



Fordham University
Fordham Research Commons

Modern Languages Faculty Publications

Modern Languages and Literatures Department

2022

Claves y Complicidades de los Signos en el Universo Digital de Belén Gache

Gioconda Marun

Follow this and additional works at: https://research.library.fordham.edu/modlang_facultypubs

 Part of the [Modern Languages Commons](#)

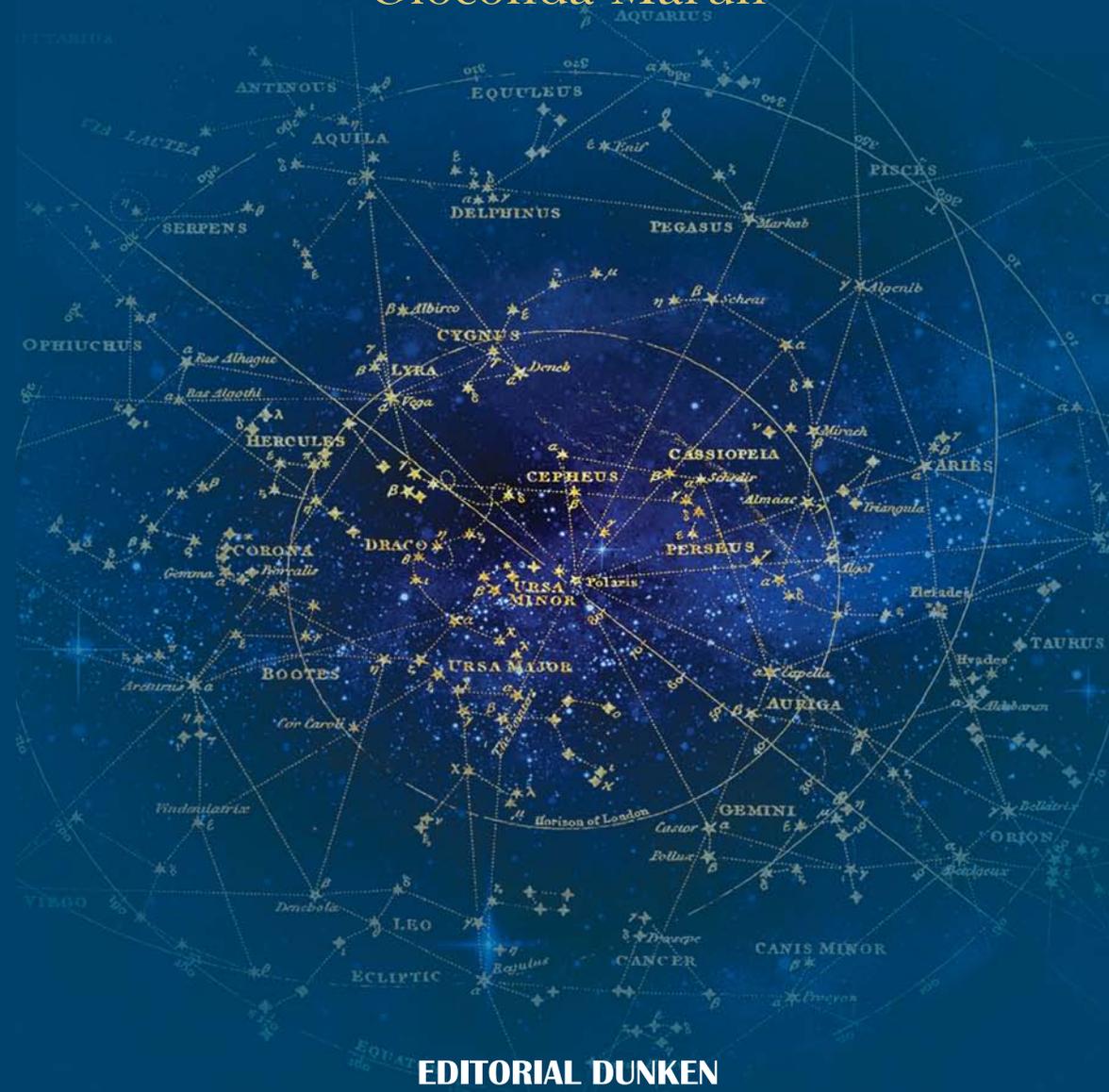
CLAVES Y COMPLICIDADES DE LOS SIGNOS EN EL UNIVERSO DIGITAL DE BELÉN GACHE



Claves y Complicidades de los Signos en el Universo Digital de Belén Gache es el primer estudio semiótico del valor del signo en las obras electrónicas de Gache, Wordtoys, Góngora Wordtoys, Kublai Moon, Sabotaje Retroexistencial, Poesías de las Galaxias Ratonas, que la presentan como escritora anticanónica. Con Gache los signos se vuelven caligramáticos, líquidos y se abren hacia otras dimensiones semióticas, siendo la visual y acústica tan importantes como la lingüística. El legado de Gache es el haber creado una articulación entre la literatura del pasado y la tecnología por medio de novísimas imágenes verbivocovisuales que permiten a esta literatura cobrar nueva vida.

Gioconda Marún

CLAVES Y COMPLICIDADES DE LOS SIGNOS EN EL UNIVERSO DIGITAL DE BELÉN GACHE



EDITORIAL DUNKEN

Gioconda Marún (argentina estadounidense)

Profesora Emérita de Fordham University, New York. Es autora de los siguientes libros: Latinoamérica y la Literatura Mundial; La Narrativa de Roberto Ampuero en la Globalización Cultural;

Eduardo L. Holmberg. Cuarenta y Tres Años de Obras Manuscritas e Inéditas (1872-1915); Olimpio Pitango de Monalia, edición príncipe de la novela de Eduardo L. Holmberg; El Modernismo Argentino Incógnito en

La Ondina del Plata y Revista Literaria (1875-1880);

Orígenes del Costumbrismo Ético-Social. Addison y Steele: Antecedentes del Artículo Costumbrista Español y Argentino y más de cuarenta artículos en revistas académicas. Es Miembro Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y ha sido galardonada con el premio Albert Nelson Marquis Lifetime Achievement Award de Who's Who in America.



GIOCONDA MARÚN

**CLAVES Y COMPLICIDADES DE
LOS SIGNOS EN EL UNIVERSO
DIGITAL DE BELÉN GACHE**

EDITORIAL DUNKEN

Buenos Aires

2022

Marún, Gioconda

Claves y complicidades de los signos en el universo digital
de Belén Gache / Gioconda Marún. -

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Dunken, 2022.

160 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-85-2127-5

1. Crítica Literaria. I. Título.

CDD 809.04

Impreso por Editorial Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) - Capital Federal
Tel/fax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: *info@dunken.com.ar*
Página web: *www.dunken.com.ar*

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

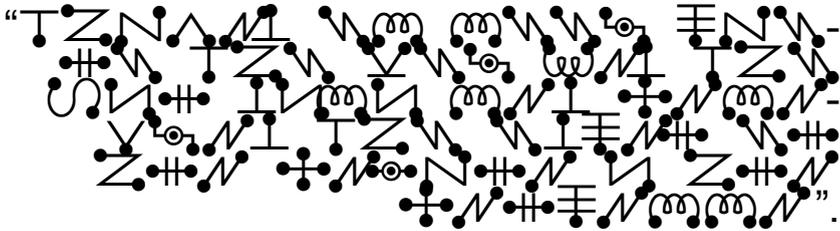
© 2022 Gioconda Marún

e-mail: *marun@fordham.edu*

ISBN 978-987-85-2127-5

Crear una novela “cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores-a muy pocos-la adivinación de una realidad atroz o banal”. (Borges, “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius”)

*“Quizás el leer tiene que ver más que con sólo las palabras que están en una página o una pantalla”.
(Kublai Moon 100)*



(Kublai Moon 100)

*A la memoria de mi madre que descifraba
los signos en la borra del café.*

*Deseo expresar mi profundo agradecimiento
a Guadalupe Mac Loughlin por el diseño de la portada
y la revisión profesional de las pruebas de galera.*

ÍNDICE

I. Introducción.....	13
II. Del signo lingüístico al digital	18
1. El signo lingüístico	18
2. Máquinas literarias	22
3. Del hipertexto al hipermedia	29
4. La literatura experimental	39
5. La poesía digital de Belén Gache	47
III. <i>Wordtoys</i> : El signo digital verbivocovisual	52
1. Nonsense.....	55
2. El signo digital.....	59
IV. Signos múltiples: <i>Góngora Wordtoys</i>	67
V. Desmembramiento de Góngora y el juego barroco de espejos de los signos en <i>Kublai Moon</i> y <i>Sabotaje Retroexistencial</i>	82
1. <i>Kublai Moon</i>	82
2. La teoría semiótica de Deleuze y Guattari y el concepto de máquina del lenguaje	84
3. La creación del robot AI Halim, ejemplo de inteligencia artificial y de producción maquínica	90
4. Desmembramiento semiótico de la literatura canónica de Luis de Góngora y el juego de espejos de los signos	95
5. <i>Sabotaje Retroexistencial</i>	101

VI. Vannevar Bush y Borges en la Biblioteca de Kublai Khan	107
1. Vannevar Bush.....	107
2. Jorge L. Borges	113
VII. Poesías de las Galaxias Ratonas. Semiótica cinésica y el avatar de Belén Gache en Second Life	120
1. Tipografía ratona	131
2. Semiótica cinésica	132
3. <i>Mundos en colisión</i>	135
VIII. Bibliografía Citada.....	143

I. INTRODUCCIÓN

Aunque ya había trabajado en el pasado sobre *Wordtoys* de Belén Gache, fue en el 2020 durante la reclusión por cuatro meses en Hawai debido a la pandemia, que me refugié en la lectura de más de cuarenta ensayos en su página en línea y descubrí una veta no explorada por la crítica. Por un lado, su constante pronunciamiento sobre el signo lingüístico, por otro, su enfoque semiótico anticanónico que se vuelca en toda su obra digital. El objetivo de este libro es iluminar su literatura electrónica con un acercamiento semiótico que reinterpretará su obra y esclarece su visión del mundo al dar voz a las palabras de Gache en sus múltiples obras, que respaldan este enfoque.

En un intento de comprender el enigmático mundo, desde tiempos inmemoriales el hombre se ha dedicado a descifrar los signos en los jeroglíficos, en la escritura cuneiforme, en el espacio galáctico, en las borras del café. La semiótica, teoría de producción de signos y de códigos, ha emprendido una similar función en su estudio de los símbolos a través de las palabras, gráficos, dibujos, notas musicales y la naturaleza, señales que comunican un significado. Además, al desencadenar fuerzas sociales que producen ideología y crítica de las ideologías, la semiótica se ha convertido en una forma de crítica social.

La perspectiva semiótica en Gache tiene una gran preponderancia ya que su literatura digital es una máquina de guerra contra las sociedades que manipulan la información social y el mercado editorial. El concepto ignorado de máquina literaria ha oscurecido la interpretación de su producción digital donde el escritor es visto como una máquina de combinar palabras a partir de determinadas fórmulas canonizadas. Aspecto que se verá en *Wordtoys*, *Góngora Wordtoys*, *Kublai Moon*, *Sabotaje Retroexistencial*, *Poesías de las Galaxias Ratonas*. En *Kublai Moon* el mensaje se amplía en contra de los estereotipos y cánones lite-

rarios, discurso que pretende dominar y disciplinar, lo que analizo con respecto al desmembramiento canónico de dos figuras de la historia literaria: Góngora y Darío, y muestra a Gache como “anticanónica” según ella ha declarado en entrevistas y en ensayos, ya que para ella el canon es una forma de regulación y control y en este quehacer incentiva a los escritores a producir textos alejados del canon.

Para ella la literatura es un arma contra el control de las fuerzas de poder. El acto de escribir debe ser ejecutado como subversivo a las órdenes de los discursos dados ya que la literatura es una máquina literaria que debe provocar una reacción contra la literatura previa al proponer nuevos modos de escritura. En esta literatura los signos no son transparentes, sino son elementos que tienen la capacidad de cuestionar y afectar creencias sociales. Máquinas literarias digitales que ponen en crisis el concepto de normativa literaria y presentan la literatura como un acto de resistencia al discurso logocentrista que quiere dominar y disciplinar, al mismo tiempo que denuncian la noción de escritor como genio creador.

Las claves y complicidades de los signos se derraman en *Góngora Wordtoys* con la creación de un idelecto estético, obra que maquínicamente reproduce los artificios barrocos de las *Soledades* de Góngora, nuevo código que ha generado un texto innovador que produce imitación, juego barroco de espejos que refleja lo invisible de la creación de Góngora. Mensaje oculto que está dado por la representación de los significantes en la creación maquínica del estilo culterano de Góngora, que reproduce los versos de las *Soledades* negando así su concepto de autoría y creatividad al presentar al poeta barroco en sus creaciones especulares como un operador combinatorio de elementos.

