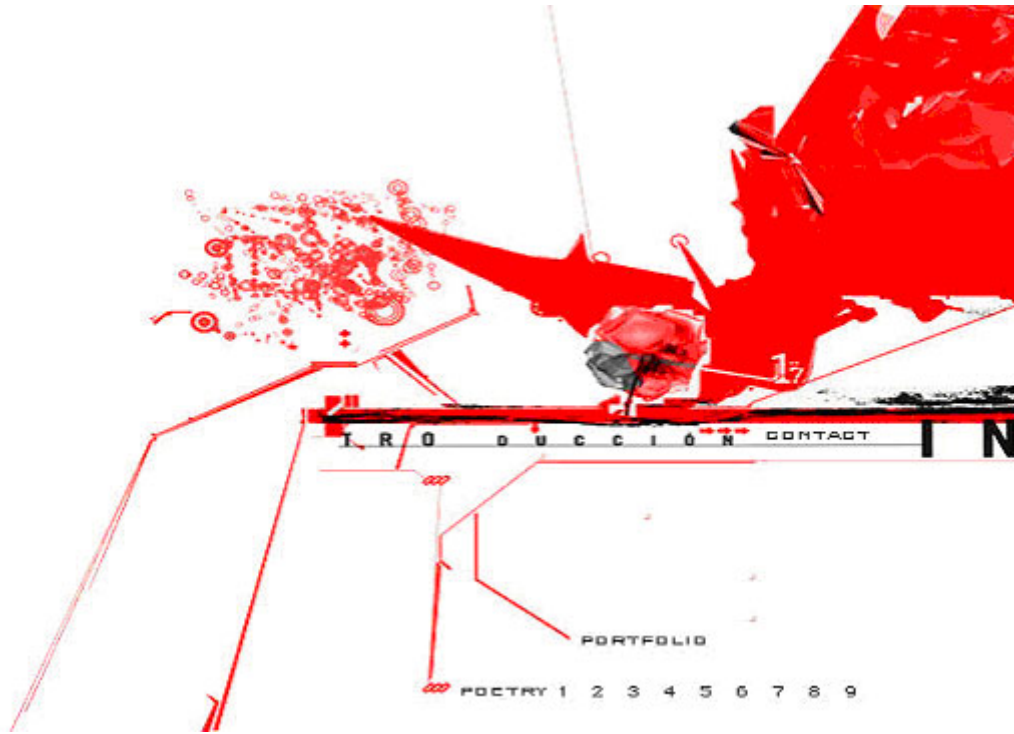




Hacia una nueva historia de la poesía
hispanica:
Escritura tecnetoesquelética e hipertexto
en poetas contemporáneas en la red¹

Tina Escaja
The University of Vermont
Dept. of Romance Languages and Literatures



Ainize Txopitea

www.cyberpoetry.net/index.html

En 1985 Donna Haraway publica el “Manifiesto Cyborg” que en muchos sentidos revoluciona las percepciones de género sexual en su vinculación con las nuevas tecnologías. Ese mismo año apareció en Madrid una compilación tan polémica como emblemática: *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. La citada antología toma el pulso a una nueva realidad socioeditorial en España en la que se empieza a imponer la literatura escrita por mujeres. El compilador, Ramón Buenaventura, constata el fenómeno: “la situación está invirtiéndose en los últimos años” (19), y afirma que el número de autoras y la calidad de sus escritos está a un nivel de revolución que el canon persiste en no anotar (19-20).

Esta explosión de escritura de mujer responde a un proceso en la península que tiene como punto de partida sociopolítico la muerte en 1975 del generalísimo Francisco Franco, “Caudillo de España por la Gracia de Dios.” Con la “muerte del Padre” concluyen casi cuatro décadas de dictadura que limitaron en particular los derechos y libertades de las mujeres. En el terreno literario se especuló asimismo con la retórica de la muerte. La llamada generación “novísima” de los años setenta alega la agonía del Verbo, el sentimiento de agotamiento del signo poético e ineficacia del lenguaje para nombrar la realidad.² Por su parte, el poeta visual Fernando Millán, fundador del grupo experimental N.O., publica en 1970 sus poemas-tachadura, en los que refrenda la ruptura con la literatura discursiva, la muerte-extirpación de la palabra, aunque en un sentido más optimista y socialmente comprometido que el propuesto por los novísimos.³

La muerte del arte y el cuestionamiento del Verbo, promulgado por los novísimos y referenciado por teóricos del momento y filósofos del siglo,⁴ coincide entonces en España con la muerte del patriarcado en la figura del dictador, una muerte que se extiende a la construcción masculina que tradicionalmente había determinado el canon socioliterario. En ese espacio de decadencia y vacío se instalará un nuevo centro, una nueva escritura que invierte la pirámide convencional del discurso falologocéntrico para celebrar un discurso vaginal y multidimensional sin precedentes.

