

Mallarmé e IBM. Los inicios de la poesía digital en Brasil y Argentina

Claudia Kozak*

RESUMO:

O artigo centra-se em duas obras do início da poesia digital latino-americana: *IBM* de Omar Gancedo e *Le tombeau de Mallarmé* de Erthos Albino de Souza. A análise de essas obras permite pôr em perspectiva histórica a intermedialidade na poesia digital latino americana. Argumenta-se que se pode estabelecer um diálogo entre as obras dos dois autores, e que isto permite dar consistência a ideia de certa especificidade do gênero em América latina em relação com sua politização, em este caso em particular a partir de uma tensão entre imaginários de modernização (ocidentais) e imaginários mais próprios dos povos originários da América do Sul.

Palavras-chave: Poesia digital. Intermedialidade. Anos 60 e 70. Literatura Latino-americana.

Con vistas a poner en perspectiva histórica la intermedialidad en el campo de la literatura digital latinoamericana, es posible reparar en algunos de los primeros encuentros que en los años sesenta y setenta del siglo XX se dieron en nuestros países entre lo que podríamos llamar una “imaginación literaria” y una “imaginación informática”. A partir de una puesta en diálogo entre primeras manifestaciones de la literatura digital en Brasil y Argentina, en particular las obras *IBM* (1966) de Omar Gancedo y *Le tombeau de Mallarmé* (1972) de Erthos Albino de Souza, se plantearán ciertas especificidades de un “encuentro no fortuito” entre poetas, ingenieros, computadoras y América Latina.

(Tecno) inter-trans-medial latinoamericano

Así, nos ubicaremos en el eje de la inter y trans medialidad. Más aun, se diría, en el eje de la (tecno)inter/trans-medialidad. Esto es, en el eje de una mixtura de medios y/o lenguajes que asumen “de una u otra manera” (cf. más adelante) el mundo técnico en el que se inscriben en tanto materialidad; y que privilegia los modos de ser “entre” ellos una vez que entran en contacto en obras particulares; mixtura de las significaciones producidas no tanto en cada uno de los distintos medios involucrados sino en una zona intersticial, maleable, en la que medios y lenguajes establecen relaciones muchas veces heterogéneas y cambiantes construyendo nuevas “entidades” no del todo estandarizadas. Aunque el carácter intermedial en el arte no es en absoluto un fenómeno exclusivamente contemporáneo – el teatro o la canción, por ejemplo, son de por sí intermediales – la relevancia que ha cobrado la categoría para entender el arte desde los años sesenta del siglo XX en adelante sí pareciera serlo.

Las tecnopoéticas¹ contemporáneas – la poesía digital sería claramente una de ellas – son de hecho leídas con gran frecuencia a partir de su carácter intermedial; en ellas, distintos medios y lenguajes interactúan de modo tal de construir híbridos imposibles de ajustar a categorías preexistentes. Sin embargo, si esto se aplica particularmente a las tecnopoéticas contemporáneas a partir sobre todo de la difusión del multimedia digital – que permite producir esa mixtura con gran facilidad –, no menos cierto es que el multimedia digital produce obras de carácter intermedial, a condición de que no se tome en cuenta el hecho de que todos los lenguajes y medios involucrados – el sonido, la imagen, la palabra, el movimiento; el cine, la radio, la TV, Internet, por ejemplo – son codificados en bits, lo que hace que en última instancia su diversidad se encuentre en algún sentido homogeneizada por un sustrato común.

De modo quizá demasiado amplio, y conceptualizando desde la mirada de los estudios literarios, se puede considerar que en la intermedialidad concurren – como señala Irina Rajewsky (2005) – fenómenos tales como transposiciones (adaptaciones de textos literarios a films, por ejemplo), referencias intermediales (evocación de técnicas de un medio en otro: efectos de montaje, zoom, o fundido en textos literarios; ekfrasis, musicalización literaria, etcétera); y combinaciones de medios, como se dan en el teatro, el cine, la poesía visual, la historieta, la performance, las instalaciones, entre muchos otros casos. Este último tipo de intermedialidad, la combinación de medios, se acerca al modo en que se la entiende en los estudios de teatro y performance y en los estudios en medios de comunicación (ligados a las artes electrónicas).