Es el robot AI Halim que ha producido *Sabotaje Retroexistencial*, creación culterana que lleva otra vez al concepto de máquina poética del lenguaje que combina elementos de su estructura con presuposiciones implícitas no lingüísticas dentro del contexto social donde ese lenguaje funciona. Muchas veces los repetidos conceptos de Gache acerca de este tipo de creación, de que no es el sujeto el que habla las palabras, sino *que son las palabras las que hablan a través del sujeto*, no han sido del todo entendidos. Conceptos que pertenecen a la semiótica asignificante de

Guattari que expresan una descentralización de la subjetividad humana en favor de una subjetivación maquínica. Los poemas de *Sabotaje Retroexistencial* de AI Halim, que imitan las *Soledades* de Góngora caen dentro de la semiótica asignificante al ser creaciones no humanas dentro de un sistema maquínico electrónico. Desde este punto de vista, estos poemas no son enunciados individuales, sino productos del ensamblaje maquínico. Aquí el signo no es sólo el significante como expresión del significado, sino que es una máquina abstracta, ensamblaje de algoritmos con variables lingüísticas y no lingüísticas. Con estos poemas no solo AI Halim logra desprogramar el lenguaje mediante la resistencia terrestre asignificante, sino que su entidad maquínica algorítmica pone fin a la historia literaria moderna basada en el modelo de autoría y texto monumento.

En las obras de Gache, el signo en libertad se escapa de la cárcel del lenguaje y se concentra en la materialidad del significante produciendo signos verbivocovisuales –lo que estudio en *Wordtoys*– que conjugan imágenes visuales, auditivas en las que las letras son significativas por sí mismas. Así el signo se multiplica mediante un juego constante de claves y complicidades que trastruecan el mensaje al crear una ruptura canónica. Con Gache los signos se vuelven caligramáticos, líquidos y se abren hacia otras dimensiones semióticas, siendo la visual y acústica tan importantes como la lingüística.

El mensaje de las obras de Gache se logra a través de un espacio pluridimensional, desterritorializado, global, unido a un tiempo mundial, transnacional y multicultural que ataca la validez de las convenciones humanas, pone en evidencia las ambigüedades del lenguaje en un diálogo penetrante y sagaz con figuras literarias del pasado como Lewis Carroll, cuyas estrategias subversivas de juegos del *nonsense* inspiran *Wordtoys*. Borges con las destrezas de reescrituras y cuestionamiento de la autoría original de textos, es otra presencia constante en la obra de Gache, como así también Vannevar Bush con su creación del “memex” que inspira el concepto de biblioteca total y los sistemas de compresión y rapidez de acceso digital a los catálogos de la biblioteca del emperador mongol Kublai Khan en *Kublai Moon*, visión de la biblioteca electrónica actual.

Kublai Moon definida por Gache como “novela de ficción lingüística” presenta un conflicto semiótico, tiene como propósito liberar a los poetas del imperialismo lingüístico impuesto por el grupo social dominante. Acto de resistencia a través de la capacidad de los signos, poder de desterritorialización de la semiótica asignificante contra la sintaxis estratificada y rígida de Kublai Khan.

En las categorías visuales y auditivas, hay sectores olvidados hasta hace poco en la semiótica como son los gestos y entonaciones estudiados ahora por la cinésica, los que menciono cuando analizo el avatar de Belén Gache que asume la identidad de un ser galáctico que se desplaza en un espacio liso heterotópico, mientras lee los poemas en Second Life. En estos video poemas de *Poesías de las Galaxias Ratonas* comento su performance, gestos, tono de voz y variaciones prosódicas. Este acto de leer performático es una resistencia a la lectura canónica en busca de nuevas dimensiones semióticas. Aquí no es la intención interpretar el sentido de las palabras sino subvertirlo, alterarlo.

La literatura electrónica le permite a Gache realizar toda una revolución semiótica de ruptura con los cánones literarios y de recreación digital de obras literarias. En esta rebelión semiótica no está ausente la revolución alfabética con la creación de la tipología ratona en *Poesías de las Galaxias Ratonas*. Este libro resulta ser un compendio de todo el acercamiento semiótico que Gache ha desplegado a través de sus libros y ensayos con respecto al valor del significante, que se desprende del significado y se despliega en una materialidad visual de signos. El libro con su tipología ratona, crea un lenguaje criptográfico, ilegibilidad lograda por signos gráficos que envían un mensaje estelar, significantes que no están sostenidos por significados provocando así una ruptura de la palabra, especie de sinestesia planetaria, hipergrafía que combina signos visuales en un texto poético.

Esta revolución post-alfabética semiótica nos transmite mensajes galácticos por medio de sus poesías, lenguaje planetario inteligible que dialoga con el universo. Cromatismo asincrónico que revela las variaciones constantes del lenguaje en un abandono del aspecto fonético en favor de formas estéticas visuales y pictográficas. Signos cósmicos que desestabilizan el nivel semiótico hegemónico y desterritorializan la

enunciación canónica. Signos-ventanas que abren estas poesías al mundo visual de sus páginas digitales, diferente del modo de representación del pensamiento occidental y que surge del antilogos. Es por esto que Gache al escribir poesías con tipología ratona, ha creado textos anticarónicos donde la forma es el significado, lo que ha perseguido a través de toda su creación digital. Debido a la ausencia crítica sobre este libro he transcritto algunos poemas escritos con tipología ratona que comento mostrándolos en su doble alfabeto, el latino y el creado por Gache, que juega con la idea de poesía como enunciado cifrado de claves y complicidades.

La otredad espacial y temporal de esta literatura electrónica ha tendido un puente con la de otros escritores nacidos a partir de los sesenta, como analicé en mi libro *Latinoamérica y la literatura mundial*. Escritores también de la diáspora que cultivaron una literatura impresa global, transnacional, massmediática, en un diálogo con otras culturas y espacios mundiales. El legado de Gache es el haber creado una articulación entre esta literatura y la tecnología sin olvidar todo un bagaje literario incorporado ahora en su literatura electrónica universalista, enriquecida con imágenes, sonidos e interacciones que se derraman en un espacio y tiempo cibernético de dislocación.

II. DEL SIGNO LINGÜÍSTICO AL DIGITAL

1. *El signo lingüístico*

Aunque la totalidad de la obra Belén Gache está basada en el uso del signo y la lucha por su sentido, este aspecto no ha sido debidamente tratado. En *Ciudad legible* nos informa que el signo fue reivindicado por la vanguardia, las neo vanguardias y luego los post-estructuralistas:

La reivindicación de la materialidad de los signos por las vanguardias y las neovanguardias [...] y en la segunda parte del siglo XX, con pensadores post-estructuralistas como Michel Foucault o Jacques Derrida, lleva aparejada la revisión de la concepción metafísica de la manera en que la lengua se relaciona con el mundo, de la manera en que las palabras se relacionan con las cosas (Gache 2012a: 54)¹.

En su libro de ensayos *Escrituras nómades* Gache dedica la “Tercera Parte. Signos” al estudio de diferentes signos (Gache 2006b: 123-143). En *Góngora Wordtoys* expresa al referirse a esta obra: “los signos proliferan al infinito, de manera incontrolable [...] *signos* abigarrados, amorfos, oscuros, enmascarados, anamórficos y metamórficos” (2011: “En breve espacio y mucha primavera”).

El signo lingüístico como una fuerza social de crítica de ideologías, demanda una breve relación sobre el concepto de signo y sus características para poder evaluar su novísimo uso en la obra digital de Belén Gache, ya que pone en relevancia la dimensión visual y sonora del mismo.

¹ Salvo aclaración, todas las obras de Belén Gache mencionadas se encuentran en su página en línea belengache.net.

En este proceso me guiarán los ensayos de Gache en su página en línea sobre el signo y su aplicación en su producción digital.

Según Umberto Eco en *Signo*, el signo transmite un mensaje dentro del proceso comunicativo entre el emisor y el destinatario a través de un código, serie de reglas que atribuyen un significado al signo. El signo está compuesto de un significante (signo, símbolo), un significado (sentido, concepto) y un referente del significado (objeto, detonación del signo), es decir en todo proceso signico hay un elemento de expresión (significante) que conduce a un elemento de contenido (significado). Los signos según su relación con su significado, valor semántico, pueden ser unívocos (un solo significado) o plurales (metáforas, el doble sentido), anamórficos, metamórficos y vagos: símbolos con una serie imprecisa de significados en la palabra poética (Eco 1994:21-34).

Es difícil determinar la unidad mínima del signo, puede ser palabras, letras del alfabeto, sonidos articulados referidos a palabras, un punto, una línea curva, círculos concéntricos, un disco central, que permiten la combinación entre ellos creando signos simples y complejos.

Las corrientes recientes de la semiótica incluyen en la categoría de signos todos los tipos de señales que comunican algo. Por lo tanto, entrarían en esta demarcación los signos artificiales y los naturales. Los primeros serían las emisiones mediante precisas convenciones para comunicar algo a alguien: palabras, símbolos gráficos, dibujos, notas musicales. Los signos naturales, sin emitentes intencionales de una fuente, se interpretan como síntomas e indicios (símbolos de la naturaleza, tales como nubes cargadas de lluvia, arco iris). Aquí estriba la diferencia con el enfoque estructuralista que Gache refuta en su obra. Para Saussure, quien inició este acercamiento, sólo existen los signos naturales no verbales, los toques militares, al alfabeto de los mudos, el de cortesía, etc. En el acercamiento semiótico de Gache, los signos artificiales tienen un lugar preponderante, es decir la materialidad de los signos, el aspecto verbal, la dimensión visual y fónica. Con Gache los signos se vuelven caligramáticos, líquidos, incursionan en la verbicovisualidad, y así se abren hacia otras dimensiones semióticas, siendo la dimensión visual y acústica de la palabra tan importante como la lingüística, como analizaré

más adelante. En *Escrituras nómades* Gache informa que la división que Saussure realiza en su *Curso de lingüística general*:

[...] entre significado y significante está ligada a una concepción metafísica para la cual la función del significante es únicamente la de representar el significado. Según esta lógica, el aspecto material del signo podrá excluirse sin perjuicio del sistema (Gache 2006b: 131).

Es importante este enfoque de Gache porque al reivindicar la materialidad de los signos, estos adquieren un valor determinante en sus obras, las que no se pueden evaluar totalmente sin considerar este aspecto, nueva concepción metafísica que baña toda su producción.

Dentro de la distinción de los signos según el canal material de transmisión –clasificación que tiene en cuenta el aparato orgánico con el que el destinatario humano recibe estas señales olfativas, táctiles, gustativas, visuales, acústicas– en la obra de Gache se observa un predominio de las señales visuales y acústicas. En las categorías visuales y auditivas, hay sectores olvidados hasta hace poco en la semiótica como son los gestos y entonaciones, estudiados ahora por la cinésica, los que menciono cuando analizo el avatar de Belén Gache y su performance, gestos, tono de voz, variaciones prosódicas en *Second Life*.

El significante se asocia al significado por una serie de convenciones basadas en un código. Hay un proceso de comunicación cuando un emisor transmite señales puestas en un código, que las hace pasar a través de un canal. Estas señales son captadas por un aparato receptor que las transforma en mensajes para un destinatario. El signo es entonces una forma significante de una unidad cultural, el significado (Eco 1994:169). Todo signo pone en correlación la expresión (plano significante) y el plano del contenido (significado) y ambos oponen a su nivel sustancia y forma. Los signos se diferencian en la articulación de la forma del significante, por eso los signos verbales tienen articulaciones que no son necesariamente las mismas que los otros tipos de signos.

El código es el sistema de “reglas metalingüísticas que ligan unos elementos expresivos determinados a unas determinadas unidades culturales, coordinándolas en sememas” (referencias que la unidad cultural

produce) “y asignando a cada unión las selecciones restrictivas contextuales y circunstanciales” (Eco 1994:183-185).

En Gache el uso de los códigos en su escritura digital, permite la transmisión de una poesía y mensajes de códigos de programación, que implican conceptos claves de la lingüística contemporánea como los de estructura, instrucción y performatividad:

La escritura digital se caracteriza por su doble dimensión código-texto. Es decir que un mismo *significante* se constituye como ítem legible en tanto que unidad lingüística por el lector del texto y, a la vez, en tanto que polaridad electrónica portadora de diferentes voltajes, por el mismo sistema. La manera en que estos *significantes* deberán ser combinados y manipulados está establecida por las instrucciones dadas por un determinado programa (Gache 2006b: 199, énfasis mío).

Una cultura, como sistema de signos, divide el contenido de un signo en unidades culturales, que pueden ser “no solamente las unidades perceptivas elementales como los colores, las relaciones de parentesco, los nombres de los animales, las partes del cuerpo, los entes naturales, los valores y las ideas”, sino también las ideologías (Eco 1994:187). La unidad cultural puede ser *observable* y *manejable*, es *observable* por que se evidencia por medio de palabras escritas, dibujos, definiciones, gestos, comportamientos convencionalizados como unidades sígnicas, y es *manejable*, porque se define “como valencia en un sistema de oposiciones” (Eco 1994:180).