El primer paso de este proceso genésico será un “big bang” o explosión de opciones e identidades de escritura de mujer. Este fenómeno se reconoce en la citada multiplicación editorial y podría asociarse a ese otro fenómeno sociocultural de celebración y euforia conocido como la Movida madrileña. La Movida presentó nuevas configuraciones de género que se rastrean en los trabajos de la poeta Ana Rossetti o en la cinematografía de Pedro Almodóvar.⁵ Tras la propuesta lúdica y desenfadada de la Movida, cuyo fin coincide en gran medida con la institucionalización del movimiento, se produce un asentamiento de identidades que inaugura propiamente lo que considero la primera generación de una nueva historia de la poesía española. Esta nueva generación, que plantea una modernidad “otra” en función del discurso de la mujer, repercute una retórica que incide en la negación. Pero se trata ahora de una negación productiva, constructiva, visionaria, de afirmación de una nueva identidad susceptible de trascendencia. Ya no es el caso frecuente de escritura de mujer en negaciones previas insertas en un tejido estratégico de subversión y revisionismo, como articula espléndidamente Sharon Keefe Ugalde y también la crítica feminista angloamericana como la propuesta por Alicia Ostriker. Si se produce este tipo de negación en nuestras autoras, el planteamiento es mínimo o sobre todo inicial. Esta nueva generación, que denomino “generación refractaria” por plantear un nuevo ángulo de visión e incidir en la negación constructiva como proyecto inmediato, culmina su recorrido afirmador en la escritura cibernética y multimediática.

Este fenómeno no es exclusivo de España. Latinoamérica también presenta una explosión de autoras en los años ochenta que responde a fenómenos socioliterarios e históricos asociables a los apuntados en la península. Se trata de un auge inescapable, ocasionalmente anotado por escritores canonizados como Carlos Fuentes. En una conferencia presentada en Guatemala en 2001, el autor mexicano afirma: “Hay una presencia de literatura escrita por mujeres extraordinaria desde México hasta el Río de la Plata” (Hernández). Esa explosión se ausculta en propuestas colectivas iniciales, como la compilación *Viva la Pepa* en Uruguay (1990), que recoge la festiva muestra de pintoras y escritoras “Viva la Pepa!!!” expuesta en Montevideo dos años antes. Los certámenes y encuentros de mujeres poetas también se multiplican y las publicaciones de excelente poesía escrita por mujeres capturan la nueva incidencia. En España destaca la compilación *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), aparecida en la editorial madrileña Hiperión a modo de contrapunto al texto *Las diosas blancas* publicado en la misma editorial doce años antes. Al mismo tiempo, las percepciones del canon se reconsideran en la medida en que las mujeres empiezan a imponerse

en el medio crítico. El poeta y editor chileno Sergio Parra afirma al respecto: Los libros más interesantes sobre literatura los están escribiendo mujeres.” El auge de Internet en un continente como el latinoamericano con fuertes lazos en la poesía experimental, permitirá en último término revitalizar la escritura, articulando opciones múltiples y afirmando un discurso innovador de mujer desde el ciberespacio.

En su “Cyborg Manifiesto,” Donna Haraway celebra la cualidad híbrida y ontológica del organismo cibernético (150), un organismo que rompe con las dualidades y jerarquías que han construido relaciones opresivas en la civilización occidental, retando de ese modo y complicando al mismo tiempo la percepción unívoca y trascendente del Uno en favor de múltiples nociones (177). Es un sueño del poder de la heteroglosia (181), una propuesta de transformación desde los márgenes (177). La mitología cibernética nace o se re-genera sin jardín del edén (151), destruye las definiciones y dualidades de género sexual (167). La liberación por la máquina se ultima en la poderosa conclusión de la autora: “I would rather be a cyborg than a goddess” (181).

La cibernética se presenta entonces para las autoras como un locus paradigmático, un lugar de celebración genuino que se ha venido asociando a la identidad de mujer, al tiempo que paradójicamente la integra, en esa multiplicidad propuesta por Haraway, a una reconsideración de las nociones de género. Siendo la cibernética y el medio hipertextual un modelo concebido como a-lineal, desjerarquizado, descentralizado,⁶ este medio ha sido apuntado como un modelo ideal para la expresión liberada de la mujer.⁷ Así se concibe en la presentación de teóricas ciberfeministas como Diane Greco y Sadie Plant.⁸ La propuesta “exoesquelética” que la crítica norteamericana Alicia Ostriker argumentaba en los años ochenta, por la que las autoras resolvían en ocasiones sus sentimientos de inadecuación mediante un estilo duro, difícil, impenetrable, que las distanciaba del lector o lectora, en un intento “inteligente” de establecer control desde la aceptación racional masculina (88-89), viene ahora a ser redefinida por una propuesta más inclusiva y liberada que propongo “tecnetsquelética”.

En el prefijo “tecnets” intervienen dos secuencias de origen griego. Una sería la palabra “tekhne” que refiere a “arte,” y la otra “tekhnetos” que refiere a lo artificial. La escritura hipertextual es fundamentalmente tecnetsquelética en el momento en que, integrada en el medio cibernético, híbrido entre el cuerpo y la máquina, formalmente se presenta como arte que tiene como base un medio artificial, como estructura en la que, a diferencia de la propuesta angustiada y subversiva de la poesía exoesquelética, las autoras conectan desde el principio con el/la lector/a, interactúan con el/la cibernauta, proponen posibilidades de permeabilidad, interacción e intercambio. Ya no se trata de una estrategia “exoesquelética” como proyecto formal de supervivencia para la escritura de mujer en un medio racional vinculado con el hombre, sino de una afirmación creativa “tecnetsquelética” en la que 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.

