

Libros informáticos, libros posinformáticos

Formas de lo literario en la era digital. Muestra de tecnologías literarias catalanas contemporáneas

*Laura Borràs Castanyer**

Este ensayo se sitúa en el marco de una reflexión sobre la incidencia de las nuevas tecnologías en el campo de la creación literaria. Desde esta perspectiva se propone repasar algunas creaciones literarias recientes (en este caso combinando la narrativa con la poesía e incluso con el ensayo, el diario íntimo o la prosa poética) publicadas por autores catalanes en los últimos años. Ramón Dachs, Vicenç Altaió i Claret Serrahima serán aquí objeto de análisis. Dos propuestas creativas bien diferenciadas, ergódicas todas, y presentadas en soportes bien distintos: web o papel que comparten –sin embargo– el espíritu innovador y una cierta dinámica de exploración de los límites de lo literario en plena revolución digital.

PALABRAS CLAVE: creación literaria, prosa poética, revolución digital.

This essay takes place in the frame of a reflection on the impact of the new technologies in the field of literary creation. From this perspective, it looks forward to review some recent literary creations (considering altogether in these case narrative and poetry and even the essay and the intimate diary or poetical prose) published by Catalan authors in recent years. Ramon Dachs, Vicenç Altaió i Claret Serrahima will be considered here as an object of analysis. Two differentiated creative proposals, all of them ergodic, and presented in quite different supports, web or paper, that share –nevertheless– an innovative spirit and a certain dynamics of exploration on the borders of Literature in the context of a digital revolution.

KEY WORDS: literary creation, poetic prosa, digital revolution.

* Universitat Oberta de Catalunya / Hermeneia.

Literatecnias de nueva generación

EN EL NÚMERO 290 de la revista *Quimera* (enero, 2008, pp. 24-52) aparece un dossier coordinado por Vicente Luis Mora y dedicado a las nuevas tecnologías narrativas: “Literatecnias. Nuevas realidades tecnológicas y literaturas en proceso de cambio”, en el que se lleva a cabo un repaso a distintos tipos de prácticas narrativas que giran en torno al eje o concepto-marco de las “nuevas tecnologías” –puesto que ya casi hablamos de ellas como de un contexto terminológico y un marco conceptual determinado. Desde esta misma perspectiva quiero repasar algunas creaciones literarias recientes (en este caso combinando la narrativa con la poesía e incluso con el ensayo, el diario íntimo o la prosa poética) publicadas por autores catalanes en los últimos años. Ramón Dachs, Vicenç Altaió i Claret Serrahima serán aquí objeto de análisis. Dos propuestas creativas bien diferenciadas, ergódicas todas, y presentadas en soportes bien distintos: web o papel que comparten –sin embargo– el espíritu innovador y una cierta dinámica de exploración de los límites de lo literario en plena revolución digital.

Ramón Dachs y la construcción de un ciclo poético silencioso y multilingüe

Euràsia: tot u es el “ciclo poético total” de Ramón Dachs. Un proyecto que acoge más de 20 años de creación literaria cifrados en diez libros básicos y dos *post-scriptum* que el poeta considera cerrado en 1999. *Euràsia, palimptesto lírico mayor (1978-2001)* representa la reescritura en lengua castellana de este ciclo previo, fundamentalmente en catalán, con los ejercicios de reescritura que toda traducción lleva implícita. Y, de algún modo, la puerta abierta a *Transeuràsia (1999-2006)*, un nuevo ciclo que continua fluyendo, un texto esférico fruto de una evolución cíclica, de un eterno retorno que abre nuevas posibilidades expresivas de acuerdo con los horizontes creativos del poeta.

Este proyecto poético total, el abanico de aventuras creativas que articulan el conjunto, es susceptible de ser agrupado temáticamente alrededor de cuatro ejes estructurales. En una interesante y larga entrevista concedida a José

Antonio Martínez Muñoz en *Movimiento actual*,¹ el poeta sostiene que *el amor, los otros, el universo y las palabras* son los cuatro grandes frentes en que opera su poesía. A mi modo de ver, no obstante, *Eurasia* es un proyecto singular compuesto por cuatro bloques introducidos por cuatro reproducciones pictóricas: “El origen del mundo”,² de Courbet (1866); “En la ribera, al claro de luna” (anónimo, siglos X-XI); “Círculo, triángulo, cuadrado”, del maestro zen Sengai (siglo XVIII), y “Composición con dos líneas”, de Mondrian (1931), que “delatan” con mayor precisión las que yo percibo que son sus distintas –y convergentes en la totalidad– vertientes poéticas: la erótico-amorosa, la arquitectónica o epistemológica, la intertextual y la numinosa.

Pero hablar de creación literaria en Ramón Dachs requiere del lector una expansión de la noción de lo literario para percatarse de la subyacente búsqueda personal de autenticidad presente a lo largo y ancho de toda una trayectoria escritural. Nociones como “recreación”, “reescritura”, “palimpsesto”, “intertextualidad”, “fractalidad textual”, “geometría escritural” o “hipertexto” deben ser objeto de minuciosa reflexión para acceder a un territorio textual sin precedentes en lengua catalana.³ La ergodicidad literaria⁴ de Ramón Dachs aparece evidenciada en composiciones como *Esriptura geométrica* o

¹ “Eurasia. Libro de libros, mundo de mundos”, en *Movimiento actual*, núm. 129, enero, Monterrey, Nuevo León, México, 2003.

² Este cuadro que no fue expuesto en un museo, en concreto en The Brooklyn Museum of Art hasta 1988, y que no fue integrado en las colecciones nacionales francesas hasta 1995, ha sido un referente clave, motor de reflexiones en Lacan o Heidegger, entre otros.

³ No me sirve ahora el ejemplo de Ramon Llull que el propio Dachs ha aducido como referente primordial en su tradición literaria, puesto que este caso verdaderamente excepcional en la historia de la literatura catalana es un ejemplo que únicamente es comprensible en el marco de su tiempo y de sus circunstancias históricas. Habida cuenta de la radical alteridad de procedimientos e intenciones del beato mallorquín, la aproximación a los textos lulianos, a todo su sistema literario debe hacerse desde la perspectiva de una “literatura nueva”. En este sentido, su producción textual ha sido puesta en relación con un nivel de razonamiento y dificultad semejante al computacional.

⁴ La literatura ergódica es el tipo de literatura que, según Espen Aarseth, espera y reclama un esfuerzo no trivial por parte del lector. Aarseth ha acuñado el término a partir de los vocablos griegos *ergon* y *hodos* que significan “obra” y “camino”, respectivamente, y lo usa para referirse a las creaciones literarias que exigen un esfuerzo nada trivial que permita al lector atravesar el texto, penetrar en su sentido. Ello nos remite a un universo literario no exclusivamente digital, sino que también abarca la producción en papel. Sería un claro ejemplo de literatura ergódica la *Rayuela* de Cortázar.