A través de su obra Gache hace una crítica de las ideologías. Según Eco esta crítica semiótica consiste “en llevar los campos semánticos parciales a correlaciones más amplias, para individualizar la parcialidad de las oposiciones” (Eco 1994:188). Eco considera además de la fuerza estética del signo, la “fuerza social”, y este valor prevalece en la obra de Belén Gache:

La semiótica no es solamente una teoría, sino una práctica continua, porque el sistema semántico cambia y aquélla no puede describirlo más que parcialmente y como respuesta a acontecimientos comunicativos concretos. Lo es porque el sistema semiótico modifica el sistema que

pone de manifiesto. Lo es porque la misma práctica social no puede expresarse más que en forma de semiosis. Por ello, los signos son una *fuerza social*, y no instrumentos que reflejan las fuerzas sociales (Eco 1994:190, énfasis mío).

La trascendencia del signo como fuerza social, Eco la vuelve a mencionar en *Tratado de Semiótica General*. El trabajo de la semiótica con respecto a la producción del signo:

desencadena fuerzas sociales, representa una fuerza social en sí mismo. Puede producir ideología y crítica de las ideologías. Por lo tanto, la semiótica (como teoría de los códigos y teoría de la producción de signos) constituye también una forma de CRÍTICA SOCIAL, y por lo tanto una de las formas de la praxis (Eco 2000:417).

Es este aspecto de la semiótica, como fuerza social, el que se ha omitido en la producción de Gache al no advertir que toda la producción de ella es una visión del mundo, crítica semiótica ideológica, especie de arma intelectual que intenta transformar la tradicional producción literaria negando antiguas producciones canonizadas (*Wordtoys*, *Góngora Wordtoys*, el proyecto *Kublai Moon*) o ideologías políticas (*Manifestos Robots*, *Radical Karaoke*).

El dilucidar el signo como fuerza social de crítica de ideologías, ha traído aparejado el estudio de la materialidad de los signos y su relación con las unidades de contenido que reflejan su visión del mundo. Como expresa Eco, para entender este modo de ver el mundo del sujeto emisor, “hay que verlo por fuerza como un modo de segmentar el universo y de asociar unidades expresivas con unidades de contenido” (Eco 2000:423).

2. Máquinas literarias

Belén Gache en su conferencia sobre Frankenstein y AI, menciona que después de la Primera Guerra Mundial la producción poética se interesa en el cuerpo del lenguaje, en las fuerzas poderosas del mismo. Así, el pensamiento y percepción humanos van más allá de lo que se acepte como canon y el statu quo lingüístico. Su laboratorio mental está lleno

de máquinas: “combinatorial, generative machines, poetry machines, talking machines, through which recombine, mix, appropriates, dissert, expand, crush, destroy memes” (Gache 2017d: 8).

Máquinas que destruyen la gramática convencional, la semántica de las letras, palabras y narraciones, explotando la posibilidad de transformación de la sustancia física y gráfica de los textos.

El concepto de máquina explica Gache, no se debe limitar al engranaje de metal, sino extender la “noción de máquina y de aparato a todo: un libro es una máquina en sí mismo, el poeta es una máquina también” (Nepote 2016:4). Esta idea aparece también en “El idioma de los pájaros” en *Wordtoys*: “Italo Calvino decía que, en última instancia, todo escritor es una máquina, trabaja colocando una palabra tras otra siguiendo reglas predefinidas, códigos, instrucciones adecuadas” (Gache 2006a: 7).

Italo Calvino expresó este concepto en “Cybernetics and Ghosts”, ahora incorporado en su libro *The Uses of Literature*:

I am thinking of a writing machine that would bring to the page all those things that we are accustomed to consider as the most jealously guarded attributes of our psychological life, of our daily experience, our unpredictable changes of mood an inner elations, despairs and moments of illumination (Calvino 1983:12).

Italo Calvino al elaborar más esta idea, hace una aclaración importante que permite evaluar más justamente la producción de Gache, esta máquina, agrega, debe producir una reacción contra la producción literaria previa:

The true literature machine will be one that itself feels the need to produce disorder, as a reaction against its preceding production of order: a machine that will produce avant-garde work to free its circuits when they are choked by too long a production of classicism (Calvino 1983:13).

Y si se tiene en cuenta el desarrollo cibernético de las máquinas, capaces de aprender, de cambiar sus programas y desarrollar sus pro-

pios: “nothing prevents us from foreseeing a literature machine that at a certain point feels unsatisfied with its own traditionalism and starts to propose new ways of writing, turning its own codes completely upside down” (Calvino 1983:13).

Y frente a las corrientes estéticas que creen en una poesía como el producto de una inspiración o espíritu que habla al poeta, sin poder explicar cómo esta inspiración se transforma en escritura, Calvino expresa las ideas que se verán citadas en *Wordtoys* por Gache: “Literature as I knew it was a constant series of attempts to make one word stay put after another by following certain definite rules” (Calvino 1983:15). Máquina literaria que destruye la racionalización de composición literaria ya que la literatura resulta ser un juego de combinación de elementos.

Calvino rastrea el concepto de máquina literaria al Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) fundado por Raymond Queneau y otros amigos matemáticos en 1960, quienes conectaban la literatura con las matemáticas para escribir poesía bajo constricciones y fórmulas. Queneau es el autor de *Cent Mille Millions de Poèmes*, que representan un modelo temprano de componer maquinalmente diez sonetos de catorce versos cada uno, que pueden combinarse hasta 1014 veces diferentes por medio de constricciones y algoritmos². Los algoritmos afectan el proceso de escribir mediante la “organización de la información en formas novedosas” (Gache 2014a: 27-28,32).

Las constricciones pueden ser procesales, que condicionan los procedimientos de factura de la obra, y formales, que reglamentan su forma por medio de reglas de rotación, simetría, repetición, transformación, uso de colores. Gache aclara que su libro *Meditaciones sobre la Revolución*, “libro de poesía conceptual, está íntegramente realizado en base a contraintes” (32). Por lo tanto, las constricciones tienen su origen en el Oulipo e influyen directamente en la producción digital:

²“In common usage, algorithm typically references a deterministic algorithm, formally defined as a finite and generalizable sequence of instructions, rules, or linear steps designed to guarantee that the agent performing the sequence will reach a particular, predefined goal or establish incontrovertibly that the goal is unreachable” (Nowvskie 2014:1).

While the work of the Oulipians preceded digital media, it did introduce often structurally demanding ways of generating texts and working with limited frameworks. Some of the constraints Oulipo experimented with lend themselves even more appropriately to digital forms (Salter 2014:533).

También es práctica del Oulipo la transformación textual del hipotexto (texto original según Genette), que incluye, la parodia, el travestimiento (imitación burlesca, irónica), prácticas anteriores al Oulipo pero que este le otorga “new luster and has integrated them into a (somewhat) systematic ensemble” (Genette 1997:39). Transformación lograda por la permutación de palabras en sus *Cent Mille Millions de Poèmes*: “Queneau’s ten sonnets which, since each line of each poem is permutable with its equivalent in all other poems” (Genette 1997:43). Esta transformación de un texto muchas veces lúdica, se observará en los *Wordtoys* de Gache.

El Oulipo es mencionado constantemente a través de la obra de Gache, como uno de los movimientos importantes en el desarrollo de composiciones maquínicas. Así en “AI Halim X 9009 y su teoría del verso” presente en su página web en *Sabotaje Retroexistencial*, Gache describe al Oulipo como el grupo que “proponía la experimentación con el nivel formal del lenguaje y recurría a la noción de ‘máquina’ como elemento metatextual privilegiado”. En este ensayo Gache menciona la importancia de Félix Guattari y su semiótica asignificante para la explicación de máquinas literarias. Guattari:

propone un descentramiento de la enunciación del sujeto humano a la máquina. Descentrando a la subjetividad humana en aras de una proto-subjetivación maquínica será, de hecho, uno de los objetivos de su filosofía. El campo de la semiótica asignificante será para él el de la enunciación no humana dentro de los sistemas maquínicos. Este campo incluirá desde el buscar y ejecutar rutinas hasta la interoperatividad de los sistemas, pasando por toda clase de loops cibernéticos (Gache 2015d).

Esto permite explicar la creación del robot AI Halim presente en el proyecto *Kublai Moon*, al cual aludiré más adelante. Ahora es necesario revisar las nociones de Deleuze y Guattari presentes en *A Thousand Plateaus* que introducen el concepto maquínico del lenguaje, como un sistema de ensamblajes maquínicos de enunciados colectivos. Con este enfoque, el acto del habla no es algo individual sino intrínsecamente social, resultado de la combinación de una estructura lingüística y pre-suposiciones múltiples (eventos) fuera de la estructura del lenguaje, y que al afectarla producen cambios.

There are no individual statements, there never are. Every statement is the product of a machinic assemblage, in other words, of collective agents of enunciation (take ‘collective agents’ to mean not people or societies but multiplicities) (Deleuze, Guattari 1987:37).

Dentro de este enfoque de Deleuze y Guattari no hay enunciados individuales, ni tampoco sujetos de enunciados, sino el carácter social del enunciado, que es extrínseco y determina el orden de las palabras de los ensamblajes colectivos en una determinada sociedad (79-80). Es decir, los enunciados están influenciados por el medio social en el cual se producen, luego el lenguaje no responde al individuo sino a la sociedad, ya que todo acto del habla es social. En oposición al estructuralismo, para ellos un contenido no es meramente un significado o expresión, un significante, sino variaciones del ensamblaje maquínico (91), que está determinado por elementos lingüísticos y no lingüísticos, luego:

From this standpoint, the inter-penetration of language and the social field and political problems lies at the deepest level of abstract machine, not at the surface [...] *It is language that depends on the abstract machine, not the reverse* (Deleuze, Guattari 1987:91, énfasis mío)³.

³ Deleuze y Guattari hablan también de “máquinas de guerra” que funcionan como contradiscursos contra el sistema: “the war machine has as enemy the State, the city, the state and urban phenomenon, and adopts as its objective their annihilation” (1987:417). Al respecto Gache opina: “En tanto productora de máquinas de Guerra, la poesía se sitúa siempre en el lugar del conflicto semiótico. Sus significaciones nómadas sensibilizan a la sociedad frente a los modos de representación que le son dados por las sociedades de control y que recibe de manera prácticamente inconsciente. Las máquinas de poesía son aquellas que se dedican a

Estos conceptos fundamentan la noción que Gache repite a lo largo de su obra: “La teoría del verso del robot AI Halim X 9009 está basada en dos conceptos principales: la semiótica asignificante y de que no es el sujeto el que habla las palabras, sino *que son las palabras las que hablan a través del sujeto*”, es decir el ensamblaje maquínico social y político de una determinada sociedad donde el lenguaje se produce (Gache 2015d, énfasis mío).

La capacidad digital de las nuevas producciones literarias, y del ensamblaje maquínico, ha hecho que: “it will be almost imposible to make a distinction between human creativity and machinic invention” (Guattari 2007:103). Precisamente *Sabotaje Retroexistencial* dentro del proyecto *Kublai Moon* es un ejemplo, entre muchos en la obra digital de Gache, de una composición maquínica de poemas procesuales y aleatorios partiendo de programas de computación y sistemas de búsquedas en la red. Volveré luego a esta obra, por ahora quiero enfatizar lo dicho anteriormente acerca del escritor y al lenguaje como máquina, como Italo Calvino lo reconocía en la década del 60.

En el 2006 en la conferencia “Escrituras nómades” en México, Gache menciona que el espíritu que guiaba a Italo Calvino y al Oulipo, era un cuestionamiento que ponía en crisis el concepto de literatura que había guiado la normativa literaria a través de la historia, ellos: “Ponían énfasis en la experimentación con el nivel formal del lenguaje y recurrían a la noción de ‘máquina’ como elemento fundante” (Gache 2006c).

Gache profundiza más este enfoque en su libro *Escrituras nómades* en el capítulo “Máquinas” donde historia el concepto de máquina literaria y su aplicación a través de los años a algunas producciones. Italo Calvino y los miembros del Oulipo, advirtieron que usualmente los escritores eran:

máquinas de combinar palabras a partir de determinadas reglas. Tal era el caso de los escritores que aplicaban al pie de la letra las fórmulas

manipular los flujos informativos que circulan a nivel social y a transformar y trastocar sus sentidos” (Gache 2014d: 6).

narratológicas canonizadas o aquellos que componían poemas a partir de formas métricas determinadas (Gache 2006b: 193).

En la década de 1970 Gache agrega, un grupo de escritores empieza a producir textos por medio de constricciones, limitaciones, especie de reglas propias que cuestionaban “el concepto mismo de literatura e inclusive el concepto mismo de lenguaje” (193), y de las producciones canónicas literarias en la historia literaria. Este cuestionamiento pervive en la producción literaria de Belén Gache: “El establecimiento arbitrario y artificial de *contraintes* nos lleva a cuestionarnos si toda regla tanto literaria como lingüística no será tan arbitraria y artificial como aquellas” (193). Desde este punto de vista, algunas producciones de Gache analizadas por la crítica, como el caso de *Góngora Wordtoys* donde estos conceptos se aplican, han sido interpretadas como revalorización de la poesía de Góngora, cuando en realidad lo que sucede es una deconstrucción de las fórmulas literarias barrocas, un cuestionamiento de esta forma canónica, ya que Góngora es presentado como una máquina de combinar palabras, como analizaré más adelante.