La autora Ainize Txopitea ejemplifica de forma compleja y versátil la propuesta tecnetoesquelética.⁹ En el año 2002 la creadora vasca afincada en Londres compila en Internet su trabajo de más de una década con la intención inmediata de apelar al lector: “mi intención es entretener no sólo con palabras y visuales sino con la imaginación” (“portfolio”). En inglés, la misma propuesta enfatiza el deseo de colaboración y el sentimiento de afecto: “My intention is to engage the viewer tenderly” (“index”). En ese deseo de conectar, en la porosidad que propone Txopitea con su trabajo, se está distanciando de la modalidad exoesquelética que mencionaba Ostriker. Si el medio tecnológico respondía a ese ámbito racional, de dureza e impermeabilidad, asociado por tradición al hombre, ahora la variante cibernética, como formula Txopitea, invita, seduce por la imaginación y las opciones multimediáticas que adoptan y celebran una pluralidad de expresiones sexuales/textuales. La presunta dureza es meramente formal y pretende la conexión por los nodos, el encuentro inminente con el/la cibernauta.

El diálogo entre dureza y permeabilidad vendría inscrito irónicamente en la “tro ducción in” o menú/índice de opciones al trabajo hipertextual/hipermediático de Txopitea (“index”).¹⁰ La imagen que sirve de portada a los textos y visuales de la autora insinúa la forma de una langosta. El crustáceo corrobora el medio exoesquelético al que se aproxima Txopitea, pero ciertos ángulos en la imagen transforman la figura del animal en un producto cibernético, en esa hibridez cuerpo-máquina que Haraway asocia con la celebración y el logro, pero también con la ansiedad de una rampante y desbordante “informática de la dominación” (161). De acuerdo con la nueva configuración de transiciones anotada por Haraway, esa referencia híbrida de Txopitea podría asociarse a ciertas nociones de una nueva realidad informática: “simulación,” “ciencia ficción,” “neo-imperialismo,” “ingeniería genética,” “superficie,” “robótica,” “replicación,” “inteligencia artificial,” “guerra de las galaxias” (161). Se trata de un paisaje avasallador y vigilante al que también se refiere con ansiedad el trabajo de Txopitea, un sentimiento que participa de esa posibilidad de nuestra sociedad informática de reproducir pesadillas mediante las nuevas tecnologías genéticas y electrónicas. Pero la imaginación no sólo produce monstruos; la tecnología permite también la realización de determinadas utopías. La metáfora cibernética presenta el vehículo ideal de ruptura de categorías y designaciones opresivas. 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” (181).

El trabajo de Ainize Txopitea atiende a esa multiplicidad de parámetros. Su “tro ducción in” apunta al reverso posible de las nociones dadas y al mismo tiempo vuelve a comentar, de forma irónica, sobre la propuesta exoesquelética referida más arriba. Este comentario se establece ahora desde

un recurso genuino al medio hipertextual. Basándose en Derrida, George Landow teoriza que el citado medio rompe las distinciones entre lo que está dentro (“inside”) y lo que está afuera (“outside”) de un texto, desbordando sus límites (79-80). La “troucción in” de la portada al trabajo de Txopitea reproduce entonces ese “inside out” propio también de la técnica formal, dura, impenetrable, de la escritura racional masculina en su planteamiento tradicional, y al mismo tiempo la descualifica o des-membra al plantearse desde una opción que, según la teoría hipertextual propuesta por Landow, “erosiona” las nociones del yo y enfatiza así la colaboración y el poder del/a lector/a (90). La propuesta tecnetoesquelética de Txopitea vuelve a incidir entonces en la importancia de la comunicaci3n y la convers(ac)3n; al arte de la inteligencia artificial en el que la poes3a se presenta como un medio fluido de capacidades demiúrgicas agotadas por el principio unívoco exoesquelético y su “rechazo al contacto,” ese “fear of touch” que menciona Alicia Ostriker y que desestima el principio fundamental de toda poes3a (209). Por el contrario, el medio hipertextual, como la escritura de mujer en la presentaci3n de Ostriker, “demand[s] touch” (209).

Este planteamiento podr3a trasladarse a una visi3n feminizada del medio cibernético, que erogeniza lenguajes y desestabiliza la divisi3n tradicional entre el yo y el otro. Acorde con el principio hipertextual, dicho planteamiento se extiende a su vez a una polivalencia y multiplicidad de centros implicados en las opciones y conexiones hipermediáticas. Si para Ostriker la finalidad última es la que propone Adrienne Rich: “the drive to connect. The dream of a common language,”¹¹ para Haraway “this is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia” (181). A esta presentaci3n infiel y dialógica se adhiere el estilo tecnetoesquelético que se reconoce en la obra de Txopitea y de otras creadoras en la red.