En general se suele tomar como punto de referencia una primera definición de intermedialidad tal como la postuló en 1966 Dick Higgins en su artículo “Intermedia” y en función de la cual el carácter intermedial se evidencia en obras que, trabajando a partir de los materiales de formas preestablecidas de arte, habilitan una “fusión conceptual” más allá de la yuxtaposición.

Aquí, desplazaremos del centro de atención el prefijo “inter” – sobre todo cuando remite a la concepción demasiado amplia señalada más arriba, aunque sin abandonarlo por completo –, para complementarlo con una particular versión del prefijo “trans”, ya que esto permitiría hablar de transmedialidad para subir la apuesta de la mezcla y fusión. Es preciso advertir sin embargo que la conceptualización que hacemos de ese “trans” no es la más habitual al hablar de transmedialidad. Se habla en efecto muchas veces de lo transmedial para hacer alusión a algún tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda su especificidad (KATTENBELT, 2008); desde esa perspectiva se analiza por ejemplo cómo un mismo tópico, estética, discurso aparece en medios diversos. Esa perspectiva ha dado lugar también a un uso bastante habitual del término asociado a las industrias del entretenimiento en las que el concepto de “transmedia” o de “narrativas transmedia” (*transmedia storytelling*) designa en particular el diseño de narrativas que se diseminan en diversos “soportes”: películas, series de TV, mini relatos para celulares, videojuegos, etcétera.

Pero lo transmedial, ya no reservado en el sentido comentado sólo a esos fenómenos de transversalidad, podría ser redefinido desde una epistemología de la complejidad y la mutación –siguiendo como modelos nociones que van desde la transdisciplina hasta la transcóporalidad y transexualidad –, para especificar aún más algo que ya estaba presente en la noción de intermedialidad, al menos cuando se refiere a formas de hibridación que focalizan en los entramados intersticiales para la producción de nuevas variedades de arte. La ventaja de una reformulación de ese tipo, que es la que proponemos, radica en la posibilidad de dejar de lado significaciones que para algunos críticos también funcionan al interior del concepto de lo intermedial, como los casos de transposiciones, intertextualidades y remisiones entre medios (RAJEWSKY 2005), para dar paso a una noción más restringida donde lo “trans” no implica ya el modo en que un elemento atraviesa distintos medios ni el reenvío de unos medios a otros, sino el atravesamiento recíproco y móvil que construye significaciones también móviles y proteicas.

Enfatizamos más arriba la idea de un asumir “de una u otra manera” el mundo técnico por parte de las prácticas artísticas (tecno)inter/trans-mediales, ya que esas maneras no son necesariamente homogéneas sino que pueden plantear perspectivas diferenciales y hasta políticamente opuestas: así, en líneas generales nos interesa más la poesía digital que no asume el fenómeno digital sólo por “novedad” o incluso tecnologismo, sino que al hacerlo plantea una manera de mirar la realidad a contrapelo de una exaltación de las nuevas tecnologías *per se*. De allí que hablemos de “políticas” de la (tenco)inter/trans-medialidad. Como veremos, es posible encontrar en la literatura digital latinoamericana contemporánea una línea particularmente interesante en cuanto al modo en que discute la creación de sentido

en contextos global-digitales a partir de enfatizar el trabajo con lenguajes desviados, políticas del error, legibilidades amenazadas y sinsentidos en el entorno digital; a partir también del modo en que construye un espacio utópico de nuevos lenguajes imaginarios en red, como respuesta constructiva respecto de la deconstrucción que realizan. Y esas políticas de la (tenco)inter-trans-medialidad podrían ser leídas, en perspectiva histórica, tomando como punto de partida las obras de Gancedo y Erthos Albino de Souza.

Literatura electrónica: el caso de la “poesía digital”

La literatura electrónica se inscribe en una más amplia configuración de tecnopoéticas que desbordan los límites entre distintos lenguajes artísticos entramando artes visuales, sonoras, literarias y performáticas en su relación con la tecnología. Con todo, más allá de esta difuminación de límites entre las artes, la deriva electrónica de la literatura adquiere cierta especificidad debido a la centralidad de una experimentación verbal que podría estar ausente en otras zonas de las tecnopoéticas.

Si bien existen diversas denominaciones y definiciones para un fenómeno aún en proceso de consolidación, en líneas generales puede afirmarse que literatura electrónica identifica a aquellas prácticas artísticas inter y transmediales realizadas con un alto grado de implicación – no exclusiva – del lenguaje verbal para ser experimentadas a partir de dispositivos electrónicos, sean analógicos o digitales². Actualmente, la mayor parte de la literatura electrónica es digital. Esto es, literatura programada en código binario a través de la creación y uso de diversos *software* y experimentada en vinculación con computadoras.