Entre otros antecedentes del concepto maquinaico mencionados en este capítulo “Maquinas”, Gache alude a la creación de *computabilidad* de Alan Turing, alrededor de 1936:

Según él, algo (fuera un número, un teorema, una acción, un comportamiento) era computable si existía una máquina capaz de computarlo [...]. Si una máquina tuviera la suficiente memoria, podría computar sin problemas comportamientos tan complejos como los humanos (194).

Pero fue después de la Segunda Guerra Mundial que Turing desarrolla la idea de *inteligencia maquinaica* relacionada a la concepción de AI (Artificial Intelligence) en “Intelligent Machinery” (1948). Para ello, Turing empezó a investigar cómo pensamos, para poder reproducir en una máquina el mecanismo de la mente humana por medio de un enfoque computacional. Así en este artículo, Turing explora la noción de neuronas artificiales, que lo llevará a la concepción de *inteligencia maquinaica* (machine intelligence) basada en el modo en que el cerebro humano piensa:

According to Turing it is technically possible to make an artificial body –a robot– to imitate the human outlook. To take a man as a whole and to try to replace all the parts of him by machinery, but the real task was to imitate the human mind (Guo 2015:277).

En “Computing Machinery and Intelligence” (1950) Turing propone el juego de imitación (imitation game) luego conocido como el “test de Turing”, en donde un participante interroga sin verlos a un ser humano y a una máquina, para determinar quién responde. Además de que las posibilidades de equivocación por parte del participante son elevadas, la importancia de esta prueba es que sienta las bases teóricas de AI como disciplina, al desafiar la idea que la inteligencia y el pensar son atributos humanos. En este artículo Turing expresa:

I believe that in about fifty years’ time it will be possible to programme computers with a storage capacity of about 10^9 to make them play the imitation game so well that an average interrogator will not have more than 70 per cent chance of making the right identification after five minutes of questioning (Turing 2003:50).

Así, en “Intelligent Machinery, a Heretical Theory” (1951), Turing avanza aún más en su teoría visionaria de inteligencia maquina al concluir que estas máquinas pueden llegar a superar a sus creadores (Guo 2015:278).

Puesto que Gache crea en su obra al robot AI Halim, que tiene un rol preponderante en el proyecto *Kublai Moon*, era necesario detenerme en este aspecto para comprender los fundamentos teóricos de esta creación.

3. Del hipertexto al hipermedia

El desarrollo de las obras digitales de Belén Gache está íntimamente unido a los cambios tecnológicos ocurridos en relación con el hipertexto, el hipermedia, la Web 1.0, la Web 2.0 y los originales esquemas de navegación de las capacidades multimedias, nuevos caminos que permiten un borramiento de la soberanía del significante. Un breve panorama de

este proceso permitirá ver los cambios aportados en el uso del hipertexto e hipermedia en las obras digitales de Gache.

A finales de 1960 Theodor H. Nelson definió el hipertexto como una escritura electrónica no secuencial o secuencial cuyas ramificaciones con otros textos permiten al lector diferentes posibilidades⁴. Estos textos compuestos por bloques de lexías unidos por enlaces⁵, ofrecen al lector múltiples posibilidades –profundizar en el contenido de un párrafo, moverse libremente en distintas direcciones y participar activamente como lector a través de diferentes modos de lectura– y representan una amenaza a la realidad del libro impreso⁶.

Los escritos de Jacques Derrida, Roland Barthes, Theodor Nelson y Andries van Dam han ayudado a esclarecer y definir el hipertexto: ⁷ Derrida, con su acercamiento deconstructivo, propuso que en un texto no

⁴“By hypertext I mean nonsequential writing –text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (Nelson 1987:2). Aunque esta definición es la que ha circulado más, Nelson admite que el hipertexto puede incluir también una escritura secuencial: “Hypertext can include sequential text, and is thus the most general form of writing. Unrestricted by sequence, in hypertext we may create new forms of writing which better reflect the structure of what we are writing about, and readers, choosing a pathway, may follow their interests or current line of thought in a way heretofore considered impossible” (*Literary Machines* 3). Esta aclaración permite la interpretación de otros teóricos: “The process of reading interactive narratives themselves is, as hypertext theorist John Slatin has noted, discontinuous, nonlinear, and often associative –but hardly nonsequential. His interpretation of hypertext accommodates Nelson’s definition of ‘nonsequential writing’ by inferring that Nelson meant ‘writing in that the logical connections between elements are primarily associative rather than syllogistic, as [they are] in conventional text’, which closely corresponds to Bush’s visión of the original Memex as well as the way in which most readers experience hypertext fiction”. (Douglas 2003:38).

⁵Relacionado con los bloques y segmentos de textos están los nodos, que no existen por sí mismos sino unidos a enlaces. Los nodos son también bloques de texto: “A node is any object which is linked to another object. It may be as large as an entire book or as small as a single character [...] it may consist of a document or a block of text within a larger document; it may be a drawing, a digitized photograph [...] a sound recording, a motion picture, or a scene” (John Slatin 1994:162).

⁶“Hypertext, one might claim, threatens to replace ‘the reality’ of books with a ‘hyperreality’ of information networks whose complexities will give rise to uncontrolled self-reference and involution” (Moulthrop 1989:264).

⁷“All four, like many others who write on hypertext or literary theory, argue that we must abandon conceptual systems founded upon ideas of center, margin, hierarchy, and linearity and replace them with ones of multilinearity, nodes, links, and networks. Almost all parties to this

hay una relación directa entre significado y significante (Saussure) pero una gran variedad de significados. Esto anularía la interpretación única y lineal de un texto, la que desaparece en el hipertexto. En *Of Grammatology* (1967), Derrida asombrosamente presenta una comprensión de la era cibernética y anuncia que la escritura digital ocupará totalmente el campo cibernético⁸. La desaparición de la escritura lineal para Derrida significaría el fin del libro.

La importancia del lector es otro factor determinante del hipertexto. Cuando Roland Barthes anunció “The Death of The Author” enfatizó el papel determinante del lector y la multiplicidad de voces o caminos que un texto puede tener, así desautorizó la presencia del autor, otorgándole al texto múltiples posibilidades concluyendo que: “the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (Barthes 1977:148)⁹. Las ideas de Barthes son precursoras de la estructura del hipertexto por la flexibilidad no lineal que este ofrece y la libertad del lector de leerlo saltando lexías o contenidos¹⁰.

paradigm shift, which marks a revolution in human thought, see electronic writing as a direct response to the strengths and weakness of the printed book” (Landow 1992:2-3).

Andries Van Dam trabajó junto a Theodor Nelson en la configuración del hipertexto en Brown University desde 1967. En su discurso inaugural del congreso Hypertext '87, el primero sobre hipertexto, él reconoce que Nelson no sólo acuñó el término sino especificó los caracteres definitorios: “Ted is a self-proclaimed visionary who deserves the title, and he turned on generations of people with Computer Lib/Dream Machines, a landmark work that still today [...] is good reading” (Van Dam 1987:888).

⁸“The entire field covered by the cybernetic program will be the field of writing. If the theory of cybernetics is by itself to oust all metaphysical concepts-including the concepts of soul, of life, of value, of choice, of memory-which until recently served to separate the machine from man, it must conserve the notion of writing, trace, grammè or grapheme, until its own historic-metaphysical character is also exposed. Even before being determined as human (with all the distinctive characteristics that have always been attributed to man and the entire system of significations that they imply) or nonhuman, the grammè-or the grapheme-would thus name the element” (Derrida 1997:9, interpolación en el original).

⁹“The Death of the Author” apareció en la revista Aspen en 1967 luego se publicó junto con otros ensayos en *Image, Music, Text* (1977).

¹⁰“We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author –God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash” (Barthes 1977:146). “To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing” (147).

Hay que destacar que Barthes alude también a la intertextualidad de todo texto, que no sólo destruye la autoría sino el concepto de que ningún texto existe solo sino en un diálogo con otras voces y culturas. Esta multiplicidad, lograda en el hipertexto por el lector no su autor, establece una similitud con los enlaces o lexías del hipertexto¹¹.

El lector activo como lo había requerido Cortázar en su novela *Rayuela*, es un ejemplo de otorgar al lector no sólo la posibilidad de una lectura lineal, pero otra más compleja y laberíntica guiada por un tablero o mapa para orientarlo. Esta participación del lector se ha señalado como un antecedente del carácter interactivo del hipertexto, que puede cambiar según la lectura del lector y que no puede existir sin la participación de este. En muchos casos el lector no sólo descubre varias maneras o caminos de lecturas, sino también ejecuta otras acciones como escuchar, mirar y participar en video juegos. Otro antecedente dentro de la literatura argentina de este tipo de lectura es *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges¹², libro que cuestiona el carácter fijo y finito de un texto¹³. Además al no tener el hipertexto un centro, sino que es el lector quien organiza la lectura de sus lexías a través de los enlaces, se ha comparado también con otra obra de Borges, *El Aleph*.

Un ejemplo más radical de texto en hipertexto que *Rayuela* de Cortázar (1963) y que la antecede en dos años es *Composition I* (1961) de

¹¹ “Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination” (Barthes 1977:148).

¹² La inclusión de Borges y Cortázar como antecedentes del hipertexto se debe a que son considerados escritores “topográficos”, según Jay Bolter, han creado narraciones que exploran y explotan el límite del espacio impreso. Son escritores difíciles: “What makes them difficult is their self-conscious absorption with the act of writing itself and the problematic relationship among narrator, text, and reader, since their print texts work strenuously and ultimately unsuccessfully –against the medium in which they were conceived” (Douglas 2003:52).

¹³ Stuart Moulthrop, en *Forking Paths: An Interaction after Jorge Luis Borges* (1987) ha convertido esta obra de Borges en una ficción interactiva con una red de más de 100 unidades y 300 conexiones (Bolter, Joyce 1987:46).

Marc Saporta¹⁴. En esta obra de ciento cincuenta páginas sueltas como cartas de naípe, el lector debe armar la narración arreglando las páginas según la cronología, lugar y causalidad. Debido a que no hay direcciones a seguir acerca de la composición de esta narración, se ha dicho que la narración nunca existió en una forma completa y única, antes de ser dividida en cartas (Douglas 2003:67), narraciones múltiples con elipsis, interrupciones y perspectivas conflictivas, que semejan un mosaico de fragmentos que el lector debe ensamblar, antecedentes de la estructura del hipertexto.

El hipertexto cambia el modo de lectura al introducir lo que Landow y Delany denominan enlaces intertextuales (*intertextuales links*) con otros textos que tratan del mismo tema, o enlaces intratextuales (*intra-textual links*) con otras obras del mismo autor sobre el mismo aspecto. Así los enlaces permiten al lector saltar entre lexías dentro y fuera del texto. Estos enlaces desautorizan al autor como forma unívoca, ya que no sólo unen diferentes puntos de vistas, sino otros que pueden contradecir al autor. Los enlaces electrónicos destruyen la noción de obra completa o terminada, ya que la obra ofrece un final abierto, incompleto que se expande según las diferentes lecturas (Delany, Landow 1994:9-13).

Para que haya una ficción interactiva es necesario, según Bolter y Joyce, dos elementos: los episodios y los enlaces entre ellos. Los episodios, pueden ser párrafos de prosa o poesía y pueden incluir diseños, fotos, una red de nodos, lexías o bloques, unidos por enlaces. Cada enlace puede requerir diferentes respuestas del lector, y habrá un enlace con la respuesta correcta (1987:42). En este tipo de lectura experimental no hay un argumento sino varios según las lecturas del usuario.

Al haber múltiples puntos de vista según las diferentes lecturas, el lector del hipertexto goza de una mayor libertad que la del que lee una versión impresa: “Printed fiction is proud of its rigidity, and hypertextual fiction, which cannot rival this quality of the printed book,

¹⁴ Marc Saporta (Estambul 1923-París 2009). Autor de novelas de vanguardia, experimentos formales aclamados por la crítica. Entre sus obras: *El hurón* 1959, *La distribución* 1961, *La búsqueda* 1961, *La movilidad de las personas* 1964.

must therefore draw its aesthetic strength from its capacity for change” (Bolter, Joyce 1987:49).

Aunque más adelante aludiré a Vannevar Bush, dentro de este contexto es importante mencionar su concepto de *memex* en su artículo “As We May Think” de 1945 publicado en *Atlantic Monthly*. En él se adelanta al *World Wide Web* y a su capacidad de almacenar y acumular información. Él advirtió la dificultad de acceder al vasto conocimiento existente a través del sistema de bibliotecas y llegó a la conclusión de que la mente humana no funciona así¹⁵. No es posible duplicar esta actividad mental, pero se puede lograr un acercamiento mediante lo que él definió como *memex*, máquina que puede reproducir la estructura mental, que une información por asociación y no por la lógica linear del libro impreso, además por ser discontinuo, el pensamiento asociado es más difícil de seguir que el linear. La actividad de recoger información de diferentes fuentes y unirlas por enlaces e inclusive agregar comentarios, es un antecedente del hipertexto por la concepción de un sistema de información conectado entre sí.