Esriptura fractal, también en su última creación poética en la red, el *Intertarot de Marsella*, adaptación multimedia del *Tarot de Marsella* (2006), así como sus *Intermínims de navegació poètica* que también merecerán nuestra atención en el marco de este artículo.

La poésie rémunère le défaut des langues.

MALLARMÉ

Curiosamente han sido los poetas, más que los teóricos, quienes han reclamado una asociación necesaria en literatura entre las estructuras lingüísticas y el sentido del texto. Jorge Guillén, por ejemplo, habla de la poesía como una “unidad de sentido y sonido”, y Paul Valéry define el poema como una *hésitation prolongée entre le son et le sens*. La ética y estética de Ramón Dachs, quien ve en la poesía una forma de conocimiento, aúna estas concepciones, a la vez que explora y genera una tupida red de conexiones mínimas, de contactos textuales, de analogías literarias que nacen de un proyecto intelectual ambicioso y abierto, en el que –además de indagar en formas personales de evolución literaria y de transversalidad disciplinar– se ha llevado a cabo un formidable ejercicio de apertura del canon literario occidental. Esta particular *quête* literaria entronca con toda una historia poética que nos explica en tanto que seres humanos a la búsqueda de nuevas expresiones literarias con que alimentar nuestro imaginario y nuestro espíritu: una historia de experimentación y de búsqueda.

El tiempo de la modernidad es un tiempo de discontinuidades y rupturas. La escritura se convierte en un arte del espacio, y la pintura se cargará de validez literaria. Se impone la necesidad de renovación de los medios expresivos. No solamente se redefine el campo del arte, sino que se mantiene en permanente definición hasta el punto en que los artistas se convierten en experimentadores de lo posible. Sin embargo, a menudo pensamos que vivimos inmersos en la “modernidad” más acuciante. Nos parece que nada estaba inventado y que era necesario el advenimiento de nuestro tiempo y nuestro saber para permitir que afloraran determinadas novedades. Esta consideración no es más que un signo tanto de nuestra soberbia como de nuestro desconocimiento. Quizás por ello es saludable conocer, a la avanzadilla, los orígenes y las fuentes de donde se nutren los nuevos modos de expresión poéticas. Rimbaud dio color a las vocales: *A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert*, pero la relación de la poesía con

las coordenadas espaciales y la experimentación conceptual es una práctica estética tan antigua como venerable, aunque a menudo ha presentado un signo común: la incomprensión. Sería necesario remontarse a la aparición de la escritura para hallar las primeras muestras de tensión entre la palabra y la creación artística y las primeras voluntades de organización textual peculiar (es decir, básicamente no lineal).⁵ No es nuestra misión aquí trazar el recorrido literario que nos conduce hasta la actual poesía electrónica, pasando por los movimientos de vanguardia, la poesía figurativa, visual o fonética.



Intermínims de navegació poètica fue el primer poemario hipertextual que apareció en la red española, y es un proyecto singular y pionero que cabalga y descabalga dos itinerarios poéticos *Poemes mínims* y *Cimbra blanca*, en catalán y gallego, respectivamente.⁶ Más allá de la fascinación producida por los resortes creativos que pretendían hacer juegos malabares con las palabras y las máquinas, se trata de un ejercicio literario que trasciende la transparencia del discurso y apela decididamente a la complejidad al tiempo que inscribe instancias semánticas impronunciadas en una presentación figurativa tradicional. Algo que se convertirá en una práctica recurrente en

⁵ Es esta una consideración que merece ser aclarada. La linealidad de la lectura no se llega a perder nunca en la medida en que el acto de lectura tiene lugar en una dimensión secuencial y mientras el instrumento a partir del cual leemos sigan siendo los ojos –y me temo que no se prevén cambios espectaculares en este terreno– va a continuar siendo así.

⁶ *Intermínims de navegació poètica* ha sido traducido y se encuentra *on-line* en español [<http://www.llibreweb.com/interminims/pcsearcc.htm>], trad. de Anne-Hélène Suárez Girard; inglés [<http://www.llibreweb.com/interminims/pcsearce.htm>], trad. de Karel Clapshaw; y en francés [<http://www.llibreweb.com/interminims/pcsearcf.htm>], trad. de Anne-Hélène Suárez Girard.

Dachs como puede verse en su última creación poética digital, el *Intertarot* y la poesía aleatoria que nos ofrece, jugando con los arcanos mayores y menores del Tarot marsellés y concediéndoles dísticos para cada figura, con la cual configurar una “tirada de cartas” poética.

Citábamos a Mallarmé y bien es sabido que con él la poesía instaaura una nueva realidad de autorepresentación. Desde entonces el acto de producción textual se convierte en un acto de autorreflexión infinito, sin concesiones de ningún tipo a la comunicación. En *Un coup de dés*, Mallarmé lleva a cabo su revolución del lenguaje poético. En esta composición publicada originalmente en 1897 en la revista *Cosmópolis*, la composición tipográfica –con las variaciones de los caracteres de la escritura, la interposición de “blancos” entre segmentos de escritura y entre una y otra palabra– confiere un ritmo al texto que viene determinado no por los acentos de las palabras o los acentos de los versos, sino por la posición de la palabra en la página. Se constituye, de este modo, un nuevo arte del espacio. El espacio toma el lugar del tiempo. Si en el verso tradicional, incluso en el verso libre, es la secuencia temporal, lineal, de las palabras, al que se ordena rítmicamente, aquí la escansión es espacial. Se trata, pues, de un texto más para el ojo que para el oído. Los “blancos” no funcionan como indicadores rítmicos, como pausas de silencio en el interior del texto. En la medida en que los signos se inscriben en la superficie blanca de la página, no son pausas de silencio las que envuelven a las palabras, sino palabras que se pierden en un espacio, dando lugar a configuraciones abstractas, palabras que se inciden en un silencio de fondo.