En lo que sigue, focalizaremos en el sub-género poesía digital, basado en una experimentación con formas en general no narrativas (pero no siempre) que hasta cierto punto la separan de otros tipos de literatura electrónica o ciberliteratura como son la narrativa hipertextual y el ciberdrama. En tal caso, se trataría de poesía programada informáticamente que por sus recursos habilita ser leída “desde” la tradición poética. De todas formas, en un campo tan inestable como el de la literatura electrónica, el abordaje acerca de terminologías más o menos apropiadas y límites entre géneros resulta algo por un lado necesario para saber de qué estamos hablando, y al mismo tiempo también casi absurdo, ya que el propio desarrollo tecnológico con su lógica de la novedad desestabiliza con nueva evidencia los intentos de limitar nombres y conceptos.

Provisoriamente entonces, algunas de las ramas más visibles hasta ahora de la poesía digital incluyen:

generadores de texto: textos poéticos generados automáticamente por computadoras a partir de procedimientos algorítmicos probabilísticos; en la época de las primeras experimentaciones en los años cincuenta y sesenta del siglo XX esos textos generados sólo podían visualizarse impresos en papel, pero en la actualidad son comunes los casos de poesía algorítmica, incluso interactiva, que sería a la vez una rama del llamado “arte generativo”, en la que los textos son no sólo visibles en pantallas, sino que se modifican por intervención del lector en base a algoritmos predeterminados;

- poesía digital visual y/o sonora y/o animada;
- poesía hipertextual e hipermedial off line u online (net.poesía interactiva);
- poesía spam: producción automática de poemas a partir de programas que mezclan aleatoriamente los textos de los correos basura recibidos;
- poesía web, poesía google y denominaciones similares: textos construidos a partir de software que captura automáticamente búsquedas en Internet; o versiones más artesanales del mismo procedimiento en las que la decisión final del texto corresponde a una persona y no a la máquina.

- poesía de código: en la que se componen textos utilizando ya sea una mixtura entre lengua natural y lenguaje de programación o exclusivamente lenguajes de programación como la poesía Perl (lenguaje de programación diseñado en 1987 por Larry Wall); si bien se utiliza lenguaje de programación el mismo no siempre es ejecutable, por lo tanto se trata de una categoría en el límite de la poesía digital y la poesía visual tipográfica.
- poesía ascii (acrónimo de American Standard Code for Information Interchange, estándar que contiene las letras del alfabeto latino, los números y otros símbolos, y que sirve para intercambiar información entre computadoras): un tipo de poesía visual digital que habitualmente produce imágenes utilizando exclusivamente caracteres ascii.

Poesía digital latinoamericana: políticas de la (tecno)inter-trans-medialidad

En Latinoamérica, los primeros poemas digitales datan de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, aunque la práctica haya adquirido consistencia con posterioridad y se revele aún hoy como “novedosa”. Así por ejemplo, la serie de poemas titulada *IBM* del argentino Omar Gancedo, pseudo generados de manera automática, codificados en tarjetas perforadas con una perforadora IBM, impresos en caracteres alfabéticos en las mismas tarjetas a partir de la lectura automática de una computadora, y publicados luego en la revista *Diagonal Cero* (1966); o la serie de poemas visuales en caracteres ascii *Le tombeau de Mallarmé* (1972) que el brasileño Erthos Albino de Souza produjo a partir de una intervención en un software de lectura de distribución de temperaturas en máquinas industriales.

Proponemos así una breve lectura de esos primeros poemas digitales para seguir el hilo, por un lado, de ciertos diálogos entre Brasil y Argentina y, por otro lado, de una política de la “inter-trans-medialidad” que comenzó a gestarse en aquel momento bajo ciertas ideas de desplazamiento entre lenguajes y cuerpos, ciertas ideas de migración podríamos decir, y ciertas tecnologías de la amistad (JACOBY, 2011) asociadas a la circulación de pequeñas revistas experimentales que en los sesenta y setenta buscaban modos alternativos de ser en común. De algún modo las experimentaciones de Gancedo y Souza inauguran en Latinoamérica el “*corpus* migrante de la poesía digital”. De la red de revistas experimentales a la posterior poesía en red y las utópicas “translenguas”.

