible difusión que pueda aportar a la revista informando sobre su disponibilidad y periodo de recepción de colaboraciones a quienes crea que les puede interesar.

PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital is an independent **journal on Digital Humanities** with a renowned editorial board, international specialists in a range of disciplines as scientific committee, and a double blind system of article selection based on reports by external reviewers of a reliable academic and professional career. **The next issue (vol. 8 n. 2, November 2019) is now open to the submission of contributions.**

The general topics of the journal include the disciplines of Humanities and Social Sciences in its mediation with the technology and the Digital Humanities. **The journal is now open to the submission of miscellaneous contributions** within all the relevant topics for this publication.

While the journal welcomes submissions throughout the year, it places special emphasis on the advertised deadlines in order to guarantee publication in the latest issue. Both the publication guidelines and the style sheet can be found in a specific section of our webpage <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. To know more about our objectives, the declaration of principles of the journal can be consulted. **The deadline for the reception of papers is October 14th, 2019** (contributions submitted at a later date may be published in the next issue). Articles should adhere to the publication guidelines and the style sheet, and should be sent by email to articulos@revistacaracteres.net.

Caracteres is published in Spain (ISSN: 2254-4496) and it appears in national and international catalogues, indexing organizations and databases, such as **Scopus, ESCI, ERIH Plus, Latindex, MLA, Fuente Académica Premier** or **DOAJ**. More information is available in the website <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

We appreciate the publicity you may give to the journal reporting the availability and the call for papers to those who may be interested.



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>

Mayo de 2019. Volumen 8 número 1

<http://revistacaracteres.net/revista/vol8n1mayo2019/>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres
<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>