Esta última obra mallarmeiana que, según una expresión del joven Valéry, era digna de ser considerada “un acto de demencia”, es sólo la consecuencia coherente de una poética que nunca había sido discursiva, y que ahora se acerca a una lectura no alfabética, con la posibilidad de jugar con la página y la paginación. El texto se abre con *Un coup de dés* y concluye con *Toute pensée émet un coup de dés*, una estructura de quiasmo perfecto. Se observa además con nitidez la frase: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, frase que se puede leer de izquierda a derecha y de arriba abajo a lo largo de todo el recorrido textual, está ubicada según el principio de diseminación y dispersión que la fragmenta, pero que mantiene su unión a partir de la coherencia tipográfica. Mallarmé desarrolla una lógica de las palabras y de los intervalos entre palabras: una lógica, pues, de la distribución espacial, una estética tipográfica de la página. La linealidad es interrumpida y debemos llevar a cabo una lectura

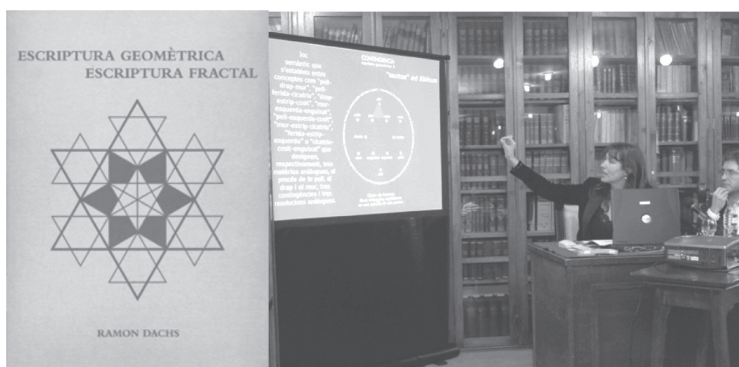
a distancia. Casi análogamente con los *leitmotive* musicales, se genera una arquitectura y una música de palabras, una nueva escritura para los ojos y para la mente: una auténtica partitura visual. Del mismo modo, pero ciñéndose a un experimento de indagación textual, intertextual potenciado al máximo por la hipertextualidad electrónica, los *Intermínims* de Dachs –cuyo título combina la idea de interrelación de los poemas ya de por sí mínimos que conformaban el libro de título homónimo–, encarnan la rotura del discurso poético convencional a la par que ofrecen un lenguaje nuevo basado en la capacidad de evocación y de conexión conceptual entre los variados referentes que componen la obra.

Esta poesía, víctima de la tentación del silencio, busca su razón de ser en la concisión y la condensación expresivas. Cada “poema” tiene un grado de brevedad tal que puede deducirse que el poeta ha realizado un trabajo de síntesis extrema, a la manera del haikú japonés.⁷ Por el contrario, pienso que se trata más bien de una manera “otra” de mostrarnos la experiencia de la totalidad, ahora caracterizada por una brevedad que en sí misma posee la suficiencia plena, satisface la necesidad comunicativa del creador como si se tratase de un texto de mayor extensión. Ahí, en esa inasible virtualidad de la escasamente dilatada pantalla-página, están recogidas las esencias de una reflexión vital. El empeño de minimización textual es tal que, por momentos me parece que no leo poesía, sino que mi lectura transcurre a través de un mar de textos fragmentarios, casi epigramáticos. Pronto me percaté, sin embargo, que en el caso de Dachs la fragmentación posee una fuerza creadora descomunal en la medida que mueve topográficamente el objeto de realización textual y este nomadismo es el que permite que afloren oscuras o transparentes asociaciones (según los casos) que entremezclan palabras y versos del corpus poético total. Así pues, la palabra irrumpe en esta poesía con una fuerza avasalladora que remite inequívocamente a la cosmovisión de su creador. De este modo, el texto se va integrando como un incesante y personal fluir poético en el que cada lector configura y recorre su itinerario de lectura, esto es, su poemario particular. La simplicidad compositiva no resta ni un ápice de fuerza a la ruptura de todos los límites de estructuras pensadas, regulares y

⁷ No puede despreciarse aquí la importancia que para Dachs ha tenido la poesía oriental.

preconcebidas que conforman el territorio conocido de la literatura analógica. Estamos, pues, ante poemas que no cesan, sólo se detienen por un tiempo —el que decide el lector— para después continuar en otro poema, otra asociación, otro vínculo...

Estos desplazamientos en la lectura la reorientan a cada clic hacia sentidos insospechados que surgen y se suman en el texto a las alusiones que las van generando. Además están idealmente fuera del alcance del autor quien, al mismo tiempo, ha querido mediante la estructura acumulativa de indexación de versos y la asociación hipertextual a través de enlaces hacia la cadencia de aparición de las palabras del poemario, revelarnos las secretas asociaciones de cada elemento presente en cada momento de la elaboración de su discurso. A diferencia de la lectura secuencial que también es posible en *Intermínims*, el hipertexto genera la sensación de una vastedad casi ilimitada que el poeta ha querido entregarnos de un modo minucioso. Con ello, pese a la gravedad profunda que implica el conocimiento de la sabiduría depurada que se destila en versos multilingües, creo que debe considerarse también que la existencia misma del mecanismo hipertextual concede a la palabra una alta significación si no lúdica, cuando menos abierta, manipulable y, por lo tanto, experimental.



Su escritura geométrica y fractal, por otro lado, significa el desafío del espacio y el tiempo. La escritura geométrica de Ramón Dachs nace de un doble deseo. Existe, por un lado, la ambición de vencer la temporalidad de la palabra (“la escritura contra la voz”), que él considera consecuencia de su dimensión oral pero, por otro, dicha ambición convive con la voluntad de sustituir la linealidad temporal por una disposición simultánea en el espacio (“la escritura geométrica”), que modifica la estructuración habitual del texto escrito desarrollando de este modo una nueva sintaxis verbal donde las asociaciones tienen lugar en el espacio, más que en el tiempo.⁸

El primer ciclo poético de Dachs, *Poeta y muro* (1978), ya estaba integrado por escritos multilingües (básicamente en castellano, con presencia de textos en catalán y francés), pero también por objetos metapoéticos como un “libro de artista” titulado *9000 cm cúbico-poéticos*, un tarro que recoge las cenizas de la producción poética que el autor quemó ritualmente para deshacerse de los textos que consideraba insuficientes o un cuadro cubierto de cemento que da título al poemario, entre otros. El predominio del componente plástico convertía la pieza en una obra inaudita: poco susceptible de ser publicada por la variedad compositiva y la naturaleza de los elementos que conforman la textualidad y, sin embargo, al mismo tiempo, poco susceptible de ser expuesta por la cantidad de actividad que el supuesto lector/visitante tendría que desarrollar y que el mismo autor detalla: “hacía falta abrir cajas y cajones, descollar hembras, desplegar y manipular objetos y papeles [...] para acabar leyendo letra menuda”.⁹ Se trataba, en definitiva, de un ejemplo perfecto de trasgresión de géneros, a caballo entre el arte y la literatura que tenía que marcar la producción posterior de Ramón Dachs. De esta manera, a principios del verano de 1978 ven la luz las primeras escrituras geométricas que acabarán formando parte de exposiciones¹⁰ donde la literatura está presente en tanto