Una presentación de estas dos obras se hace necesaria.

La serie *IBM* de Omar Gancedo está conformada por tres poemas visuales que reproducen imágenes de tarjetas perforadas que llevan impreso en el espacio medio horizontal el texto al que corresponden las perforaciones: un poema/línea producto de un procedimiento quizá en parte aleatorio de perforación y posterior interpretación automática de las tarjetas, utilizando – según se explica en el texto que antecede a los poemas en la revista – una perforadora modelo 534, Tarjetas IBM y una Card intérprete. El poema visible, es decir, la tarjeta perforada con el texto sobreimpreso, no es electrónico; sin embargo, de acuerdo a la descripción del poeta, no podría haber sido creado sin el recurso de una “máquina de computar”. Al comparar los textos sobreimpresos en las tarjetas con la codificación que se utilizaba para esas perforadoras se encuentra que, en efecto, las perforaciones coinciden con el texto “traducido” a la lengua natural – interpretado – por la máquina.

La descripción de Gancedo que antecede a los poemas es todo menos precisa, induciendo más al error que a la exactitud de un procedimiento técnico. Si pensamos que la serie fue publicada en la revista *Diagonal Cero*, el hecho no llama la atención. Edgardo Antonio Vigo, el director de la revista - grabador, poeta visual, artecorreísta y editor autogestivo -, fue un referente insoslayable de la escena de la poesía experimental en Argentina y conocido en

el resto de América Latina y Europa a partir de sus intercambios postales. Además de haber sido el principal animador de revistas como *Diagonal Cero* o *Hexágono*, también lo fue de la “Expo Internacional de Novísima Poesía 69”, en el Instituto Di Tella de Buenos Aires y en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata; sus *Poemas matemáticos barrocos* (París, 1967) van quizá en la misma línea que los poemas *IBM* de Gancedo aunque sin recurso a la electrónica, siempre corridos hacia una política del desvío de inspiración Dada y Fluxus.

Bajo el título *IBM* en grandes letras amarillas, Gancedo presenta un texto explicativo dispuesto gráficamente en una columna centrada en la página:

IBM³

Los equipos electrónicos mecanizados representan en sí mismo un poderoso poema. Partiendo de esta premisa he realizado esta experiencia poética usando:

Una Perforadora modelo 534.
Tarjetas I.B.M.
Una Card intérprete

Al perforar las tarjetas se usaron combinaciones automáticas de acto “reflejo” traduciendo estados emotivos y ubicación visual.

Las tarjetas perforadas fueron leídas por la máquina interpretadora.

Para estas lecturas se usaron paneles de controles con programación al azar.

Siguiendo el desarrollo programado determinadas palabras representan el apoyo emotivo para la captación del mismo.

La experiencia realizada funciona como un gran circuito, perfectamente determinado, el cual deberá ser recorrido por el lector poniendo su propia capacidad de creación para poder llegar a determinar que lo ha recorrido íntegramente.

Por lo cual se puede afirmar que estos poemas no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético.

Adelantamos ya que estos poemas podrían ser leídos como pseudo generados de manera automática. En realidad, no se disponen muchos datos acerca de cómo realizó la experiencia. En una primera lectura quizá teñida de nuestra perspectiva contemporánea, podría parecer que Gancedo utilizó primero algún tipo de procesamiento automático de datos para generar las coordenadas de las perforaciones⁴, perforó así las tarjetas y luego alimentó la máquina intérprete con las tarjetas para que fueran leídas y decodificadas al lenguaje natural. Esto, porque si el poeta ya había escrito previamente los poemas para cada

tarjeta, al menos desde una perspectiva instrumentalista, no tenía mucho sentido que quisiera decodificar un texto que ya conocía. Sin embargo, es quizá más probable que lo único que hiciera fuera perforar las tarjetas a partir de un texto/poema predeterminado pero, según él mismo informa, utilizando “combinaciones automáticas de acto reflejo traduciendo estados emotivos y ubicación visual”. Con lo cual, hay un primer momento azaroso en la perforación, ligado a una posible escritura automática manual que “afecta” la versión codificada del poema (el poema visual agujereado en la tarjeta); y hay también un segundo momento en el que, según dice Gancedo, se usaron para la lectura de las tarjetas “paneles de controles con programación al azar”.