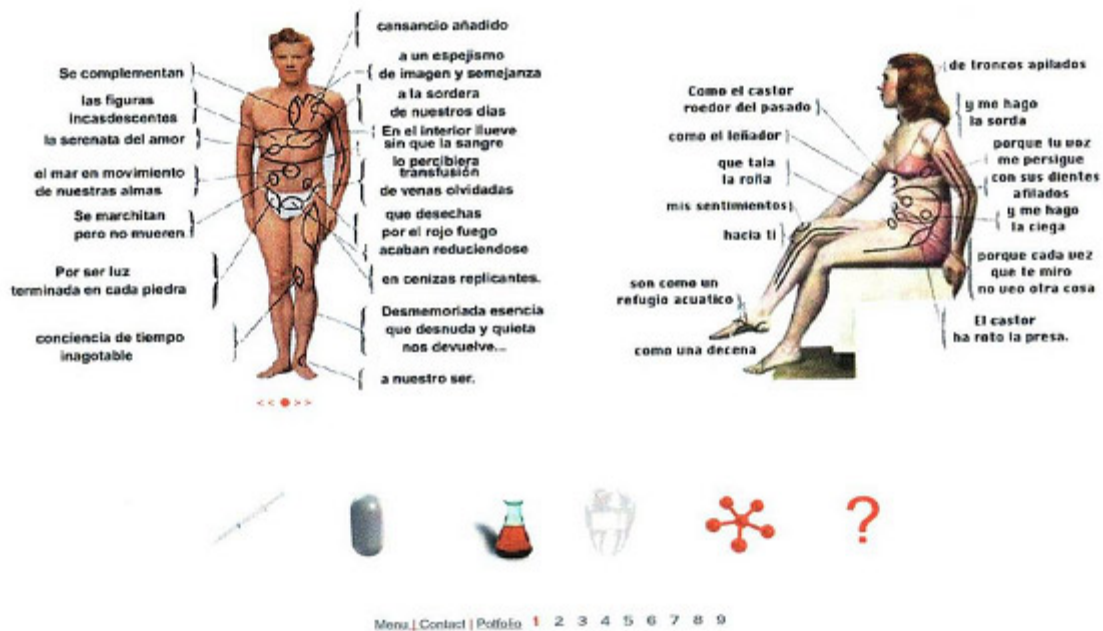
El segmento “Poetry” de la página principal del trabajo de Txopitea viene configurado por nueve enlaces numerados en secuencia ordinal. Los nombres o “títulos” de las páginas hipertextuales correspondientes, en una lectura que escojo lineal para facilitar el análisis, son los siguientes: 1: “anatomy;” 2: “libélulas;” 3: “pelo;” 4: “tv;” 5: “tinieblas;” 6: “leche;” 7: “ecos;” 8: “robot;” 9: “líquido.”¹² Esos identificadores de ubicaci3n hipertextual especulan con ciertas nociones que se presentan en sus contenidos. Se trata de nociones pendulares que rastrean sentimientos alternativos de solidez y precariedad, que refieren a la naturaleza y a la tecnolog3a, que a menudo rastrean cuestionamientos del ser, claves de la personalidad y de la imaginaci3n de la autora. La tecnolog3a se presenta como invitaci3n y espectáculo de un espacio personal que decodifica la poes3a, y también como locus de ansiedad y búsqueda. El afán de conexi3n y la difusi3n de límites entre el espacio personal y el ajeno, aparecen explícitos en las palabras de la autora:

¿Qué sensaciones quiero hacer sentir a la gente con mi obra?
Pretendo que compartan mi vida a control remoto. Considero que mi poes3a es una abstracci3n de mi verdadero yo. Me gustar3a que alguien me dijera que leyendo uno de mis escritos ha descifrado el

trabalenguas y ha llegado ha [sic] descomponer las palabras que completan el verso hasta llegar a la hoja en blanco.¹³

Seguimos en la propuesta del revés, en la técnica híbrida tecnetoesquelética por la que la dificultad previa de penetrar los textos se revela ahora como comunicación y encuentro, como trabalenguas o puzzle de los sentimientos a compartir/descifrar de la autora. El fin de ese acto que Antxon Sarasqueta menciona genuino de Internet y evidente en Txopitea: “la conexión de nuestra mente y sentimientos con muchas otras,” lo constituye, por ese mecanismo del reverso, precisamente el principio del acto creador: la página en blanco. La propuesta tecnetoesquelética de Txopitea, que comparte con otras autoras multimediáticas, es una propuesta eminentemente ontológica, alude a esa nueva apreciación liberada, pero también angustiada en el caso de Txopitea, de que “we are cyborgs” (150), de que todos somos entidades cibernéticas según los parámetros constatados por Haraway: “the cyborg is a condensed image of both imagination and material reality (Haraway 150).

El enlace “1” (“anatomy”)¹⁴ apunta a esa confluencia onto-tecnológica. Con música de percusión, de insinuación primitiva, se presenta visualmente en la página principal de “anatomy” una doble imagen: en el lado izquierdo un hombre y en el derecho una mujer, en un estilo retro con reminiscencias de la iconografía norteamericana de los años cincuenta. Los dos llevan únicamente prendas interiores y sus cuerpos aparecen segmentados por el trazo que secciona distintas partes de la anatomía. Las indicaciones a cada sección anatómica, sin embargo, no son científicas sino poéticas. La secuencia anatómico-poética progresa al ritmo de los tambores, presentando versos en correspondencia con cada parte del cuerpo segmentado del hombre y de la mujer. Se trata de una progresión simétrica que insinúa el diálogo, que celebra cierta armonía o equilibrio visual y conceptual enfatizado por la música. No obstante, se trata de una simetría imperfecta; de un diálogo truncado. El hombre está en posición erguida, pseudo militar, ofreciendo su cuerpo a la segmentación. La mujer está sentada de perfil, relajada, las piernas cruzadas, y observa al hombre.