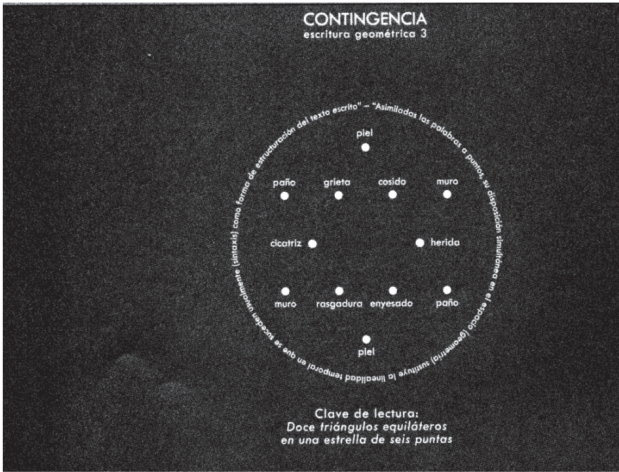
⁸ En el fondo, sin embargo, el componente temporal es indisoluble de la palabra, ya sea escrita o bien oral, puesto que la lectura, que no la percepción, tiene lugar de manera lineal.

⁹ Ramón Dachs, *Euràsia. 30 anys d'insubordinació literària als mandarinatges (1974-2003)*, Llibres de l'Índex, Barcelona, 2004, p. 18. La exposición *Esriptura geomètrica* tuvo lugar en la Universitat Politècnica de Catalunya del 10 al 27 de noviembre de 1998.

¹⁰ En l'Institut Valencià d'Art Modern tuvo lugar la exposición *Esriptura geomètrica, esriptura fractal* del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1999, prorrogada en dos ocasiones hasta el 9 de enero de 2000.

que textura, en tanto que escritura y que, con todo, conforman una particular reflexión poético-literaria. Tomando como espacio de inscripción textual superficies vítreas de fachadas de edificios, Ramón Dachs imprime el texto en el espacio (escritura sobre la escritura arquitectónica que ya representa un edificio), juega con el color (por ejemplo a la exposición del IVAM de Valencia los tres colores básicos del arco iris sirven al texto geométrico, mientras que el negro es el color de la escritura fractal) y propone al visitante/lector de hacer un conjunto de proyecciones asociativas entre palabras que se vinculan a puntos y que tienen que ser leídos mediante una clave de lectura geométrica, eso es, siguiendo conceptos como “simetría”, “segmento”, “triángulo”, etcétera.

La escritura fractal constituye una muestra añadida de transtextualidad en Dachs. La geometría fractal de Mandelbrot –quien, por cierto, ha incluido el *Codex mundi: écriture fractale II* en su bibliografía oficial sobre fractales de Yale University– provee una descripción y una forma de modelo matemático para las complicadas formas de la naturaleza y, por lo tanto, a pesar de la diversidad, un fractal es, en el fondo, una figura geométrica compleja y estructuralmente detallada a cualquier nivel de magnificación. Etimológicamente, en cambio, y por el hecho de que “fractal” deriva del latín *fractus*, tiene que ver con la idea de parto o fracción, ya que la propiedad que distingue el fractal es precisamente su dimensión raramente entera. Todos los fractales tienen en común que son producto de la iteración, la repetición, de un proceso geométrico elemental que da lugar a una estructura final de una complicación aparente extraordinaria. Así, en el modelo de escritura fractal que nos propone Dachs, además de la estructura de palabras-punto que era un rasgo decisivo de la escritura geométrica, hay una modificación de las palabras utilizadas en aquélla de la que deriva, lo cual quiere generar un efecto archi-textual que, de hecho, se convierte en archi-textual. En efecto, conviene prestar atención en el escenario textual, dado que el texto se encuentra contextualizado, apoyado y presentado en una lógica de confluencias –al mismo tiempo geométricas que semántica– que dan sentido y se materializan su presencia y su significado. Pienso ahora en “Contingencia. Escritura geométrica 3”, donde la clave de lectura son los 12 triángulos equiláteros comprendidos en una estrella de seis puntas, cada uno de los vértice (al igual que cada figura geométrica que la constituye, eso es, el triángulo) se corresponde con una palabra.



El espacio es el texto porque las palabras tienen localizaciones, puntos, y la lectura se produce a partir de las relaciones entre espacios, mediante los caminos que son las líneas –dimensión primera de la geometría–, que unen los puntos y determinan un itinerario de lectura consiguientemente geométrico. El anhelo de la simultaneidad o la lectura de linealidades paralelas, coexistentes y múltiplos es aquí más presente que nunca. En este sentido, pues, los razonamientos que presentan el “texto” como un discurso posible lo convierten en un architexto, es decir, un amasijo vectorial que otorga coherencia relativa al universo de la página donde se inscribe y se escribe y al juego semántico que se establece entre conceptos como “piel-paño-muro”, “piel-herida-cicatriz”, “trapo-rasgadura-cosido”, “muro-grieta-enyesado”, “piel-grieta-cosido”, “muro-rasgadura-cicatriz”, “herida-rasgadura-grieta” o “cicatriz-cosido-enyesado” que designan, respectivamente, tres materias análogas, el proceso de la piel, el trapo y el muro, tres contingencias y tres resoluciones análogas.

Estamos ante una muestra de escritura conceptual que hace un gran esfuerzo por visualizar un cierto mecanismo de funcionamiento cognitivo, según el cual comprender sería geometrizar, más allá de la “calidad” del texto producido. Bien al contrario, su interés reside –aparte de su innegable ergodicidad– en la capacidad que proporciona este dispositivo para producir, considerados fractalmente, “textos” *ad libitum*. Al mismo tiempo, hay que

remarcar también el interés que suscita una escritura que, de modo voluntario y consciente, se ubica al límite de la consideración entre lo que es literario y lo que es artístico, lo científico y lo literario, subvirtiendo las fronteras, problematizándolas, refundándolas, presentándose, además, en forma de exposición —un recurso habitual de los artistas plásticos—, pero siendo de naturaleza eminentemente textual. En un contexto de elevada singularidad y de una apuesta artística innovadora y sumamente personal, la creatividad está más claramente dirigida hacia el trabajo de conceptualización, la elección de las estructuras textuales o frácticas, la elaboración de los procedimientos formales de lectura, la concepción del cibertexto,¹¹ en último término; que no en el texto resultante, que no deja de ser el reflejo repetido al infinito de una matriz inicial fijada. En este contexto —y de una manera muy parecida a lo que pasa en la poesía electrónica generada por el ordenador—, podría afirmarse que su originalidad no reside tanto en el resultado de sus producciones textuales como en los procedimientos de su creación. Hace falta tener en cuenta estos procedimientos que tienen mucho que ver con el lenguaje matemático y las operaciones algorítmicas, donde se construye la materialidad escrita del texto para comprender de qué manera el texto se presenta en el lector en esta página/pantalla que es el espacio —cuya materialidad misma desaparece al ser cristal, lo cual refuerza sobremanera el efecto de inscripción espacial total que pretende, al tiempo que redimensiona la fractalidad a la cual aspira y en la cual se reconoce.