Las tensiones entre programación y azar han sido largamente exploradas en la literatura digital desde sus inicios y por motivaciones diversas. Por un lado, toda esta línea de experimentación poética se reconoce en el ambiguo gesto inicial de Mallarmé quien, como sugiere Haroldo de Campos (1977 [1969]), se ocupó en (y preocupó por) el control del azar en “*Un coup de dés*”, justamente porque afirmaba la imposibilidad de abolirlo. El famoso poema de Mallarmé ha sido con frecuencia considerado piedra de toque de una gran zona de la poesía del siglo XX. Para el caso de la poesía digital ese reconocimiento vale tanto por el carácter visual del poema y la prevalencia de la materialidad (o al menos el diálogo entre materialidad y espiritualidad) como por esa tensión “originaria” entre azar y control, dadas las grandes posibilidades que ofrece la informática para programar obras en las que el comportamiento de textos, imágenes, sonido y movimiento da la impresión de ocurrir al azar, cuando en realidad se ampara en cálculos de probabilidad.

En cuanto a los textos decodificados, se trata de breves poemas que además de aparecer en una única línea en cada tarjeta, son también transcritos en la revista ya sea debajo de ellas (en los dos primeros casos) o repartidos arriba y debajo de la tarjeta (en el tercer poema). La disposición gráfica de estas transcripciones no responde a la de las perforaciones sino que más bien pareciera buscar cierta escansión rítmica para la línea textual de las tarjetas, a partir de espacios en blanco y la ubicación en columna de grupos de palabras semejando versos de extensión variable. Se diría que la apuesta del poema electrónico tal como la concibe Gancedo es ante todo la propia tarjeta perforada sin más; en las páginas de la revista aparece sin embargo duplicada en un juego entre la horizontalidad de la tarjeta (su texto incluido) y la verticalidad de las transcripciones más reconocibles como “poemas”. Ese juego podría también leerse como tensión entre dos maneras de entender el lenguaje poético, así como en el proceso de producción del poema se daba ya la tensión entre programa y azar.

El campo semántico al que se asocian los textos es, por otra parte, también terreno de tensión. Dijimos ya que el título de la serie de tres poemas es *IBM*, pero los poemas parecieran referir a algo bien distinto:

Tarjeta 1: HUM / CARABUM / JUN / EN LOS/ ÁRBOLES / UN / CARABUM / JUM / EN EL MAR

Tarjeta 3: BARTUK / TARATUM / DE TAMBOR / DE INDIOS / WUE / MUEREN / BARATUM / TUM T

Tensión que puede ser leída además en un eje geopolítico: estamos en efecto frente a poemas computados, llamados nada más y nada menos que *IBM*, pero que remiten al mundo tribal de árboles, selva, ritos, tambores e indios que mueren. El tránsito o migración de un mundo hacia otro podría producir cierta perplejidad; con todo, puede leerse como un modo de tensionar en un gesto experimental el mundo de la modernización tecnológica occidental y el mundo americano tribal previo a la conquista o sobreviviendo desigualmente luego de ella.

Pasemos ahora a los poemas digitales compuestos por Erthos Albino de Souza, ingeniero, editor autogestivo (editor de la revista *Código*, Bahía, 1974-1992, por ejemplo) y poeta experimental. En su obra, es posible encontrar algunas semejanzas visuales con las experimentaciones de Gancedo, como la de la transposición en tarjeta perforada del poema

“Cidade/City/Cité” de Augusto de Campos y Julio Plaza, realizada en 1972⁵, pero también varias diferencias en relación con el control del procedimiento. En el caso de *Le tombeau de Mallarmé*, el azar parece haberse dejado por completo de lado. Souza era ingeniero y como se verá en la descripción que él mismo proporciona del procedimiento empleado para la producción de algunos de sus poemas computados, sabía muy bien qué estaba haciendo (aunque para quien no tenga los conocimientos tecno-científicos necesarios, el procedimiento resulte seguramente menos claro). En cambio, cuando Gancedo hizo la serie *IBM* era un relativamente joven antropólogo (además de pintor, grabador y poeta, tal como se lo define en *Diagonal Cero* en la presentación de sus poemas más tradicionales publicados en 1964).