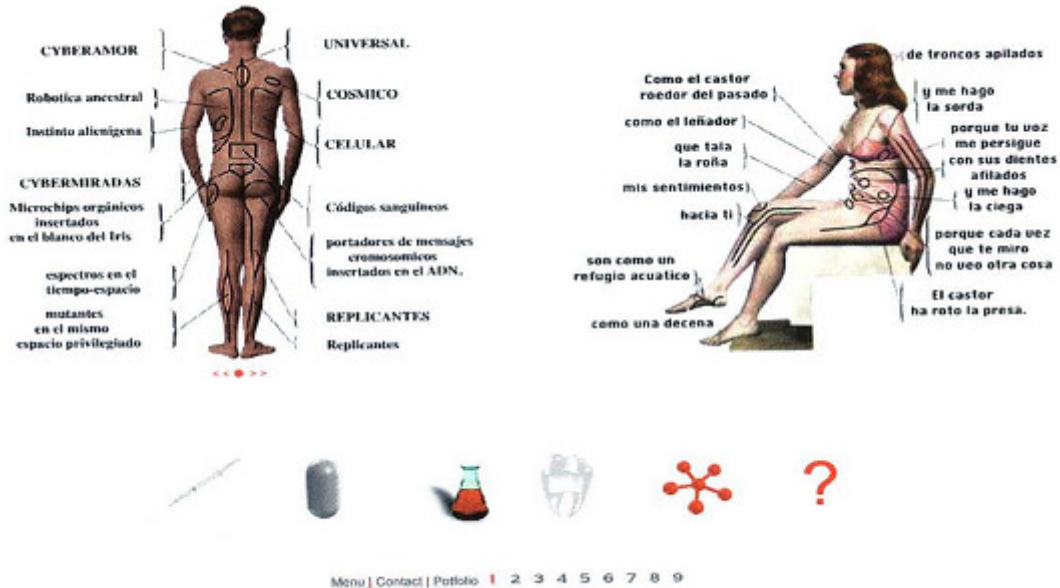


La secuencia lírica se presenta igualmente dicotómica. Los versos vinculados a la anatomía del hombre, en el lado izquierdo de la imagen, aluden a la armonía y a la pervivencia incombustible del amor: “Se complementan / las figuras incandescentes / la serenata del amor / el mar en movimiento / de nuestras almas.” Esta visión armónica, incluso romántica, contrasta con el campo semántico de los versos del lado derecho de esa figura: “cansancio,” “espejismo,” “sordera,” “olvidadas,” “desechas,” “cenizas,” “desmemoriada.” La reflexión en esta parte del hombre es ontológica, alude al simulacro y al sentimiento de alienación; insinúan la impresión del ser como falsedad y entidad artificial, construida: “cansancio añadido / a un espejismo de imagen y semejanza / a la sordera de nuestros días/. . / Desmemoriada esencia que desnuda y quieta nos devuelve... / a nuestro ser.”

La secuencia lírica vinculada a la anatomía de la mujer es completamente distinta. El campo semántico alude a la naturaleza y refiere a sentimientos que parecen dirigidos al hombre, objeto de la mirada y de las emociones de la hablante. Son sentimientos de amor y rechazo, de aproximación y distanciamiento: “mis sentimientos / hacia ti / son como un refugio acuático / como una decena de troncos apilados / y me hago la sorda.” Esa angustia contradice la pose relajada de la mujer que contempla la reflexión/pose asimismo contradictoria y rígida del hombre.

Hasta aquí, asistimos a una configuración convencional de la relación entre géneros: El hombre-poeta en primer lugar, que define las claves universales desde su posición de sujeto susceptible de trascendencia, que interpreta y cuestiona las nociones del ser. La mujer en segundo lugar vinculada a la naturaleza y la inmanencia, que desea y no obtiene, que depende de sus emociones hacia el varón, que se mantiene en continua posición de espera.

Sin embargo, hay una variante que subvierte y complica radicalmente esa percepción. Existe un vínculo bajo la figura del hombre que no aparece bajo la mujer. Ese vínculo nos lleva al reverso del hombre (“anatomy” b). La misma figura de espaldas, ahora completamente desnuda, presenta una segmentación ya no orgánica sino robótica, en la que los trazos dejan de ser fluidos e inciden en lo mecánico. El texto asimismo revela una nueva identidad, una realidad que se presenta veraz y unívoca y que se enfatiza en mayúsculas. Ese hombre desnudo, entregado a la creación y al trazo robótico, se confirma un androide. Así lo verifican tanto el apunte como los versos: “CYBERAMOR / robótica ancestral / Instinto alienígena / . . / REPLICANTES.” Se trata de una automatización integrada al cosmos, inserta en el tejido mismo de la condición del ser: “Códigos sanguíneos / portadores de mensajes cromosómicos insertados en el ADN.”



Lo humano cede paso a la robótica, a una construcción tecnológica y científica que había sido anticipada en la secuencia de objetos que aparecía bajo la doble imagen: una jeringa, una píldora, un matraz que contiene una solución de color rojo, un diente molar, un átomo, un signo de interrogación. La secuencia de objetos podría corresponder a distintas ramas de la ciencia: medicina, farmacia, química, biología, física. El signo de interrogación podría referir a la metafísica, pero a una metafísica integrada a la ciencia y la tecnología, como propone Haraway (181). El misterio se resuelve en la realidad informática, en la percepción última de la cualidad construida del ser. Y quien parece construir esa imagen robotizada, desde su posición de control visual, es la mujer, única entidad que mira y, al hacerlo, construye por la mirada y los instrumentos científicos al hombre.