La problematización de la literatura, la manera en que Dachs quiere problematizar la creación artístico-literaria, me parece más que notable. Su obra hace emerger diferencias sustanciales respecto de la noción clásica de “texto”, un concepto que, además, se ve modificado según sea puesto en relación con el vértice “autor/texto” o en relación con el vértice “lector/texto”, que de una manera convincente ha expuesto teóricamente en relación con la poesía electrónica Philippe Bootz.¹² En concreto, él habla de “texto-escrito”

¹¹ Entiendo aquí *cibertexto* en el sentido de dispositivo mecánico para la producción y consumo de signos verbales; de máquina textual, con independencia del soporte con que estos signos sean vehiculados.

¹² Los conceptos usados por Bootz en “Le point de vue fonctionnel”, *Doc(k)s-alive+CD-Rom*, Ajaccio/Villeneuve d’Asq, 1997 y “Ai-je lu ce text?”, en *Littérature informatique* (1999:245-274), están próximos a los propuestos por Juan Miguel Company y Jenaro Talens (1979) al establecer una interesante y productiva distinción entre “espacio textual” y

(*text-écrit*), “texto para ver” (*text-à-voir*) y “texto-leído” (*texte-lu*). Para Bootz, el texto-escrito es el creado por el autor, y que está estructurado según una lógica propia y específica de éste. El “texto-para-ver” (*text-à-voir*), por su parte, sería el percibido por el lector. Se trata de un texto insertado en el tiempo (la duración de la lectura individual correspondería con la duración de la visita a la exposición, en este caso), a partir del cual el lector se forja una imagen mental, un “texto-leído”, espacio de la construcción del sentido. En síntesis, el texto-escrito estaría caracterizado por una estructura generada por el autor y aplicada por él a una serie de códigos geométricos –en el caso del ejemplo aportado, la estrella de seis puntas–, que produce los “texto para ver”, el cual, a su vez, y siguiendo la metáfora fractal que el mismo autor propone, genera diversos trayectos de lectura. En cierta manera, podemos considerar que dos lectores diferentes podrán aprehender dos “textos para ver” diferentes, que se correspondan a dos generaciones diferentes de un mismo texto-escrito. Esta concepción elaborada por Bootz –que resulta útil para intentar dar cuenta de una cuestión central a propósito de la relación entre literatura e informática, la interactividad–, puede ser aplicada aquí a la geometría. El nivel de interactividad que emana de la clave de lectura propuesta por el autor en el folletín de la exposición de la UPC, por ejemplo, es ciertamente limitado. En cambio, si tomamos la potencialidad de lectura geométrica *per se* y también consideramos la que ofrece el modelo fractal del triángulo de Sierpinski –que se obtiene cuando se extrae de un triángulo original el triángulo formado por los puntos medios de sus lados y repitiendo indefinidamente este procedimiento con cada uno de los triángulos obtenidos–, entonces la introducción del lector/visitante en el texto, eso es, su interactividad en un

“texto”, que puede complementar la propuesta teórica de Bootz. Para Company y Talens, la consideración de la literatura, e incluso del arte en general como comunicación, tiene que ser desplazada por su consideración como producción, tanto en el proeso creador como en el lector y, en última instancia, polarizada desde el núcleo receptivo, reconociendo diferencias de grado, pero no esenciales, entre los procesos de creación y lectura. Así, el “espacio textual” sería un “lugar” al que conferimos sentido pretendiendo reconstruir y descifrar la presencia del otro, mientras que el “*texto* es el resultado de un trabajo de lectura/transformación operado sobre el espacio textual; trabajo que tiene como objetivo hacerle no sólo *ya significar* (algo inherente al propio espacio en tanto actualización del lenguaje y en absoluto añadido a él) sino *poseer* sentido” (Company y Talens, “El espacio textual: tesis sobre la noción de texto”, *Cuadernos de Filología*, I, 1979, p. 44).

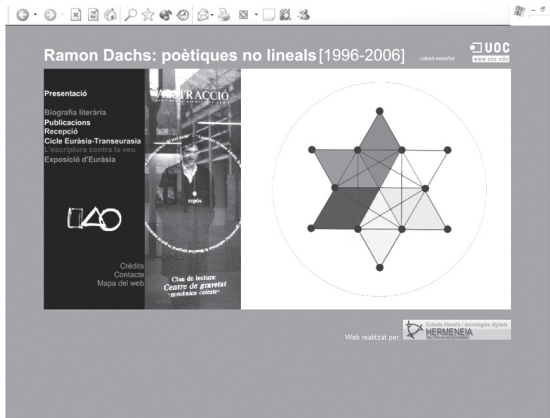
sentido amplio, también sería posible y permitiría itinerarios de lectura o “textos leídos” no contemplados *a priori* para su autor. En el ejemplo al cual nos estamos refiriendo hasta ahora, podrían emerger cadenas textuales establecidas visualmente y geométricas para el lector: el rectángulo que agrupa contingencias con resoluciones “grieta-rasgadura-cosido-enyesado” o el hexágono: “cicatriz-grieta-cosido-herida-enyesado-rasgadura” o, siguiendo el método Sierpinski e imaginando un centro neurálgico que, a la vista de la elección “nominal” podría exactamente ser “dolor”, y aparecerían secuencias textuales como: “cicatriz-rasgadura-dolor” o “herida-enyesado-dolor”, entre otros.

Me parece evidente que Ramón Dachs se afana por reinventar la esencia y los límites de lo literario a cada nuevo reto, como también corrobora su última producción. Ahora bien, en la medida en que a la complejidad estructural y palimpséstica de su escritura multidimensional le podamos añadir la consideración del poeta sobre su poesía, que tiene el silencio como centro de gravedad,¹³ la combinación resultante me parece de gran coherencia intelectual y literaria. Por ello pensamos que hacía falta agrupar, reorganizar, explicar una trayectoria poética y hacerlo desde la red, con las posibilidades que las tecnologías hoy dan a los estudiosos o interesados en la literatura. La imagen de la estrella emergía con fuerza bajo la idea catalogadora. Se trataba de un proyecto absolutamente axial. Sólo, pues, había que llenarla de contenido.¹⁴ Así, hemos establecido diversos apartados utilizando el color como elemento-guía en la navegación. 1) Biografía literaria; 2) Publicaciones; 3) Recepción; 4) Ciclo Euràsia-Transeuràsia; 5) La escritura contra la voz; 6) Exposición de Euràsia.