Para describir el procedimiento por el cual Souza produjo la serie *Le tombeau de Mallarmé* (el título en francés en el original) tomemos su propia explicación, citada por Jorge Luiz Antonio (2008b) en la entrevista concedida a César Espinosa para la revista *escáner cultural*:

Obtuve los gráficos solucionando problemas físicos que trataban sobre la distribución de temperatura de una tubería de sección cuadrada dentro de otra tubería también cuadrada. En la tubería interna corre un líquido calentado a una cierta temperatura constante para cada gráfico. En la parte interior tenemos una temperatura de cero grados centígrados, que gradualmente sube en sentido vertical. En una de las versiones, obtuve temperaturas de 0, 20, 40, etc., hasta 200 grados centígrados, ocasión en que aparecieron todas las letras de Mallarmé, cada letra correspondiendo a un rango de temperatura (de M=-cero hasta E=200 grados centígrados). Pude, así, obtener un número casi infinito de gráficos, siendo capaz de considerar pequeñas variaciones de temperatura. Si la variación fuera de 1 (un) grado, nosotros tendríamos 200 gráficos diferentes” (SOUZA en ANTONIO, 2008b).

Los gráficos así obtenidos componían poemas visuales en caracteres ascii que semejabán sepulcros, en homenaje – pero a través de una vía completamente distinta – al poeta quien también había dedicado poemas funerarios a poetas anteriores.⁶ Antonio cita asimismo a Eduardo Kac quien sostiene que Souza “buscaba la innovación del material poético en los lenguajes Fortran y PL1, subvirtiendo su función numérica objetiva y haciendo que la computadora procesara palabras en una vía subjetiva” (KAC en ANTONIO, 2008b).

Souza realizó también el poema "Ninho de metralhadoras (SERVILIVRES)" (1973), serie *Musa Speculatrix*, publicado en la revista *QORPO ESTRANHO* en 1976. Se trata de un poema visual producido a partir del cálculo de la trayectoria parabólica que describe una ametralladora, en el que los puntos de la trayectoria son reemplazados por las letras del palíndromo SERVILIVRES (SOUZA, 1976).

Según refiere Augusto de Campos (2010), por otro lado, a Souza lo obsesionaba una palabra para él indescifrable usada por los indios de la Amazonia: *stsoiei*, que había leído en un verso de “Tatuturema” de *O Guesa* de Sousândrade: “Stsoiei, rei das flores”. Esa obsesión se debía en gran medida a que nunca había podido descubrir a qué refería. Cuenta Augusto de Campos que él mismo, buscando cierta vez datos sobre la flora y fauna de la Amazonia, se topó con la fuente de donde Sousândrade había rescatado la palabra, que resultó ser lo que en portugués se llamó *beija flor* (colibrí)⁷.

El misterio de esta palabra llevó a Souza a producir un “poesigno”, como lo llama de Campos, mitad firma/logo que identificaba al poeta, mitad poema visual, y que ubicaba muchas veces junto a sus poemas, en el que la E de Erthos se asocia quizá al Enigma de esa palabra originaria nunca descifrada. A esa conclusión llega de Campos debido a que en el año 1986 recibió de parte de Souza una postal con este logo y el título STSIOEI.

Así, más allá de las diferentes resoluciones que Gancedo y Souza aportan para el problema mallarmeano de la tensión entre azar y cálculo, y utilizando como puente la vinculación técnica entre, por un lado, *Le tombeau de Mallarmé*, “Ninho de metralhadoras” y el poesigno/logo de Souza y, por el otro, *IBM* de Gancedo, encontramos insospechadamente otro plano de comparación posible, que abona nuestra hipótesis relativa a las políticas de la intermedialidad y las “translenguas migrantes” latinoamericanas. Como señalamos, Gancedo tomó para su serie *IBM* el campo semántico – y agregamos ahora, fónico - del mundo tribal en el que hay tambores que suenan en aliteraciones retumbonas, e indios que mueren en las selvas. Resulta sugerente también que Souza, poeta ingeniero explorador de la intersección poesía/máquina, fuera al mismo tiempo quien, como Gancedo, pudiera obsesionarse por una misteriosa lengua tribal.