El diálogo, por lo tanto, no parece tal. Se trata de un monólogo robotizado con resonancias en *Blade Runner* y sus replicantes-androides involucrados en una cacería virtual de la esencia del ser.¹⁵ Pero la mujer en el texto de Txopitea, a diferencia de su papel en *Blade Runner* y el discurso tradicional, se insinúa tener el control, domina por la mirada y su posición privilegiada que construye e interpreta con ese matraz-matriz originario y menstrual. La mujer alteriza al hombre, lo alegoriza, convierte al hombre en reflejo de sus deseos y angustias, en pronunciamiento de su posición ahora trascendente. En esa inversión de papeles, el hombre se presenta vulnerable: desnudo, definido, entregado, obediente, de espaldas. La mujer observa y construye asimismo desde su posición de autoridad poética que diseña e interpreta, enfatizando su condición de sujeto moral, intelectual y normativo. Pero a diferencia de la posición jerárquica tradicional que denunciaba Simone de Beauvoir desde las páginas de su influyente *El segundo sexo*, ahora el sujeto que interpreta no es Único ni Absoluto sino múltiple y arbitrario.¹⁶ Se trata de un sujeto que propone opciones, que invita a correspondencias, que disuelve los límites entre el creador y la criatura y los inserta en una cosmología inclusiva y virtual.

El resto de vínculos en el trabajo de Txopitea incide en el sentimiento de angustia, indaga en la memoria como forma de encuentro con ese yo difuminado y fragmentado, con una inocencia que se sabe desgarrada y extinta en una realidad/urbanidad sofocante, incluso militarista. “Libélulas futuristas” planean apoderarse del mundo (2: “libélulas”). El péndulo desgarrado de la niñez, como un himen o tejido roto, constata una infancia alejada y fugaz de muñecas mutiladas (3: “pelo”). En un paisaje interactivo, la ciudad acaba por imponerse y fagocitar palabras que aluden a la esperanza (“color esmeralda”), y a la transparencia (“ecos de cristal y agua”) (7: “ecos”). Es un sentimiento de una “infinita y mortal naturaleza divina” quebrada por la imbricación robótica y urbana (8: “robot”). En el proceso pendular de dualidades: ser y otro, infancia y madurez, cuerpo y máquina, mar y mecánica, infinito y no ser, del que participan cadencias musicales y sonidos, se pretende hallar la respuesta a modo de origen y fin: “no soy más que un charco de microbios, un vaso de lluvia. / El reflejo majestuoso de la mar” (9: “líquido”).

La cibernética responde entonces a una ontología problemática. Se celebra y, al mismo tiempo, se rechaza como parte inextricable del principio del ser. Ese valor tecno-ontológico que la autora expone al/a cibernauta a modo de “espectáculo de la imaginación, y por tanto íntimo,” afirma Sarasqueta, un espectáculo en el que la verdad última se confirma la pervivencia del arte y de la poesía: “Esta página está dedicada a todo el que crea que la poesía es suficiente” concluye Txopitea en su “portfolio,” enfatizando el término en mayúsculas en la versión en inglés: “This site is dedicated for all who think Poetry is enough” (“index”). Si de acuerdo con la autora en su entrevista concedida a doleku.com, “la complejidad de un diseño subliminal es también poesía,” la creación poético-ontológica se ramifica ahora por el hipertexto en búsqueda celebrada, pero también angustiada, de conexión. De este acto último de comunicación participa el deseo de encuentro tanto consigo misma

como con los demás, en esa “communication with all of our parts” encomiada por Haraway (181).

Otras autoras indagan en ese espacio ontotecnológico desde sus propuestas hipertextuales. Alma Pérez apela sistemáticamente al lector/lectora en su trabajo *VeloCity*.¹⁷ En los poemas “Sumergida” (2000) y “Desprendiendo” (2002) de la citada serie, la autora enfatiza el deseo de inscripción en el poema, la conexión cibernética, un encuentro virtual que el escritor Luis Bravo asocia al viaje: “Es el propio individuo (navegante/ explorador/ cibernauta) quien viaja a distancias infinitamente mayores y hacia cualquier punto del planeta, a lomo virtual de un satélite. No varía ahora la ‘percepción’ de los objetos sino la ubicación subjetiva del sujeto. . . Lo que viaja es su mente.” En ese viaje virtual intervienen elementos intertextuales (cita de Baudelaire en “Desprendiendo”) y neologismos (“velógama,” “velógrafo,” “velocidad”), dando lugar a nuevas avenidas de expresión que inciden en la dispersión y el fragmento, en la voluntaria destrucción del principio de autoridad, al tiempo que facilitan, por multiplicarlas, las posibilidades de conectarse. En los versos de *VeloCity*, la cita se complementa con palabras en varias lenguas y reproducciones móviles de neologismos, admitiendo implícitamente combinaciones infinitas. La velocidad cede paso al “velópata,” a la “velómana,” en grados opcionales de movimiento (“Sumergida”); “el mar de las palabras” permanece en oleaje perpetuo dependiendo del clic del/de la cibernauta (“Desprendiendo”). El énfasis en el encuentro, en esa fisura en la división entre el yo y el otro - fractura facilitada por la tecnología y el anhelo de conectar,- se vuelve acción y desgarró en las notas finales: “Indágame en tu oficio de lector / y te sabré morder a conveniencia” (“Desprendiendo,” escena 3).

Te **Invoco**
piruetas
Te **Invoco**
enlaces
Sondeando paraisos
des
centrados
Te **Invoco**
Te **Invoco**
abrazos
Te **Invoco**
Velo City

Por su parte, Belén Gache elabora sobre el medio hipertextual a partir del mismo, ironizando al mismo tiempo sobre el planteamiento discursivo convencional en su propuesta “Mariposas-Libro” (1999/2001). Según propone la creadora argentina en la portada a su trabajo, “la escritura detiene,

cristaliza, de alguna manera mata a la palabra conservando su cadáver. Un cadáver etéreo como el de una mariposa disecada.” Su compilación consiste entonces en una exhibición de cadáveres, entendiendo cada “mariposa disecada” como una cita de autor clásico o no tanto sobre el tema. Las variantes metadiscursivas (palabra-cadáver; citas-mariposa; mariposa-libro) se enfatizan en la elaboración autoreflexiva que Belén Gache implica sobre el medio hipertextual.