Desde estas páginas los invito a navegar y a encontrar la cantidad de información ingente que reúne: desde reproducciones de originales, libros de autor, críticas, recortes de periódico, noticias aparecidas en revistas especializadas, en diversos países, hasta fotografías, vídeos y audios relacionados con presentaciones o actos para-literarios como éste de los cuales, si no quedara

¹³ Entrevista en *Movimiento actual*, núm. 129, enero, 2003.

¹⁴ Tengo que reconocer aquí que el trabajo de diseño y de implementación de la exposición que ha llevado a cabo el profesor Carles Lindín es realmente extraordinario en la medida que ha sabido captar el espíritu de lo que nos proponíamos desde un buen inicio y, día tras día, con una paciencia y laboriosidad sin límites ha hecho posible que esta exposición sea una realidad.



constancia en la red, se perderían para siempre. Nosotros hemos intentado subsanar esta pérdida, a partir de ahora que tenga continuidad sólo dependerá de los ojos que la miren y de los cerebros que disfruten leyendo la obra de este autor admirable.

Con el paso del tiempo, una línea de continuidad poética emerge en la creación literaria de Ramón Dachs. Un espacio y un transcurrir a partir de un nombrar escueto y medurado, con deje románico, tejiendo una red de conexiones breves, leves, sutiles entre conceptos, lenguas y territorios, a caballo del espacio y del tiempo. Es la suya una poesía con elementos en los que se insiste, que se reiteran a conciencia, ya sean desde la lógica mínima del enlace y un nivel de interactividad proporcionado por la curiosidad del lector hasta la lógica del azar y la magia, la palabra y su poder oracular, poético. Es, en el fondo, un formidable ejercicio arquitectónico, la construcción de un mundo tan elemental como coherente.

Altaí y Serrahima. La innovación en papel: *La consola de Cadaqués o somnis d'un fill putatiu...*¹⁵

En abril de 2007 se presentó en Barcelona este volumen con un gran público, conocedor del espíritu de vanguardia e innovación de sus autores, convocado

¹⁵ *La consola de Cadaqués o sueños de un hijo putativo...*, Eumo, 2007.

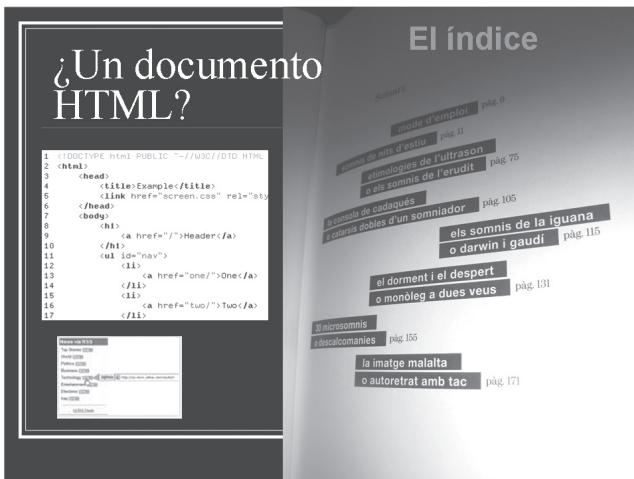
para tal ocasión. Auspiciados por la Federación de Artes Gráficas y Diseño y entre colegas ilustres –desde arquitectos a filólogos, profesores universitarios periodistas o especialistas en historia del arte– tuvo lugar mi intervención de clausura del acto que, entrando en la lógica humorística que la iniciativa requería por lo dadaísta y provocadora de la misma, comencé afirmando que se trataba de una estafa. Y lo dije alto y claro. Una estafa, por lo demás, que no era precisamente discreta, no, sino que se trataba de una estafa a gran escala. Veamos por qué, ya que lo es por diversas razones.



1. De entrada hay que desconfiar de los autores –cómo no reaccionar ante individuos que escriben a cuatro manos, que convocan a siete presentadores para un solo libro y que son capaces de perpetrarnos un volumen como el que nos ocupa. Efectivamente, la ilusión óptica nos mostraba que se trataba de “un” libro. Sí, ya lo sé, el diccionario me asiste y me hace saber que un libro es un conjunto de hojas escritas o impresas, puestas en el orden en que tienen que ser leídas, o bien la reproducción impresa de una obra en hojas de papel reunidas por pliegos formando un todo. Y, en realidad, siguiendo estas indicaciones, convendremos en el hecho de que no podemos considerarlo sólo un libro, porque éste es un libro que son muchos libros.



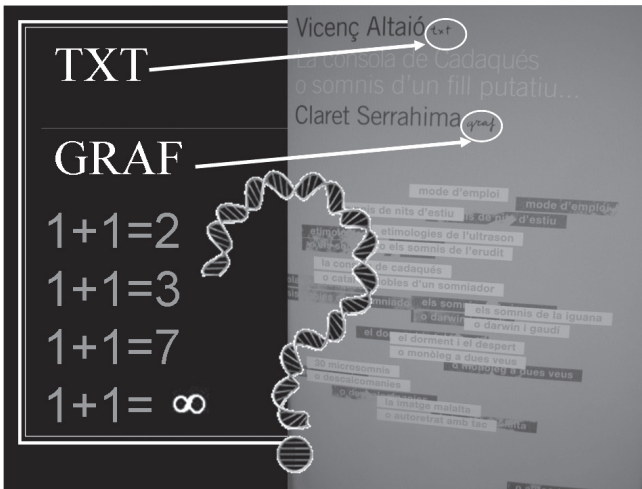
2. Que estamos ante un proyecto extraño se intuye desde la portada, que nos muestra un índice que casi parece una web que tenga que ser clicable pero que –segunda estafa– no lo es, porque se trata de un índice analógico, es decir, en papel.



3. Quizás por el hecho de ser un libro raro —de acuerdo, lo nombraré así para utilizar la convención comunicativa, ya que estoy intentando desmontar el hecho de que lo sea— no va precedido de prólogo o prefacio sino de un *mode d'emploi*, que a poco que uno conozca idiomas, ya deduce que tiene la función de manual de instrucciones que... —tercera estafa— no funciona como tal y, por lo tanto, no hace la función de asistencia como se podía deducir del epígrafe y, por ello, los lectores tenemos que ir deduciendo/construyendo/descubriendo/inventando las instrucciones de uso a medida que leemos, en un ejercicio pretendidamente desorientador y cambiante que tiene lugar en los diversos apartados del volumen. Con lo cual el anteriormente aludido *mode d'emploi* no es propiamente un “manual de uso”, sino más bien una declaración de principios liminar, una introducción propia para un libro que hace un uso de la libertad que, como se anuncia en el texto que lo precede, es “tan imprevisible como arrogante”.