Esta concepción permite una innovación con respecto al acto de lectura, la posibilidad de agregar comentarios y reacciones al texto convirtiendo la lectura en un proceso activo, asociativo, que es lo que se logra en el texto virtual del hipertexto, adelantándose así Bush a una nueva configuración de la escritura electrónica.

Las ideas de Bush sirvieron de inspiración a otros pioneros del hipertexto, especialmente Douglas Engelbart y Theodor Nelson, quien escribió extensamente sobre el tema (Douglas 2003:26-27)¹⁶. El primer

¹⁵ “It operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain. It has other characteristics, of course; trails that are not frequently followed are prone to fade, items are not fully permanent, memory is transitory” (Bush 2003:44).

¹⁶ En *Literary Machines* Nelson describe un sistema muy similar a la idea original del *memex* de Bush, pero computarizado y su propósito es “the augmentation of human intellect” (1987:1/5). Nelson está aquí repitiendo las palabras de Engelbart, quien diseñó el procesamiento de palabras como muchas otras actividades relacionadas con compartir textos, como el correo electrónico y los trabajos en la red, para que la mente humana tuviera las herramientas necesarias para trabajar mejor.

hipertexto literario fue creado en 1987 por Michael Joyce, *afternoon, a story* con el sistema Eastgate. Con este sistema aparecen luego *The King of Space* (1991) de Sarah Smith, *Victory Garden* (1992) de Stuart Moulthrop y *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson, entre muchos que se publicarán hasta la actualidad¹⁷.

Según Delany y Landow el hipermedia nos conduce a las sensaciones dadas por los distintos sentidos a través del tacto, la visión, el olfato, el sonido. Así, el hipertexto se extiende a una experiencia textual que une imágenes, sonidos, videos, y signos verbales, en un intento de reproducir la mente humana que integra información dada por todos los sentidos. La mente enlaza imágenes reales o imaginarias del pasado, presente, futuro, de experiencias internas o externas. Los programas de hipermedia actuales intentan la representación electrónica de la mente humana, del conocimiento y fantasía: “hipermedia is, in conception at least, a much better model of the mind’s typical activities than exists in the severely restricted code of linear prose” (Delany, Landow 1994:8).

Todos los casos de hipermedia interactiva necesitan una versión escrita que anticipe los posibles intereses y deseos de los lectores, los pasos y acciones en el argumento, la base de la narración para la secuencia de escenas que el lector encontrará (Douglas 2003:172). Para que el lector no pierda su interés en una lectura interactiva, el autor de un hipermedia debe tener en cuenta una serie de condiciones en la preparación de esta narrativa digital. En primer lugar, la brevedad, cada lexía para ser leída en pantalla debe ser corta. Al limitarse el espacio de cada lexía o nodo, el lector no pierde su ubicación en la totalidad del hipermedia. Además, se deben integrar palabras, imágenes, gráficos, fotos, videos, sonidos en una unidad significativa. Otro elemento determinado por la lectura es la no linealidad o lectura no secuencial, por lo tanto, no es el texto el que condiciona el curso a seguir en la lectura, sino el lector.

Con la aparición de la Web 2.0 en el siglo XXI, Gache al absorber los cambios propuestos por la literatura de las vanguardias y neo van-

¹⁷ A partir de los ochenta hay otros programas de hipertexto: Guide and Linkway para IBM y computadoras personales y para Macintosh Intermedia, Writing Space, Hypercard. El programa HyperCard de Apple permitía no sólo seguir los enlaces entre los segmentos o lexías, sino la manipulación activa del texto, sonido, gráficos o videos (Delany, Landow 1994:4,8).

guardias, creará una literatura electrónica mediante la cual los lectores pueden actuar por medio de páginas web mucho más complejas. A diferencia de la Web 1.0 cuyas piezas eran más bien estáticas, las piezas de las Web. 2 usando las capacidades multimedia, abundan en diferentes esquemas de navegación y estrategias de interactuar sobre los textos. Así el texto cerrado de la Web 1.0 se abre hacia otros textos, rompiendo el modelo de texto único y creando nuevas estrategias de lectura y escritura en donde el signo recobra su valor visual y sonoro, hibridación semántica de lo visual, textual y sonoro, materialidad rescatada de las vanguardias.

El pasaje de un texto literario a uno electrónico no es simple, es una acción mancomunada de escritores, programadores, técnicos, en una creación de hipermedia que conjuga imágenes, sonido, música, videos, videos juegos. En “Electronic Literature as An Information System”, la literatura electrónica se define como un sistema de información referido a “a set of persons and machines organized to collect, store, transform, and represent data” definida como n-tier ó 3-tier, paradigma que procesa tres diferentes categorías, una, “Presentation Layer”, representación física de la narración en la pantalla, la segunda, “Process Layer” referida a las reglas de programación necesarias para leer el texto, y la tercera, “Data Layer” es el texto final que recibe el lector, producto de palabras, imágenes, videos. Este texto final contiene episodios enlazados en un hipermedia (Gutiérrez, Marino, Gervás, Borrás 2009).

Jaime Alejandro Rodríguez Ruíz, ofrece seis lineamientos acerca de la composición de la narración digital tomados de *Digital Mosaics. The Aesthetics of Cyberspace* de Steven Holtzman, algunos de ellos ya mencionados antes: 1. discontinuidad, 2. interactividad, 3. dinamismo y vitalidad, 4. mundos etéreos (sin sustento material), 5. mundos efímeros (los lenguajes de computación son actualizados constantemente, la obra se realiza en la “ejecución” del programa), 6. fomento de comunidades virtuales (la red permite la disolución de los límites de tiempo y espacio al conectar globalmente a la gente, nueva forma de conciencia global). Por supuesto este tipo de narración digital implica un nuevo lector que pueda desprenderse del texto impreso y navegar libremente sobre el digital, “movimiento sobre el texto que puede ser repetido indefinidamente,

sin orientación precisa”, sin un comienzo o final puesto que el objetivo es el crear relaciones a través de enlaces (Rodríguez Ruíz 2006:50)¹⁸.

Quizás sea el diseño del hipermedia el factor más determinante. No sólo hay un cambio en la presencia del lector sino también del autor de un hipermedia narrativo quien debe:

Desempeñar funciones nuevas, mucho más técnicas, como la manipulación de datos, el manejo de aplicaciones multimedia, el diseño gráfico, así como la atención a los nuevos protocolos de comunicación en el ambiente hipertextual. El autor debe abandonar el rol de escritor literario para convertirse en escritor técnico. Debe incluso ser capaz de realizar un trabajo colaborativo con otros profesionales como el programador, el dibujante, el diseñador gráfico, el técnico audiovisual, etc. (Rodríguez Ruíz 2006:169).

Precisamente, aunque muchas obras de literatura digital mencionan un solo autor, estas obras son el resultado de colaboradores: “Many literary works known to us as the work of one author are known in fact to be the product of intense social interaction between one or more writers and editors” (Golumbia 2014:57).

El abandono del rol tradicional del escritor no es totalmente aceptado por muchos, ya que implica un conocimiento tecnológico de los programas y aspectos teóricos para poder conciliar todos los recursos mencionados, aspectos que Belén Gache y su equipo realizan magistralmente.

¹⁸ Rodríguez Ruíz amplía esta caracterización al describir la dinámica icónica: “[C]omo el hipermedia es sobre todo imagen virtual, se impone en su lectura una dinámica icónica que consiste en poner en juego una lógica de la imagen como estrategia comunicativa. Por un lado, el escritor propone el hipermedia como imagen y lo diseña como mapa, y por el otro, el lector lo explora como territorio y lo concibe y lo forma como imagen. Escribir (codificar) y leer (decodificar) en imágenes se convierte en una condición importante para la comunicación del sentido en el ambiente hipertextual. Y en esta dinámica adquiere suma importancia la manera como se proponga esa iconicidad (que no consiste sólo en acompañar el texto con imágenes), para que el lector enfrente y dé forma al texto desde una perspectiva icónica. La competencia concreta consiste en este caso en la capacidad que unos y otros tienen o requieren para potenciar ‘icónicamente’ no sólo las propuestas audiovisuales directas, sino las palabras y los demás elementos del hipertexto” (2006:111).

Belén Gache en su producción pone en práctica digitalmente los recursos del Oulipo, el grupo Fluxus, el Letrismo y el concretismo, que influyeron en las seis manifestaciones de la poesía digital: 1. la generativa, 2. la de códigos, 3. la visual, 4. la cinésica, 5. la multimedia, 6. la interactiva. Una de las primeras prácticas digitales en producir textos mediante algoritmos fue la poesía generativa, cuyo antecedente es el Oulipo con la obra ya mencionada de Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes* que originó una poesía que empleaba diversas técnicas como las variables, el azar, los algoritmos. La poesía de códigos es la que da instrucciones a las computadoras para que pueda ser leída por los programadores. La visual, influida por el letrismo elabora los medios de una poesía pictórica donde el dibujo y la pintura son herramientas que permiten la programación de un lenguaje visual, arte visual sofisticado. La cinésica es una extensión de la poesía visual porque agrega movimiento y se usa para producir video poemas. La multimedia incluye imágenes, videos, sonidos y tiene su antecedente en el movimiento Fluxus, que creó un arte que conjuga la literatura con video poemas. Por último, la poesía interactiva contiene varias interfaces para que el lector pueda interactuar y navegar a través de ambientes virtuales usando enlaces y nodos (Flores 2014:155-156) ¹⁹. David Golumbia especifica otras características de la poesía digital: 1. Nonlinearity, 2. Multimedia, 3. Hypertextuality, 4. Collaboration, 5. Portability, que es la capacidad de copiar o duplicar documentos, 6. Preservation, que evita la pérdida de versiones originales mediante estructuras digitales mundiales (Golumbia 2014:54-59).

¹⁹ Con respecto a estas manifestaciones digitales de poesía: “Kinetic poetry is, quite literally, poetry that moves across the computer screen and has to be read in an interactive, nonsequential fashion, for instance, via drag- and- drop and mouse- over. Generative poetry comprises works that are generated computationally, either with or without previous reader input. These computational processes trigger poetic sequences that cannot be read in a conventional linear way but rather need to be scanned and watched as pieces of procedural, machine-generated art” (Ensslin 2014a: 362).

4. *La literatura experimental*

Toda la obra digital de Gache está basada en la recuperación de la materialidad de los signos a partir de la vanguardia y neovanguardias del siglo XX, cuando los signos recobran su capacidad verbivocovisual²⁰. Antecedentes de la cualidad material del signo se pueden observar ya en el poema de Mallarmé *Coup de dés*²¹ y más tarde en el movimiento de vanguardia el *concretismo*, nacido en San Pablo, Brasil en 1952 con la revista *Noigandres*, cuyos autores Haroldo y Augusto de Campos, tenían como objetivo deconstruir los tradicionales géneros poéticos creando nuevas formas de poesía utilizando los componentes del lenguaje como las letras y sonidos, la materialidad visual de las mismas, las estructuras, las formas, los espacios de la página, los colores y una tipografía novedosa en forma creativa, acentuando así la triple dimensión verbal, visual y sonora de los signos, poemas para ser vistos y escuchados mediante la incorporación de elementos geométricos gráficos e ideogramas:

The Brazilian Noigandres group— including Haroldo De Campos, Augusto De Campos, and Decio Pignatari— authored their “Pilot Plan for Concrete Poetry” in 1958: “Assuming that the historical cycle of verse (as formal— rhythmical unit) is closed, concrete poetry begins by being aware of graphic space as structural agent. Qualified space: space— time structure instead of mere linear— temporistical development”. Along with Eugen Gomringer in Switzerland, these poets formulated a visual poetics that privileged the spatialization of words on a page over linear reading, the “word” being seen as “verbivoco-visual”—semantic, phonemic, and graphemic. Gomringer’s conception of the poem as “constellation” elevated [...] playful experiments into a poetics in which the shape of the poem itself becomes a single “sign” that impacts its interpretation (Stefans 2014:15).

²⁰ El término verbivocovisual fue acuñado por James Joyce, que en su obra *Finnegans Wake* (1939), experimentó con estas creaciones lingüísticas de imágenes y sonidos: “Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been given by The Irish Race and World” (II.3).

²¹ Paul Valéry describes his first visions of Stéphane Mallarmé’s poem *Coup de dés*, a radical venture involving words splayed across the page in highly orchestrated typefaces and sizes (Stefans 2014:14).

Durante la década del sesenta en New York surgió Fluxus que agrupaba una comunidad interdisciplinaria del arte, compositores, diseñadores y poetas que cultivaron el “performance art” experimental que valoraba el proceso creativo sobre la obra concluida. Este movimiento apoyaba la estética del “do it yourself” y evaluaba más que la complejidad, la simplicidad. A este grupo pertenecía Henry Flynt, músico, escritor, activista que creó el arte conceptual durante los años sesenta, en el que la importancia del concepto e idea en una obra destruía la estética tradicional del arte. Algunas de sus obras llamadas instalaciones, se hacían siguiendo instrucciones.