En la portada de “Mariposas-Libro,” la creadora expone su propósito: “La idea es formar una colección infinita de citas (si el concepto de infinito no atentara contra el de colección).” Para lograr ese propósito de *infinita* “obra en proceso” se invita al lector a contribuir con “citas-mariposa.” La contribución del lector-cibernauta pone literalmente en funcionamiento los diversos niveles de colaboración y autoridad propios del medio hipertextual que observa George Landow. De acuerdo con Landow, el lector de hipertextos se convierte en colaborador en la medida en que determina selecciones en el material dado y también al insertarse en un sistema común por el que “the reader experiences the virtual presence of other contributors” (104). En el trabajo de Gache, no sólo el lector colabora al escoger segmentos en la topografía hipertextual, sino que contribuye a los mismos con sus propios hallazgos o creaciones, insertándose literalmente en un tejido de presencias creadoras. Dichas contribuciones, propias o ajenas, construyen entonces una red de conexiones intertextuales y paratextuales asociables a Internet que amplían, al tiempo que concretan, el concepto de “virtual presence” apuntado por Landow. Por lo mismo, la “reconfiguración del autor” propia del medio hipertextual, según las teorías de Landow,¹⁸ se literaliza y complica en el trabajo de Belén Gache quien propone con su obra el fin de la palabra-libro en favor del encuentro total, de la intimidad entre lector-a y creador-a tradicional y virtual facilitada por el medio electrónico. Al mismo tiempo, Gache plantea una reflexión de género al asociar implícitamente la mariposa disecada al papel de la mujer en la literatura-libro convencional. La palabra-cadáver-subjetividad de la mujer asesinada por la escritura convencional se resucita entonces por la dinámica múltiple del hipertexto, en ese reverso continuo tecnetoesquelético que permite celebrar e inscribir nuevos planteamientos de género tanto textual como sexual.

Integrados a la replicación cibernética, los límites entre sujeto y objeto, organismo y máquina, modelo y réplica, creador y criatura, autor y cibernauta, se confunden. Como afirma Haraway, los dioses no existen

ahora, pero las diosas tampoco, o existen como entidades cibernéticas (162). El modelo de género se constata inexistente a su vez, y Judith Butler apunta secuencias repetitivas de representación.¹⁹ “Intelligence is no longer on the side of power,” afirma por su parte Sadie Plant. A la pregunta que surge en una ventana en la lección de anatomía propuesta por Ainize Txopitea: “¿Cuántas escamas hacen falta para vestir de fiesta a un pez?,” se contesta de inmediato: “según el anzuelo” (“anatomy” a).

Las múltiples variantes de opciones-enlaces se resuelven la clave de una nueva ontología liberadora formulada desde la multiplicidad y la heteroglosia. El discurso hipertextual permite por lo mismo la inscripción de un sujeto multiplicado que admite y celebra la autoridad y subjetividad de la mujer. Las escritoras no precisan ahora “robar el lenguaje” para poder expresar su yo tradicionalmente marginado, dividido y excluido por una expresión estética que había constatado su agotamiento.²⁰ Por el contrario, las creadoras manejan sus propios lenguajes susceptibles de autoridad/es desde el ciberespacio. Se trata de una propuesta eminentemente desjerarquizada posibilitada por la cibernética y estrategias como la opción tecnoesquelética por la cual el arte de la inteligencia artificial se pone al servicio de la conexión y el encuentro. Esta propuesta inaugura una nueva historia de la poesía hispánica en el que la mujer se presenta como “cyborg” en un encuentro múltiple, genuino, íntimo al tiempo que inclusivo y espectacular, posibilitando los principios para una nueva era en la expresión poética.

NOTAS

- ¹ Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que presenté en Wellesley College en abril de 2003 bajo el título “(Nueva) Historia de la poesía española: De la generación refractaria al ciberpoema. O ‘el ojo de la escritura.’”
- ² Véase la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona: Barral, 1970). Para una síntesis de comentarios de la crítica ante la estética novísima, véase la compilación publicada en la revista *Ínsula*, 505 (Enero 1989): 9-18.
- ³ La publicación en que aparecen los poemas-tachaduras de Fernando Millán es *Textos y antitextos* (Madrid: El anillo del cocodrilo, 1970). Para una aproximación panorámica al trabajo de Millán, véase la entrevista y muestra aparecida en la revista digital *Espéculo*, 6 (Julio 1997).
- ⁴ Me estoy refiriendo a las conocidas teorías de la muerte del arte, de base en Hegel, y los cuestionamientos del sujeto creador, registrados por autores como Roland Barthes y Michael Foucault, que tuvieron extraordinario impacto en el pensamiento postmoderno del último tercio del siglo XX.