4. Pero volvamos a los autores, y a las estafas o imposturas porque –y aquí empiezan las estafas de mayor calado– hay dos autores y, en consecuencia, no uno (como nos quieren hacer creer), sino dos textos (como de hecho la portada indica de una manera que al mismo tiempo quiere ser sintética/ esencialista y moderna txt y graf. –como si de una terminación de programa informático se tratara).¹⁶



Dos textos, pues, uno hecho con palabras, compuesto de palabras, construido con palabras y otro hecho de imágenes, símbolos o gráficos –que constituyen todo otro texto, ahora pero icónico–, la fusión de los cuales nos da un nuevo –y tercero– constructo textual híbrido, mestizo, a caballo entre la imagen y del texto o donde el texto refuerza la imagen o viceversa y donde los dos se proyectan en una nueva dimensión de sentido que es asociativa, que nace de la sugerencia, de la insinuación, unas veces, o de la arbitrariedad y la intensificación, otras.

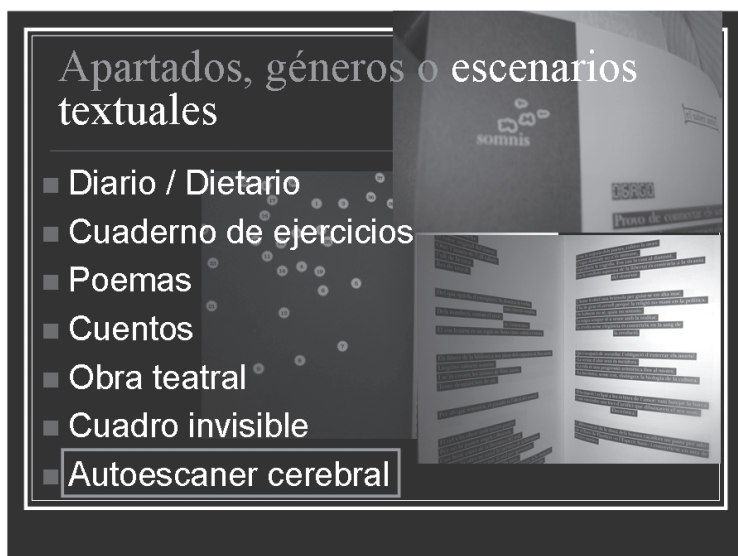
¹⁶ Convivimos con terminaciones como .doc para los procesadores de textos, o rtf, o html o xml, gif, jpg, mp3 y otros “palabrejos” que ya circulan con total impunidad en nuestra vida cotidiana.

Este libro está compuesto de textos y de imágenes (de textos lingüísticos y de textos icónicos) donde el todo es más que la suma de las partes. Por eso yo lo nombraría “libro-icónico”. Al menos habría que denominarlo así, si entendemos por icónico un icono entendido como signo y sabiendo que un icono es una imagen que –como nos asiste Juan Eduardo Cirlot– es “un conjunto de formas y figuras dotado de unidad y significación”. Y digo que es un “libro-icónico” porque consta de texto y de representaciones gráficas –insertadas, pintadas, dibujadas–, que a veces son ideogramas –que nos recuerda el jeroglífico de las antiguas culturas que expresa la transición entre la imagen estrictamente representativa y el signo convencional, por un lado, y alfabético, por otro–, pero que responden a la lógica del simbolismo gráfico.



Es cierto que sabemos que, para Sartre, la imagen es una conciencia degradada de saber, pero para los psicólogos, la imagen es precisamente la manera superior con que un saber puede ser presentado y puede ser interesante también recordar la teoría propuesta por Herbert Read en *Imagen e Idea*, quien afirma que toda configuración es una forma de pensamiento.

5. Las cosas se complican a medida que avanzamos y, así, no sólo tenemos dos autores, tres textos: el de las palabras –el texto verbal–, el de las imágenes –el texto icónico– y el resultante de la suma de estas dos unidades



textuales, sino que todo ello no hace un solo libro, ni dos, ni tres, sino siete si atendemos a los diversos apartados, generaciones o escenarios por los cuales transcurren texto e imagen: un diario donde se consignan con día y hora –con esta condición cuasi-notarial del correo electrónico–, las reflexiones que se anuncian en el *mode d'emploi*, una especie de cuaderno de ejercicios, un poema, un cuento, una obra teatral, un cuadro invisible y una especie de autoescaner cerebral, el llamado “autorretrato con TAC”. Y es que si bien los escáneres son los aparatos que exploran una zona (objeto, parte del cuerpo humano, soporte de información, etcétera) de manera secuencial, por barrido, y que da una imagen transformada del objeto original; TAC son las siglas que corresponden a la tomografía axial computerizada, una adelantada técnica de diagnóstico actual. Tomografía del griego *tomos* (corte o sección) y *grafia* (que significa representación gráfica). Así pues, la tomografía es la obtención de imágenes de cortes o secciones. Y axial, que significa “relativo al eje” remite al hecho que el TAC aplicado al estudio del cuerpo humano, obtiene cortes transversales a lo largo del eje longitudinal. Pero falta una última sigla: “computerizada”

y es que computerizar significa someter datos al tratamiento de una computadora. Y aquí de nuevo nos vuelven a estafar, aunque nos ofrezcan este negro y las letras en gris, que acostumbra a ser la apariencia habitual de los TAC's, que ofrece una exploración vía chorros de rayos X que producen imágenes detalladas de cortes axiales del cuerpo y que, a diferencia de las radiografías convencionales, un ordenador –la computadora– combina todas estas imágenes en una imagen final que representa un corte del cuerpo como si fuera una rodaja.

6. Pero también el título es estafador en la medida en que “consola”, según nos indica el diccionario, es *a)* Mueble en forma de mesa de patas curvadas u otros apoyos ornamentales, que se pone arrimado a la pared, generalmente bajo un espejo, y está destinado a sostener un reloj, jarras, estatuillas, etcétera. || *b)* Pupitre donde se encuentran los mandos de control de una instalación electrónica o mecánica. | Pupitre de mando y mezcla en un estudio de grabación electroacústica. | Pupitre de mando del órgano, que comprende los teclados manuales, el pedal, los registros, etcétera. || *c)* Parte superior del arpa donde está el clavijero. || y, finalmente, *d)* Periférico por medio del cual el operador se comunica directamente con el sistema.