Gache menciona a Henry Flynt y Fluxus, como movimiento de la neovanguardia, junto al situacionismo y letrismo que influyeron en la literatura experimental. El situacionismo fue fundado por Guy Debord, filósofo francés marxista, productor de cine, miembro del movimiento letrista Internacional que estaba dirigido por Isidore Isou. El enfoque del situacionismo era la crítica social y política del arte, que luego se canalizaría en una crítica de la sociedad capitalista. Esto fructificaría en su famoso libro *The Society of the Spectacle* en 1967, que explicaba la decadencia del capitalismo en donde el espectáculo era el resultado de relaciones sociales determinadas por la imaginería del poder de clase. Belén Gache agrega:

Para Guy Debord, miembro fundador del situacionismo, el tiempo de la vida cotidiana era un tiempo cuantificado, sometido a las reglas del trabajo productivo. En una sociedad dominada por el capital, los individuos eran privados de darle sentido autónomo a sus vidas siendo sus acciones alienadas y pautadas de antemano en cada uno de sus aspectos. La crítica a la cultura debía ser ante todo, una crítica a las normas corrientes y tácitas de la vida cotidiana, acatadas generalmente sin la menor distancia crítica (Gache 2014a: 22).

Fundado por el poeta, novelista y director de cine francés de origen rumano Isidore Isou, el letrismo fue un movimiento artístico y literario que intentaba una renovación en la escritura y arte visual. El letrismo o hipergrafía conciliaba signos visuales en un texto poético, con el objetivo de transmitir más exactamente la realidad que el alfabeto, la pintura y

la música. Con respecto a las hipergrafías, presentes en su libro *Poesías de las Galaxias Ratonas*, Belén Gache explica:

Poco le llevó al lettrismo expandirse hacia la idea de las “hipergrafías”. Estas contemplaban el uso de letras no sólo latinas sino de alfabetos y signos de todo sistema escritural, incluso de sistemas directamente inventados. Isou expuso sus ideas en el manifiesto de poesía letrista (Isou, 1947) (Gache 2006d: 146).

Vale la pena recordar algunos conceptos del manifiesto de Isou, que pretendía deconstruir los tradicionales géneros poéticos, y que tienen resonancias con el “Discurso de liberación de los poetas “en *Rebelión en los campos de corazones* del proyecto *Kublai Moon* de Belén Gache.

ISIDORE Isou Commence la destruction des mots pour les lettres [...] Le mot existe et a le droit de se perpétuer. ISOU ATTIRE L'ATTENTION SUR SON EXISTENCE. C'est aux lettristes de développer le lettrisme. Le Lettrisme délivre une AUTRE poésie. LE LETTRISME impose UNE NOUVELLE POESIE. ON ANNONCE L'AVALANCHE LETTRIQUE 1942 (Isou 1947:15,18).

Belén Gache:

Ejército de poetas. Ahora sois libres del tirano.

¿Por qué seguir prisioneros de las palabras?

Así como habéis derrotado a aquel que os sometía con sonetos, derrotad ahora a los ditirambos y a los yámbicos, a los octosílabos y a los alejandrinos.

Hoy os convocamos a uniros a nosotros

¡Liberaos del discurso que os oprime! (Gache 2014c).

Por lo tanto, para Gache toda literatura debe ser un acto de resistencia contra el discurso que busca disciplinar y dominar; un arma contra los estereotipos y clichés del lenguaje diario. La capacidad de los signos debe denunciar la veracidad de los juicios públicos de la ideología social

y resistir los poderes lingüísticos establecidos, la literatura entonces debe convertirse en una máquina contra esos poderes:

The destruction of language was a central premise for avant-garde writers and poets. Dadaists, Futurists (both Russian and Italian), Surrealists, Artaud and, as the century went by, Oulipo, Concret poets. Language poets, Fluxus poets, Oulipo writers and a lot of other experimental pieces that remain outside any recognizable group. Strategies were varied: collages, remixes, cut-ups, détournements, the use of aleatoric devices, the incorporation of nonsense and even silence, the incorporation of the notion of “mistake” and failure (this last one, specially from Code poetry and Glitch art) (Gache 2012b).

Gache absorbe todas estas manifestaciones en sus creaciones digitales ofreciendo una literatura experimental, que implica un replanteo del concepto tradicional de literatura, un cuestionamiento de las reglas establecidas a nivel lingüístico para poner en evidencia su arbitrariedad, sus convenciones, sus prejuicios, los formatos canonizados a través de la historia literaria. Gache lo explica en “De telepatías, teletransportaciones y cabinas de teléfonos”:

La poesía experimental, al abrir ámbitos discursivos alternativos que rompen con la manera convencional de utilizar palabras y letras y conferir a los enunciados nuevos sentidos excluidos del comercio habitual de la comunicación, crea mundos nuevos (Gache 2008d).

Por lo tanto, experimentar con las palabras es “una dinámica interrogativa que cuestiona aquello que no conoce”, agrega Gache, y “se manifiesta en el límite de lo conocido”. Las prácticas de la poesía experimental incluyen la poesía concreta, el Oulipo, el Fluxus, el letrismo, el situacionismo, el conceptualismo, la poesía sonora, la poesía digital, la poesía visual, la videopoesía, el arte correo. Expresa Gache:

En un sentido amplio, es “experimental”, toda poesía o literatura que busque espacios diferentes, percepciones diferentes, sentidos diferentes, así como diferentes usos de la tipografía, la ortografía, la gramática, etcétera (Gache 2008d).

El aporte de la poesía concreta a esta literatura fue crear los artefactos visuales: “Concrete poetry captures a wide range of experimental verbal art forms but is generally defined as short pieces of text intended to be viewed rather than read aloud and as presenting verbal signs as visual artifacts” (Ensslin 2014a: 361).

En la era digital las letras se desplazan en la pantalla según sus dispositivos, Belén Gache categoriza la poesía experimental en: “poesía visual gráfica, poesía de máquina de escribir (typewriter poetry), poesía objetual, poesía electrónica, poesía sonora, poesía performática, poesía instalación, poesía acción, poesía de medios” (Gache 2013a). Entre las estrategias de la poesía digital Gache menciona cuatro:

formalismo, conceptualismo, poesía de medios y performativismo. La primera hará hincapié en la materialidad del texto. La segunda se centrará en la idea, el concepto generador de la obra. La tercera, hará mira en los discursos sociales en general y de los medios de masas en particular. La cuarta incorporará la dimensión indicial, involucrando el cuerpo enunciador (Gache 2013a).

La dimensión indicial mencionada aquí, se origina en la conocida tricotomía de la clasificación del signo en ícono, índice y símbolo, creada por el semiólogo Charles Peirce. El índice señala huellas, síntomas, designaciones en una relación directa con el objeto o referente del signo, creando así un enlace físico entre el significante y el objeto que fuerza la atención en el objeto. Por lo tanto, para Gache la indicialidad es asociada con el aspecto performativo de la poesía digital: “La indicialidad, según planteada por Pierce, remitió a lo existencial, a lo corpóreo, al contacto y a la huella de los cuerpos” (Gache 2014a: 70).

En esta poesía digital, una nueva concepción del espacio se origina en una escritura no lineal, lo que permite recordar los conceptos de Derrida ya que si se empieza a escribir diferente se comenzará a releer diferente:

C’est pourquoi en commençant à écrire sans ligne, on relit aussi l’écriture passée selon une autre organisation de l’espace. Si le problè-

me de la lecture occupe aujourd'hui le devant de la science, c'est en raison de ce suspens entre deux époques de l'écriture. Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons relire autrement (Derrida 1967:129) ²².

Es por esto que la literatura digital es también una relectura de la tradicional al incorporar las innovaciones de la vanguardia y neovanguardia al espacio digital no lineal. Este espacio digital es también heteróptico ya que genera mundos alternativos yuxtapuestos según la definición de heterotopía de Foucault: “toda cultura, toda civilización, conserva sus ‘contra-emplazamientos’ o heterotopías, lugares a la vez míticos y reales, alternativos a los espacios en los que sus individuos se desplazan según las normas exigidas a nivel social” (Gache 2008d).

Efectivamente en la conferencia de Foucault en el año 1967, “Different Spaces”, él menciona que hay lugares que están fuera de todos los lugares y son diferentes: “Because they are utterly different from all the emplacements that they reflect or refer to, I shall call these places ‘heterotopias’” (Foucault 1988:178). El espacio en que vivimos agrega Foucault, no es homogéneo, sino que anida cualidades que lindan con la fantasía, no es transparente, puede ser fluido, y sólido como una piedra o cristal (167). La literatura digital permite la yuxtaposición de diferentes espacios no relacionados pero unidos y que pueden resultar una compensación a nuestro espacio real desorganizado y caótico, como lo analizaré más adelante en el avatar de Belén Gache en Second Life, que lee poesías mientras se desplaza en una superficie galáctica, espacio heterotópico.

Dentro de esta literatura experimental, otro recurso esgrimido por Gache es el cut-up introducido extensamente por William Burroughs, aunque fue creado por Brion Gysin en 1959 y se basaba en la técnica del collage usada por la pintura por más de cincuenta años. La técnica que Burroughs describe es simple, consistía en cortar pasajes de obras literarias anteriores y mezclarlas al azar con las propias en una página

²² Gache repite esta frase de Derrida frecuentemente en sus ensayos, aunque la traducción de “relire” es diferente: “Dado que empezaremos a escribir de otra manera, comenzaremos a leer de otra manera” (Gache 2008d).

diferente, porque las palabras: “have lost meaning and life through years of repetition. Now take the poem and type out selected passages. Fill page with excerpts. Now cut the page. You have a new poem [...] all writing is in fact cut ups” (Burroughs 20003:90).

Puesto que toda escritura es realmente cut-up, esta técnica introduce una manera cinematográfica de escribir, nueva dimensión de la escritura que permite al escritor arreglar palabras con una gran variedad cinésica que origina imágenes olfativas, visuales y acústicas. Así como Rimbaud usó el color en su famoso poema “Voyelles”, Gache produce en *Wordtoys* la interfaz “Procesador de Textos Rimbaudiano” concepción maquínica que permite al lector interactuar con las vocales que se desplazan en la interfaz y que recobran el color otorgado por Rimbaud en su poema.

Gache incorpora en sus creaciones los cambios realizados a partir de Mallarmé con *Coup de dés* en 1897, sobre la materialidad de los signos y la capacidad de las palabras de ser vistas, juntamente con las “palabras en libertad” y los experimentos tipográficos de los futuristas,²³ los collages textuales de Tristán Tzará y los dadaístas y los caligramas de Apollinaire. Es decir, una literatura en donde “las palabras recuperan su cualidad de formas, los blancos se vuelven activos, la diagramación de las páginas adquiere importancia a nivel semántico”, narrativa de indeterminación, de silencios, de fragmentación y discontinuidades (Gache 2006d: 138).

Uno de los procedimientos de las artes visuales que pasa a la escritura de Gache es la apropiación, “uso de elementos preexistentes a fin de realizar nuevas obras” (Gache 2014b). Esta técnica ha sido usada a lo largo del siglo XX en el arte y la literatura, así los ya cut-ups mencionados de Gysin y Burroughs, y en los años 60 Andy Warhol la adopta en sus latas de sopa *Campbell*. La apropiación de escritos previos también se da en Borges, un ejemplo sería su cuento “Pierre Menard autor del Quijote”, que Gache menciona en la interfaz “Escribe tu propio Quijote” en *Wordtoys*, y luego en *Góngora Wordtoys*, donde ella se apropia de las *Soledades* de Góngora con el objeto de puntualizar, como Borges lo hizo

²³ “En 1912, Filippo Tommaso Marinetti publica, entre la vasta serie de manifiestos futuristas, su *Manifiesto técnico della letteratura futurista*, en el que propone romper con las formas de puntuación, las reglas gramaticales y, en general, con toda la tradición literaria precedente” (Gache 2006d: 142).

antes, de que toda escritura es una reescritura, y donde se produce una recontextualización de los signos, tema que analizaré más adelante²⁴.

Relacionado con la apropiación está el *détournement*, palabra francesa que significa desvío, bifurcación, distorsión y consistía en la reutilización y combinación de elementos preexistentes para darles nuevos significados en nuevos contextos. Según explica Gache:

La noción de *détournement* fue planteada en la década del 50 por el Internacional Situacionismo. Se refería al hecho de alterar textos compuestos por “la sociedad del espectáculo” a fin de subvertir sus sentidos de manera que, en lugar de reproducir el statu quo discursivo, se constituyeran en verdaderos mensajes de oposición y resistencia (Gache 2011b).

Esta técnica de las neo vanguardias fue un elemento de resistencia contra el discurso de autoridad militar y político y la lógica capitalista, con el propósito de liberar las conciencias de la supresión de la opinión pública y la censura. Gache utiliza este recurso en *Kublai Moon* como lo mencionaré más adelante, para parodiar los discursos canónicos literarios, acto de resistencia de la literatura hegemónica:

All literature should be understood as an act of resistance to a discourse that seeks to discipline and dominate. Literature should be understood as a weapon against the different stereotypes and clichés that circulate regularly in everyday language and imagery, which play such a significant role in our becoming social subjects. Literature should stand in the place of semiotic conflict and should underline the capacity of signs to affect social beliefs (Gache 2012b).