En ese marco, podemos decir que las obras de ambos poetas, al menos algunas de ellas, despliegan las políticas de la intermedialidad y de las translenguas en varias direcciones:

- nos enfrentan al estudio de una literatura en tránsito que implicaría la reafirmación de un impulso literario en el marco de una literatura “otra”, para mucha gente irreconocible como literatura;
- hablan tempranamente del pasaje y migración de lenguajes en el contexto de la cultura digital globalizada, lo que permite una reflexión acerca de hegemonías lingüísticas en entornos global-digitales.
- experimentan con desplazamientos de lenguajes privilegiando un aspecto lúdico-político, ya que involucra el juego y el diálogo como modos de ser en común, de allí se establece cierta relación entre migración y comunidad: circulación de revistas experimentales de la que participaron tanto Gancedo como Souza lo que lleva a ligar sus experimentaciones también con las tecnologías de la amistad (circulación de revistas, de letras, de cartas como las que mantuvieron Vigo, Haroldo y Augusto de Campos, Erthos Albino de Souza)
- confluyen a habilitar una lectura política: en Gancedo podemos leer el atravesamiento mutuo entre *IBM* y la cultura tribal, la muerte en el centro. En Souza, y más allá de la experimentación como homenaje a Mallarmé, quien en toda esta línea poética se reconoce como iniciador, podemos leer a partir de “Ninho de metralhadora (Servilivres)” el palíndromo que juega – como en el poema de Gancedo – con y contra la muerte. A su vez, en el poesigno titulado “Stsioei”, se deja leer sonora y visualmente, en conjunto aliterado, la referencia a una lengua enigmática y, al menos para Occidente, muerta. Tanto esa aliteración, como la del encuentro entre el *TARATUM* de la serie *IBM* de Gancedo con el *TATUREMA* leído por Souza, podrían ser así condensaciones de una mirada tecnopoética y tecnopolítica.

Mallarmé and IBM. Beginnings of digital poetry in Brazil and Argentina

ABSTRACT:

The article focuses on two works from the beginnings of electronic poetry in Latin America: *IBM* by Omar Gancedo and *Le tombeau de Mallarmé* by Erthos Albino de Souza. The analysis of these works enables to put in a historical perspective the idea of intermediality for Latin American electronic poetry. The paper argues that a dialogue between these works can be held to give consistency to the notion of certain genre specificity in Latin American digital literature, particularly concerning a tension between West modernization imaginaries and other ones nearer native people from South America.

Keywords: Digital poetry. Intermediality. 60s and 70s. Latin American Literature.

Notas Explicativas

*Doctora en Letras (UBA), Investigadora Independiente CONICET/Instituto Gino Germani (UBA), con categoría I en el Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores del Ministerio de Educación. Profesora Titular en la carrera de Comunicación y Adjunta en las Carreras de Letras de la Universidad de Buenos Aires; Directora del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Forma parte del Consejo Académico del Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) y del Erasmus Mundus Masters “Crossways in Cultural Narratives”. Dicta cursos de posgrado en distintas universidades. Es integrante del grupo editor de la revista *Artefacto*. Pensamientos sobre la técnica; directora de *Ludió*n. Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas (<www.ludion.com.ar>) y coordinadora de la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana (<<http://litelat.net/>>).

¹Llamo *tecnopoéticas* a las prácticas artísticas, y sus programas, que asumen el fenómeno técnico con cierto grado de explicitación “procedimental” y no sólo, o no necesariamente, temática. Aunque todo arte implica una dimensión técnica, no siempre tal dimensión es puesta de relieve. Las tecnopoéticas hacen de su vinculación con la materialidad técnica y con los complejos tecnológicos uno de sus modos de significación preponderantes.

²La electrónica estudia sistemas cuyo funcionamiento se basa en la conducción y el control del flujo de los electrones u otras partículas cargadas eléctricamente. Cuando sus variables (el voltaje, por ejemplo) se dan de una forma continua en el tiempo y pueden tomar (al menos teóricamente) valores infinitos, estamos frente a la electrónica analógica (los dispositivos electrónicos analógicos que funcionan a válvula o transistores, por ejemplo, son casos de utilización de electrónica analógica: así la radio, la TV o el video antes de su reconversión digital). En contraposición, en la electrónica digital las variables solo pueden tomar dos valores o estados, codificados usualmente en ceros y unos. Esto permite realizar operaciones lógicas y aritméticas muy complejas de manera mucho más accesible. Las computadoras que utilizamos a diario en lo que se ha dado en llamar “la era digital” son los ejemplos típicos en la experiencia corriente del mundo occidental de electrónica digital.

³La presente transcripción sigue la tipografía y disposición gráfica tal como aparecen en el original.