5. Para un trabajo conjunto de estos dos autores, véase Jill Kruger-Robbins, "Poetry and Film in Postmodern Spain: The Case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti" *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 22 (1997): 165-179. Entre los ejemplos de inversión de la pirámide tradicional se encuentra, en la obra de Almodóvar, el tríptico de familia alternativo que aparece en *La ley del deseo*: Padre gay, Madre transexual (hermana del primero), y su "Hijo" simbólico que correspondería a la hija de la amante de la transexual en la película, significativamente interpretada por Bibí Andersen. Ana Rossetti también alude a Bibí en su obra poética. Véase al respecto Tina Escaja, "On Angels and Androids" (98-99).
6. La secuencia indicada ("non-linear, nonhierarchical, and decentering"), aunque frecuente en los estudios ciberfeministas, procede de la compilación *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction* editada por Ellen Friedman and Miriam Fuchs (Princeton: Princeton UP, 1989) 3-4. Citadas a su vez por Barbara Page (111)
7. Como contrapunto a esta visión que celebra la liberación de la mujer por la tecnología es mi trabajo "Poesía, tecnología, mujer. Ciber/reflexiones." En él cuestiono ciertos elementos de la propuesta cibernética como la imposición anglosajona en términos tanto lingüísticos como teóricos; el elitismo del medio (el número de usuarias de Internet es, todavía, mínimo, principalmente en algunos países de Latinoamérica); o ciertos esencialismos vinculados a la mujer como su carácter intuitivo e irracional asociado a Internet.
8. Véase de Sadie Plant, *Zeros + Ones, Digital Women + The New Technoculture* (New York: Doubleday, 1997). De Diane Greco, su ensayo "Hypertext as Female Writing?" *Hypertext '96: The Seventh ACM Conference on Hypertext* (New York: ACM, 1996) 88-89. El ensayo de Greco se encuentra reproducido por George Landow en su compilación "Cyberspace, Hypertext, and Critical Theory," ubicada en
9. El principal emplazamiento del trabajo de Ainize Txopitea que voy a abordar en este estudio se ubica en
10. Véase imagen-epígrafe a este estudio.
11. Adrienne Rich, *The Dream of a Common Language* (New York: Norton, Critical Edition, 1975). Citada por Alicia Ostriker (209).
12. Las ubicaciones hipertextuales originales no indican los acentos.
13. Entrevista concedida al portal donostiarra doleku.com:
14. La ubicación "anatomy" tiene dos secuencias que distingo como "a" y "b." La primera (a) corresponde a su página principal. La segunda (b) responde a un vínculo que aparece bajo la figura del hombre, enlace al que me referiré más adelante.

15. La influyente película *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott en 1982, está basada a su vez en la novela de Philip Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). Para un comentario de *Blade Runner* en el contexto de la poesía hispánica véase Tina Escaja, "On Angels and Androids" (99-103).
16. De acuerdo con Beauvoir, en la presentación tradicional la mujer "is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute -she is the Other" (xxii).
17. Alma Pérez (Alm@) es el pseudónimo con el que escribo trabajos de ficción y poesía principalmente en la red. Para mantener la coherencia del artículo me referiré a estos textos en tercera persona, y la indagación será mínima, meramente referencial.
18. Véase el cuarto capítulo de *Hipertext 2.0*, "Reconfiguring the Autor" (90-114).
19. Véase el influyente trabajo de Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity* (New York: Routledge, 1990).
20. El concepto de "ladronas del lenguaje," viene de Alicia Ostriker, quien se inspira a su vez en Claudine Herrmann, *Les Voleuses de langue* (Paris: Des Femmes, 1979).

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1989.

Bravo, Luis. "La maravilla simultánea: escritura/lectura". *Literate World*. Julio, 2002.

<http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/jul/w02/lamaravillasimultane aescrituralectura.html>

Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985.

Escaja, Tina. "On Angels and Androids: Spanish/American Women Poets Facing Centuries' End." *Hispanófila*, 30 (2000): 91-105.

———. "Poesía, tecnología, mujer. Ciber/reflexiones." *Actas del XXI Simposio Internacional "Literatura y Sociedad."* Vicente Granados Palomares (Ed.). Madrid: UNED. (en prensa)

Gache, Belén. "Mariposas-Libro."

<http://www.findelmundo.com.ar/mariplib/Default.htm>

Haraway, Donna. "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, 1991), 149-181.

Hernández, Edin. "'Junior boom' toma relevo en literatura latinoamericana." *La Prensa*. Panamá, (2 de septiembre) 2001.
<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/09/02/hoy/revista/244549.html>

Keefe-Ugalde, Sharon. "Introducción." *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI, 1991. vii-xix.

Landow, George P. *Hypertext 2.0*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP: 1997.

Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

Page, Barbara. "Women Writers and the Restive Text. Feminism, Experimental Writing, and Hypertext." En *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Edited by Arie-Laure Ryan. Bloomington: Indiana UPress, 1999.

Parra, Sergio. "Escribir es levantar la cabeza." Entrevista de Marcelo Montecinos y Jaime Pinos. *Poesia.com*. 18 (Septiembre) 2002.
http://www.poesia.com/n18/n18_it06a.htm

Pérez, Alma. *Biblioteca Alma Pérez*. Badosa EP. <http://www.badosa.com/>

Plant, Sadie. "Intelligence Is No Longer on the Side of Power." An interview with Sadie Plant. Por Matthew Fuller. *Alt-X*. 1995.
<http://www.altx.com/int2/sadie.plant.html>

Sarasqueta, Antxon. "¿Quién dijo que la poesía no es un espectáculo?"
Kubernésis
<http://www.kubernesis.com/123456/vernot.php?id=27>

Txopitea, Ainize. <http://www.cyberpoetry.net/>

———. Entrevista. *Doleku*. <http://www.doleku.com/arte/>

© Tina Escaja 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Portada

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