El comentario previo sobre las propuestas del Oulipo, el concretismo, el situacionismo, el letrismo, el conceptualismo, en los que “la letra deviene imagen y la imagen letra, la deriva de la imagen textualizada quiebra la linealidad del discurso” (Gache 2006d: 138), proponen nuevas

²⁴ La técnica de apropiación ha sido analizada como “remediación” por Jiménez Díaz, técnica que adopta los previos elementos de la media, pero lo que Gache hace es usar los previos textos literarios (Jiménez Díaz 2016:160).

formas de escritura electrónica, que expanden los límites de la literatura y ofrecen diferentes modos de producción del discurso en donde los signos digitales recuperan la dimensión visual y sonora.

5. *La poesía digital de Belén Gache*

Los movimientos de vanguardias mencionados al principio de este capítulo, Oulipo, Fluxus, letrismo, concretismo influyeron en la poesía digital de Gache al explorar la capacidad computacional para producir creaciones visuales, sonoras y multimedia en la pantalla. Voluntad de ruptura con la literatura tradicional que se aleja de los géneros y cánones tradicionales, de la bidimensión y el rectángulo de la página del libro impreso. Gache, como antes lo hizo el creador del letrismo Isou, crea también una revolución del lenguaje a través del signo exponiendo una liberación de la palabra, como lo dice en “Discurso de liberación de los poetas” ya mencionado.

Cuando Gache empezó a escribir obras de net poesía en 1995, el emergente campo de la tecnología la fascinó por las nuevas formas de composición digital: composiciones maquínicas, poesía generativa combinatoria automática, poesía cinésica, net arte, y la técnica de apropiación con la desaparición de la figura del autor. La literatura electrónica le permitirá a Gache realizar toda una revolución semiótica de ruptura con los cánones literarios y de recrear digitalmente, mediante la apropiación y cut-ups, obras literarias:

The idea of digital fiction as a possible world is an attempt to break away from print conventions that consider fiction in more familiar forms, such as novels, short stories, theater, television, and movies, and to instead consider newer definitions that configure the narrative as a world in which constituent parts (images, words, but also computational behaviors and interactivity) become part of the fictional discourse (Engberg 2014:141).

Ya exploré la iniciación de las composiciones maquínicas con el Oulipo que alcanza gran desarrollo con la literatura electrónica al crear pro-

gramas y códigos que toman control de las producciones y crean textos independientes maquínicos, en los que juegan tres elementos principales, el operador, el signo verbal y el medio maquínico que lo disemina: “The text/machine is symbolically surrounded by the (human) “operator”, the “verbal sign”, and the material “medium” that disseminates the text” (Ensslin 2014b: 262).

También influenciada por el Oulipo es la poesía generativa combinatoria automática que produce textos al manipular los signos del lenguaje con algoritmos. Aunque en un principio existió la división entre poesía generativa combinatoria y generativa automática, actualmente se mezclan en producciones que no sólo son mecánicas, sino que requieren un mayor nivel de sofisticación lingüística de programación de los signos. En la producción generativa combinatoria se usan estructuras lingüísticas en oraciones que se alteran al permutarlas y combinarlas de acuerdo con reglas fijas. Estas técnicas combinatorias sólo pueden generar textos cortos, como poemas o proverbios, porque estos algoritmos sólo controlan la sintaxis y no el significado del texto. En las obras de Gache, como se verá en *Góngora Wordtoys*, hay diferentes acercamientos tales como los mencionados por Bootz: “the ‘phrase à trous’ algorithm invented by the Oulipo, which methodically replaces nouns of a sentence with those taken from vocabulary lists in order to create new statements” (Bootz, Funkhouser 2014:83). Esta técnica fue introducida en la literatura digital en 1959 por Theo Lutz con su obra *Stochastische Texte* que fue hecha con palabras y frases de *El castillo* de Kafka y según informan Bootz y Funkhouser, hasta los años 80 muchas de las obras de poesía digital fueron generadas con estos procedimientos combinatorios (84). Efectivamente como confirma Gache:

Theo Lutz, un estudiante de informática en la Escuela Politécnica de Stuttgart tuvo una serie de conversaciones con el filósofo y matemático Max Bense quien, a pesar de no haber trabajado jamás con ordenadores, le propuso experimentar tomando un vocabulario compuesto de diferentes palabras de textos (por ejemplo, *El castillo* de Kafka) y de programar con ellas frases cortas compuestas, por ejemplo, de sujeto, verbo y objeto. Las frases se construirían a partir de conectores lógicos

como el de la negación, la coordinación, etcétera. A partir de estos experimentos, y dando cuenta de los mismos, el propio Lutz publicó en 1959 un artículo en *Augenblick*, la revista editada por Max Bense, titulado *Textos estocásticos*. Estos textos estocásticos son considerados hoy los primeros representantes de la fértil unión entre poesía e informática que se iría desarrollando en los años subsiguientes (Gache 2008b: 51).

Un progreso mayor dentro de la literatura digital fue la generación automática de textos que implica, “building expressive units of output from separate, basal foundations of speech”, práctica que requiere una modificación de la noción de autor y lector e implica una aptitud tecnológica significativa por parte del autor –programador ya que debe poder generar un lenguaje según las especificaciones del programa (Bootz y Funkhouser 2014:84). Progreso que se observa en *Góngora Wordtoys* y *Sabotaje Retroexistencial* que comentaré más adelante.

Con respecto a la poesía cinésica, Flash, Macromedia y luego Adobe en 2005, fue la plataforma original de una programación de diseños gráficos para una poesía animada. La programación de Flash:

added considerably to the arsenal of tools of the poet/ animator, making it easier to create smoother motion using “easing”– the acceleration and deceleration of objects as if moving through physical space– as well as employ fades, changes in color and size, the entire range of True Type Fonts, and motion along curved vectors (Stefans 2014:15).

No sólo estas producciones animadas eran más sutiles, sino que podían ser distribuidas más rápidamente debido a la posibilidad de bajar del internet gráficos basados en vectores, que evitan un deterioro de la imagen y permiten una mayor manipulación de la misma, ya sea texto o dibujo. Esta práctica se exhibe ampliamente en los *Wordtoys* de Gache.

Incorporada en las producciones de Gache están distintas formas de arte, entre ellas las *Spirals* de Duchamp, que inspiraron la espiral que inicia *Góngora Wordtoys* con la dedicatoria al duque de Béjar. La crítica ha comentado la determinante presencia del arte que remite a la pregunta sobre si estas obras son literarias o artísticas. Ya Katherine Hayes advirtió que: “demarcation between digital art and electronic

literature is shifty at best, often more a matter of the critical traditions from which the works are discussed than anything intrinsic to the works themselves” (Hayles 2008:12).

Se está en presencia de una poesía visual que linda con el arte, como la define Gache: “Género híbrido, transita los bordes entre la escritura y la pintura” (2006d: 137) ²⁵. Debido a esto no hay un acuerdo acerca de cómo designar estas producciones que usan la tecnología digital. Aunque algunos prefieren llamarlas net art porque es un arte producto del internet sin embargo, no toda imagen del internet merece ser llamada poesía digital si no existe una creación literaria, que es lo que se observa en las creaciones de Gache donde las diagramaciones artísticas han enriquecido sus producciones literarias. Es decir, sus textos no sólo son objetos visuales, sino que ofrecen un significado de signos lingüísticos. Sus *Wordtoys* combinan textos literarios con arte digital que funcionan como artefactos semánticos de signos.

Con respecto a la técnica de la apropiación que mencioné antes, y que algunos críticos la denominan remediación, a pesar de que Gache explícitamente habla de apropiación, quisiera detenerme en las diferencias que se observan en las producciones de Gache. La apropiación combina elementos previos en producciones artísticas que en Gache generalmente son literarias, práctica favorecida por la tecnología, pero que tuvo su origen en los cut-ups de Burroughs y Gysin, en el siglo XX, como ella rastrea en su ensayo “Subvirtiendo signos: la estrategia de la apropiación en la cultura contemporánea”, ya citado. En este artículo Gache menciona que las apropiaciones de sentidos preexistentes, “llámense collages, *détournements*, cut-ups”, o la estrategia de la reescritura –recursos que ella usa a lo largo de sus obras digitales– es una manera de manipular los signos en donde la significación se bifurca, duplica, altera y que implanta la desconfianza de todo signo, de toda identidad (2014b). Esta técnica desafía el concepto de autor y originalidad, como lo analizaré más adelante en las producciones de Gache cuando se apropia de trozos de *El Quijote* y de las *Soledades* de

²⁵ Esto ha motivado que algunos críticos se pregunten acerca del papel secundario de lo literario en las creaciones de Gache: “la búsqueda de la vanguardia, la experimentación y el Net. Art a veces relegan lo textual a un papel secundario y nos plantean la duda de si esas creaciones son más artísticas que literarias” (Jiménez Díaz 2016:338).

Góngora en los *Wordtoys*, y de Darío y Borges en otras obras, práctica que representa un desafío a la concepción romántica de autor y creatividad.

Por otro lado, el término, “remediation” fue creado por Jay Bolter y Richard Grusin, “to describe the complex relationships of rivalry and cooperation among forms and genres in a media economy” (Bolter, Grusin 2000:428). Estos autores aclaran que las nuevas formas de media parten de tecnologías, técnicas y prácticas de las antiguas: “It focuses on the way in which new media constitute a formal refashioning of older ones” (429). Puesto que esta técnica está circunscripta a la producción media, deja fuera la apropiación literaria presente en Gache. Tanto la apropiación como la remediación no son solamente préstamos, sino que resultan en producciones creativas enriquecidas por el bagaje cultural anterior.

En conclusión, la literatura electrónica ha permitido otro tratamiento del signo lingüístico al incorporar nuevas prácticas de escritura y lectura. Estos nuevos medios permiten usar los signos “no como algo transparente y dado, sino como elementos a ser cuestionados e investigados” posibilidades textuales inéditas, “hibridación semántica de los campos visual, textual y sonoro” (Gache 2017b: 44).

III. WORDTOYS: EL SIGNO DIGITAL VERBIVOCOVISUAL

Wordtoys ha sido estudiado en la mayoría de los casos como una obra digital que experimenta con las nuevas tecnologías creadas a partir del siglo XXI con la Web 2.0, donde los usuarios pueden colaborar e interactuar con nuevas estrategias de conectividad en redes. En este capítulo abordo aspectos no mencionados acerca de la importancia de la materialidad del signo lingüístico, que enriquece su dimensión visual y fónica al convertirse en el signo digital. Además, me detengo en los paralelismos entre los juegos de palabras creados en *Wordtoys* y las obras de Lewis Carroll, quien inicia la relación entre las reglas lingüísticas y el juego, como así también la exploración del espacio y viaje en *Alice in Wonderland*²⁶. El objetivo es demostrar que, si bien las técnicas escriturarias se pueden rastrear a lo largo de la historia de la literatura hasta las vanguardias, es precisamente con los nuevos dispositivos de la época digital que alcanzan dimensiones no previstas en el pasado con el libro impreso. En *Wordtoys* se produce una deconstrucción digital de la estructura del lenguaje atravesado por discursos polifónicos, intertextuales, heterogéneos, discontinuos y sin sentido único. Actividades lúdicas e interactivas en un espacio multidimensional que ofrece una compleja hiperrealidad de información a través de múltiples nodos y enlaces, gracias a las posibilidades multimedia del Flash, que permitió una poesía cinésica y la relación entre los signos y el juego.

A lo largo de sus libros y ensayos Belén Gache ha dado información suficiente que esclarece su producción y permite una interpretación más adecuada de esta analogía digital de un libro, en la que cada interfaz puede actuar como una unidad combinatoria independiente. *Wordtoys*

²⁶ En prensa un estudio previo: “*Wordtoys* de Belén Gache: del hipertexto al signo digital verbivocovisual”. *Revista Iberoamericana*, nº 279, abril-junio 2022. *Wordtoys* fue consultado en la página en línea de Gache durante los años 2018 a 2020.

(1996-2006) es una antología de 14 interfaces de literatura y poesía electrónica e interactiva, hipertextos e imágenes audiovisuales. Ventanas que se abren a otros textos, otros mundos literarios, creando una relación entre las reglas lingüísticas y el juego, la literatura de las vanguardias históricas, la poesía concreta y la net-poesía²⁷.

Importa detenerse en la portada de *Wordtoys* porque representa una metáfora del espacio plural mundial y literario de este libro digital, espacio heterotópico de un lugar de pasaje. Una niña vestida como en la época victoriana, sopla burbujas de jabón que al caer forman la palabra *Wordtoys*, y como las burbujas carecen de horizonte al estar suspendidas en el espacio, crean un hiperespacio de múltiples dimensiones: el ciberespacio del libro digital. Este espacio plural está formado por diferentes tiempos: el de la cultura oriental, con las interfaces relacionadas con Japón y China, el de la edad moderna, y posmoderna con la temporalidad discontinua y fragmentada.

Frente al libro impreso como una materialidad concluida y cerrada, las interfaces de *Wordtoys* son relativas y cambiantes, sin un orden fijo “como una suerte de naipes, combinables e intercambiables, que van armando el sentido del texto según los diferentes recorridos de lectura realizados” (Gache 2006b: 150)²⁸.