⁴Gancedo utilizó las típicas tarjetas IBM de 80 columnas, las más usadas entre los años sesenta y ochenta del siglo XX. En tales tarjetas los caracteres numéricos eran codificados a partir de una única posición de perforación ya que las filas están numeradas del 0 al 9; en cambio los caracteres alfabéticos se codificaban a partir de dos perforaciones en una misma columna. A cada letra correspondía una combinación de dos perforaciones. Aun si no conociéramos el código utilizado, y en tanto disponemos de su traducción impresa en la misma tarjeta, podemos observar en los poemas de Gancedo, por ejemplo, que cuando en una misma columna aparecen perforadas las posiciones 0 y 4, la letra que corresponde es la U.

⁵Sobre esta transposición dice Souza: “Aproveitando a experiência de computador, eu fiz aquela versão do poema “Cidade”, de Augusto de Campos, mas usando o cartão. Eu traduzi o poema para um outro código, usando a perfuração do cartão, quer dizer, a codificação. Porque cada letra do alfabeto é codificada com aqueles furinhos. Então a combinação de dois, três furos correspondes a uma letra” (SOUZA em AVILA, 2004).

⁶Podría decirse que el homenaje tensiona dos momentos de la propia poética de Mallarmé, ya que si por un lado poemas como “Le tombeau d’Edgar Alan Poe”, “Le tombeau de Charles Baudelaire”, entre otros, se vinculan con el Mallarmé simbolista, el procedimiento de Souza se vincula más bien con el Mallarmé de “Una tirada de dados”.

⁷Se trataba según Augusto de Campos (2010) del artículo “Brésil” en la enciclopedia francesa *L’Univers* (1837), firmado por Ferdinand Denis.

Referências

ANTONIO, J. L. *Poesia eletrônica*. Negociações com os processos digitais. Belo Horizonte, Veredas&Cenários, 2008a.

_____. Trayectoria de la poesía electrónica en Brasil: Jorge Luiz Antonio. Entrevista concedida a César Espinosa, en *escáner cultural*, enero de 2008b, <http://revista.escaner.cl/node/714>. Acceso: 20 marzo 2015.

- AVILA, Carlos. O engenheiro da poesia. Em: *Poesia pensada*. Rio de Janeiro; 7 Letras, 2004, p. 60-74.
- DE CAMPOS, Augusto. Estranho Erthos- Poesignos. Em *Poesia: do dátilo ao dígito*, catálogo da exposição curada por Augusto de Campos e André Vallias. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 24 ago. 3 out. 2010.
- DE CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspetiva, 1977.
- FUNKHOUSER, C. T. *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2007.
- GANCEDO, Omar. IBM. En Diagonal Cero n. 20, La Plata, diciembre de 1966.
- HIGGINS, Dick. Intermedia, In: *Something Else Newsletter*, v. 1, n. 1, feb. 1966. Versión aumentada republicada en *Leonardo*, v. 34, n. 1, feb. 2001, pp. 49-54. Disponible en: <<http://muse.jhu.edu/journals/len/summary/v034/34.1higgins.html>>. Acceso: 27 ago. 2014.
- JACOBY, R; LONGONI, A. *El deseo nace del derrumbe*. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos. Barcelona: Ediciones de la Central- Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- KOZAK, Claudia. Poesía digital e políticas do acontecimento. In: María Cristina Franco Ferraz e Lia Cabral Baron (Ed.). *Potências e práticas do acaso: o acaso na filosofia, na cultura e nas artes ocidentais*. Rio de Janeiro, Editora Garamond/FAPERJ, 2012, p. 193-210.
- KOZAK, Claudia (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermedialités*, n. 6, automne 2005. Disponible en: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf> Acceso en: 27 agosto 2014.
- REVISTA DIAGONAL CERO. La Plata, Argentina, 1962-1969. SOUZA, Erthos Albino de. Le tombeau de Mallarme. En: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. y notas: Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991a, p. 13-14.
- _____. Ninho de metralhadora (SERVILIVRES). En *QORPO ESTRANHO*, n. 2. São Paulo, mayo/ago. 1976.
- VIGO, E. A. *Poemas matemáticos barrocos*. Paris, Editions Contexte, 1967.
- _____. *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar*. La Plata, Argentina, Diagonal Cero, 1970.

Recebido em: 15 de abril de 2015

Aprovado em: 17 de setembro de 2015