Alejándonos mínimamente del diccionario para adquirir un poco de perspectiva, podemos preguntarnos: ¿a qué se refieren ellos?, ¿a un mueble que es de Cadaqués –y sabemos las resonancias autobiográficas que este lugar tiene referido a los autores?, ¿están aludiendo a “La consola”, la revista vanguardista en la que Foix, un poeta de vanguardia catalán a quien admiran los autores, publicó sus primeros caligramas?, ¿o bien a que este artefacto textual que funciona como una consola, como un cuadro de control de esta instalación mecánica que es este libro que se tiene que leer yendo de adelante detrás, es decir, del comienzo al final, pero que también se tiene que leer de arriba abajo más allá del movimiento habitual de nuestros ojos en la lectura, sino aprovechando la página como si fuera una pantalla respecto de la organización espacial?, ¿o tal vez nos estén estafando el sonido y en realidad la consola tenga que ver con las referencias musicales de la palabra que también permite el diccionario?

No contentos con tanto dilema, los autores le añaden otro más: qué hay de la otra parte del título, porque, claro está, siendo dos autores, también tenían que poner doble título, o bien un título y una especie de subtítulo, que en realidad introducido por esta adversativa tan pronto puede parecer

una disyuntiva como una explicativa; es decir, o bien escoges la consola de Cadaqués o bien los sueños de un hijo putativo (putativo –iva adj. Reputado o tenido por hijo no siéndolo.), o bien parece querer decir, la consola de Cadaqués, es decir, sueños de un hijo putativo, es decir, alguien tenido por hijo sin que lo sea.

7. Y para acabar, la última de las estafas, la que también es anunciada en la carta-invitación a la presentación (normalmente son tarjetones, pero claro está, el concepto “normal” es queridamente rehuido una y otra vez, como imagino que es del todo obvio, para nuestros autores, y ellos enviaron como convocatoria una especie de “carta-lienzo”) cuando –y eso hace referencia directa a mí– que es un libro “posinformático”, y añaden que yo “apuntaré el paso de las escrituras electrónicas” hasta este libro. Pues bien, de “libro posinformático”, nada de nada, ya que es un ejemplar perfecto de libro-informático si *grosso modo* consideramos la informática una rama de la ciencia y de la técnica que trata de la concepción y de la utilización de los sistemas de transmisión y procesamiento automáticos de la información. Y sé que he empezado recordando que ellos afirmaban haber “hecho” un libro cuando, en realidad, lo imaginaron; porque imaginar significa concebir, inventar, figurarse, idear, formar la imagen mental (de alguna cosa). Y ellos no sólo lo imaginaron en este sentido fuerte de concebir, de inventar (porque yo no conozco nada parecido), sino que –“no contentos con ello”– lo crearon, utilizando las metáforas y los procedimientos informáticos más actuales y, haciendo el camino inverso, trasladándolos al papel, en un giro más de su modernidad en contracorriente. La gran pregunta ahora es ¿dónde está el *marketing* editorial?, ¿cómo es posible que dos dinamizadores culturales y “vendedores de ideas”, como Vicenç Altaió y Claret Serrahima o Eumo Editorial, no hayan puesto ninguna faja con el reclamo publicitario que estamos más acostumbrados a encontrar en los supermercados: compre 2 y llévase 3??? En este caso deberían haber publicitado: “compre 1 y llévase: 2 autores, 3 textos, 7 escenarios textuales, 7 géneros y un *mode d'emploi*”. Aunque puede que no sólo estemos delante de siete libros, sino de más libros todavía, de infinitos libros, quizás. Que llegarían a serlo si, hipertextualmente enlazados y cibertextualmente programados, fueran desgranando las múltiples posibilidades de asociación que llevan incorporadas. Este es quizás el paso que les falta hacer. Lo que el libro reclama a gritos, para incorporar la dimensión sensorial que procede

de la cuarta y quinta dimensión: el movimiento, el sonido, el control de la dimensión temporal de la lectura... que, por otro lado, es lo genuinamente propio de las textualidades electrónicas.

Acabaré apuntando hacia lo único que no nos dicen sus autores. Y lo que no nos dicen, precisamente, es que *La consola de Cadaqués* o *sueños de un hijo putativo...* es un libro ergódico. Porque, según Espen Aarseth, son ergódicos los libros que esperan y reclaman un esfuerzo por parte del lector. Y lo que es indudable —y aquí se ha puesto de manifiesto una vez más— es que a la importancia de la lectura como forma de recepción y de estudio corresponde la escritura como forma de producción y configuración. De ahí que encontremos textos como los que he presentado en este breve recorrido y que trabajan para colapsar la distinción entre la fisicidad de su lenguaje y la inmaterialidad del contenido de sus ideas, obras comprometidas con lo que Shelley nombró *Intellectual Beauty* (belleza intelectual).

Coda

En estas obras la escritura se nos aparece como un espacio de dispersión del deseo, y siendo las palabras de entre todos los materiales artísticos las que más acostumbradas están a ser “domadas”, el efecto ergódico que sus autores tienen como divisa nos ofrece la otra cara de su vertiente más funcional. Esta puesta en escena que requiere de un lector participativo —capaz de llevar a cabo estas combinaciones que les ofrecen, y muchas otras, cualquiera de las que surge de entre las propuestas—, tan centrada está en el texto como en el medio en el cual el texto está mediato, inscrito. Esta revolución tendría que permitirnos también la consideración del texto más como un proceso (el texto cambiante) que una obra (el texto estático). Porque los textos digitales, en su nivel de inscripción textual, son ciertamente complejos en la medida en que engloban el texto visible y el no visible, el opaco: el lenguaje de programación, que aquí también es en las mentes que vemos dibujadas, figuradas, al principio y al final del libro. Sólo ahora, llegados al final, afirmaré que, desde este punto de vista, esta obra es todavía más que nunca un tejido, un auténtico ovillo textual que hay que ir deshilvanando para descubrir todos los matices y las posibilidades. No en balde hemos afrontado este itinerario desde la

reversabilidad, la ergodicidad, la *playability* (la condición de ser “jugados”/ transitados/navegados) de estos proyectos raros, es decir, muy poco frecuente; nada comunes, extraordinarios.

Dos propuestas, tres autores y un sinfín de lectores y lecturas posibles en este transcurrir de la evolución literaria de ida y vuelta entre las páginas de un libro y la inasible virtualidad de la pantalla. Territorios compartidos, territorios impregnados unos de otros. Ofreciéndose como espacios por descubrir, horizontes donde la palabra poética resurja con la energía renovada de las tecnologías digitales.