En la definición del signo y la distinción entre significante y significado de Ferdinand de Saussure a principios del siglo XX, el significante tenía como función representar el significado. En esta distinción se dejaba de lado el aspecto material del signo, su dimensión visual y sonora. *Wordtoys* de Gache se opone a esta concepción metafísica de Occidente, con ella el signo recobra su valor visual y auditivo e incorpora las innovaciones de las vanguardias y neo vanguardias, como así también la escritura ideogramática o escritura no fonética del Oriente, creando un espacio heterotópico donde se mezclan diferentes culturas.

²⁷ En la década del 30 el pintor argentino Xul Solar en su Pan Juego (juego universal) especie de ajedrez modificado, asoció la noción de signo, desde el punto de vista lingüístico a la noción de juego, similitud “dada por las posibilidades de información de permutación y transformación implícitas en las reglas del lenguaje” (Gache 2002).

²⁸ Resuena aquí la estructura ya indicada de *Composition 1* de Marc Saporta, cuyas páginas sueltas como cartas de naipe permiten una lectura liberada de la secuencia de páginas.

Los medios digitales puestos en funcionamiento a partir de la Web 1.0 y de los programas de animación 3D, permitieron crear “nuevos espacios hipertextuales, en los que las letras podían desplazarse en la pantalla y en donde los poetas podían hacer uso de la interactividad permitida por el medio” (Gache 2017b: 50).

Como ya mencioné, los antecedentes de la materialidad del signo se pueden observar ya en el poema de Mallarmé *Coup de dés* y más tarde en el movimiento de vanguardia el *concretismo*, cuyos autores Haroldo y Augusto de Campos “proponían partir de los elementos constitutivos del lenguaje como las letras y los sonidos, utilizándolos de maneras nuevas” (49). Así dentro de la literatura electrónica se establece un juego inédito con la hibridación semántica de lo visual, textual y sonoro a partir de las vanguardias poéticas de comienzos del siglo XX.

Los textos de literatura electrónica requieren ahora ser leídos con el signo digital en sus dimensiones sémicas, visual y sonora, no sólo palabras sino imágenes, sonidos, algoritmos y códigos. Precisamente en *Wordtoys*, los signos recobran su valor visual y sonoro al mismo tiempo que se incorporan las innovaciones surgidas a partir del siglo XXI con la Web. 2.0 donde los usuarios pueden colaborar e interactuar con nuevas estrategias de conectividad en redes.

Según ha aclarado Gache, los *Wordtoys* están concebidos a partir de diferentes estrategias: la materialidad de los signos, la interactividad, las combinaciones, el azar, el uso de instrucciones al mismo tiempo que denuncian la noción de escritor como genio creador (Gache 2017e: 3).

Hay a lo largo de *Wordtoys* una multiplicidad de espacios, tiempos y de culturas diferentes que van desde el Oriente al Occidente, uniendo latitudes, culturas y literaturas en una nueva lectura del signo lingüístico. Dimensión espacial terrestre y aérea ocupada por intensidades como viento, ruidos, sonidos, cualidades táctiles y sonoras. *Wordtoys* resulta así un collage digital donde el lector-viajero se desplaza a través de los distintos textos recorriendo nuevos horizontes. Al ser un collage, hay al mismo tiempo una deconstrucción de la obra como una unidad total cerrada por medio de una integración de elementos preexistentes creando una polifonía intertextual, nueva visión del mundo a través del valor

visual y sonoro del signo. Fusión de la literatura impresa con la digital en donde aquella cobra nueva vida por el valor visual y sonoro del signo.

1. *Nonsense*

Belén Gache en muchas ocasiones ha mencionado a Lewis Carroll y el *nonsense* como una técnica que ha tenido una gran influencia en todas sus obras, aspecto que conecta de muchas maneras *Wordtoys* con *Alice in Wonderland*. Si en *Alice in Wonderland*, Carroll creó una revolución intelectual con la creación de un mundo al revés, en *Wordtoys* se crea también una revolución del signo digital que cuestiona su ambigüedad al presentar una polifonía audiovisual. Es necesario primero aclarar que se entiende por *nonsense* para luego ver en qué piezas de *Wordtoys* se advierte la presencia de Lewis Carroll.

Nonsense es, “a collection of words or events which in their arrangement do not fit into some recognized system in a particular mind” (Sewell 1952:3). Normalmente el “sin sentido” se aplica más a las palabras que a los hechos, ya que la mente es el medio que otorga sentido a las cosas y eventos. El “sin sentido” anula las relaciones del lenguaje o de una experiencia y exhibe una infinita anarquía sin reglas. Según Sewell, se puede comparar esta actitud mental con el surrealismo literario que intenta anular el control de la mente sobre las imágenes. Esta libertad permite usar el *nonsense* como un universo de palabras. En las obras de Carroll, esta particularidad es clara en el intercambio continuo de palabras entre Alice y los demás personajes, aunado al requerimiento constante de precisión verbal en la expresión. Por lo tanto, el *nonsense* es un juego de palabras de naturaleza ya concreta o abstracta, que permite una gran variedad de signos lúdicos.

La conexión del *nonsense* con los sueños remite a un desorden opuesto al orden normal lógico. Luego, así como el mundo subterráneo creado por *Alice in Wonderland* es opuesto al mundo normal, un mundo producto de un largo sueño de Alice que desaparece cuando ella despierta junto a su hermana, en *Wordtoys* hay cinco sueños en la interfaz “Los sueños” en los que uno semeja el descenso de Alice a través del hueco del conejo, cuando su cuerpo va sufriendo sucesivas transformaciones.

Aquí también hay un ser que cae en una escalera donde los peldaños son piezas de dominó y en este descenso su cuerpo va cambiando de tamaño a través de diferentes espacios. Primero se empequeñece y desciende en un vaso de agua, el agua se convierte en arena, y aquí se hunde como una clepsidra y semeja un reloj de agua. Al terminar de caer está en un castillo de arena, camina hacia la playa y se transforma en una almeja. Como en *Alice in Wonderland* hay una metamorfosis del cuerpo humano en un mundo desconocido con diferentes espacios no regidos por la razón. Además, estos sueños son una incursión en otros espacios, los espacios heterotópicos definidos por Foucault.

Los otros sueños no tienen una solución, en el del teléfono una nave espacial ilumina el espacio, o grandes girasoles tienen caras humanas, en el de la recepción de los embajadores de China, un mapa chino con lugares previamente marcados se convierte en un hueco por el viento. Así como sucede con los sueños de Alice, que no llevan a una conclusión, en *Wordtoys* también a través del *nonsense* queda sin resolver la idea de desorden en un orden construido artificialmente²⁹.

La parodia, otra técnica usada por el *nonsense*, es una burla de un elemento previo original. En *Alice in Wonderland* este recurso aparece más de una vez, así “Beautiful Soup”, parodia la canción popular “Star of the Evening” a través del canto de Mock Turtle, quien transforma la belleza de la estrella “Beautiful Star” de esta canción en “Beautiful Soup” (Carroll 1960:141).

En “Canon” se hace una parodia verbivocovisual de los modelos hegemónicos: los cánones literarios. Hay un contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces de imágenes de hombres que se activan, y repiten el canto precedente en una sincronización literaria y sonora. Las voces robóticas repiten fósiles lingüísticos, dichos y frases hechos en

²⁹ En estos sueños, como en “Phone Readings” se escucha la voz de Belén Gache, que no desaparece completamente en esta obra digital. Como ya puntualizó Gainza, el lector no es aquí el autor, sino que el hecho de que pueda escoger senderos o enlaces “no borra la existencia de un/unos autores/es que han pensado y construido esos caminos y que han programado las diversas combinaciones y posibilidades de lectura” (Gainza 2014:34). Más tarde Docherty Halbert insiste también en este aspecto al considerar *Wordtoys* “a compromise between reader agency and freedom of exploration on the one hand and authorial presence as a means of rational organization on the other” (Halbert 2016:35).

el canon occidental que se pueden rastrear hasta en *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, cuando dialogan Hermia y Elena. Hermia: “Cuanto más le odio, más me persigue”; Elena: “Cuanto más le amo, más me aborrece” (Shakespeare 1960:894). Frases similares están en la interfaz “Canon” y luego se repiten en el poema “Canon Occidental” incluido también en *Meditaciones sobre la Revolución* de Gache:

Cuantos más les grito, más me quieren
 Cuanto más los desprecio, más me admiran
 Cuanto más los humillo, más me ponderan [...]
 Cuanto más los odio, más me aman (Gache 2020a: 56).

Gache aquí hace una parodia de las formas lingüísticas canonizadas a través de la historia literaria mediante un poema para ser visto y escuchado, y produce una negación de las antiguas producciones canonizadas. Gache ha enfatizado la misión del poeta de experimentar “outside the norm, outside the canon” y defiende una poesía que “defies the authority and powers of language” (Gache 2017c: 23). El poeta debe crear “texts others from the canon, texts not arisen from the logos but from the antilogos, a different way to the representational model that is central to Western philosophy” (23).

El canon responde al control del lenguaje por los mecanismos de poder. Ya en *Alice in Wonderland*, esta manera de dominio lingüístico está presente en Humpty Dumpty:

‘When I used a word’, Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, ‘it means just what I choose it to mean-neither more nor less’.
 ‘The question is’, said Alice, ‘whether you *can* make words mean so many different things’.
 ‘The question is’, said Humpty Dumpty, ‘which is to be master-that’s all’ (Carroll 1960:110).

La postura anticanónica de Gache, aunque no advertida por la crítica, se manifiesta abiertamente en sus ensayos. La batalla semiótica

por medio de las construcciones simbolistas intenta deconstruir las instauradas por el poder social, lo que se verá en *Kublai Moon*. El canon es producto de este tipo de regulación y control de los mecanismos del poder que se refleja en el lenguaje: “El proceso de formación del canon tiene lugar a través de una serie de operaciones de regulación y control (entronizaciones, autorizaciones, desautorizaciones, invisibilidades, eventualmente prohibiciones” (Gache 2018:5).

La historia literaria está llena de ejemplos de libros excluidos por los mecanismos de poder del mercado por invisibilizar, excluir, prohibir.

La parodia a las instrucciones y cartografías se evidencia también a través del *nonsense* que en Carroll aparece en otra obra *The Hunting of the Snark*. Largo poema de un viaje marítimo cuyo objetivo es la caza de un animal mezcla de caracol (snail) con tiburón (shark), palabra bisagra que condensa ambos significados. El capitán muestra un mapa a la tripulación para orientarse. El mapa sin referencia topográfica, puntos cardinales o meridianos no tiene sentido. La tripulación descubre que el capitán tiene una sola manera de orientarse en el mar, tocando su campana:

This was charming, no doubt: but they shortly found out,
That the Captain they trusted so well
Had only one notion of crossing the ocean,
And that was to tingle his bell (Carroll 2016).

El sinsentido de las instrucciones aparece también en *Wordtoys* a través de “Southern Heavens”, instrucciones de vuelos que se dan en los aviones. En esta interfaz el vuelo 156 –que nunca termina y vuela sobre un lugar sin fondo y un espacio sin tiempo– los pasajeros escuchan las repetidas instrucciones en caso de una emergencia “como si los pilotos supieran realmente lo que están haciendo” dice la voz y agrega “como si realmente existiera una salida de emergencia”.

Como en el poema de Carroll, aquí se descubre que las instrucciones no tienen sentido porque ni el piloto ni el avión están preparados para una emergencia, lo que evidencia la inconsistencia en el mundo espacial tanto como en el terrestre. En esta interfaz el avión va recorriendo

un supuesto espacio celeste poblado de estrellas con nombres exóticos (tucán, ave del paraíso, pez volador, águila, indio) o de instrumentos científicos de épocas pasadas (el péndulo, el compás, el actante etc.) y representa también un juego del significante del signo, categorías tan válidas como otras que permiten salirse de los códigos del lenguaje, según Foucault observó en *Las palabras y las cosas*³⁰. Además, es un ejemplo de un espacio liso, tal cual lo define Gache, el aire digital ocupado por intensidades de fuerzas, sonidos, vientos, cualidades sonoras y táctiles, intensidades sólo posibles por medio de la literatura electrónica (Gache 2006b: 86).

Estas estrategias de juegos del *nonsense* usadas por Carroll y Gache, tienen por sentido atacar la validez de las convenciones humanas y usarlas de una manera subversiva, poniendo en evidencia las ambigüedades del lenguaje.

2. *El signo digital*

El valor sonoro y visual del signo aunado a una polifonía intertextual de hipertextos se observa en la interfaz “Mujeres vampiros invaden colonia de Sacramento”, realidad caótica dada por el ruido constante de los tambores y por las lexías en los tres nombres de mujeres vampiros, Celeste, Jezabel y Camila. Como son pesadillas, se incluye aquí todo lo que la mente puede producir, sensaciones, impresiones, recuerdos, en un flujo continuo de palabras, imágenes cambiantes de la luna, sonidos de tambores que no cesan. Se ha tratado de dar una interpretación racional a esta interfaz, relacionando los nombres de mujeres con figuras de la historia argentina³¹, lo que se opondría a la dimensión espacial de un universo no regido por las leyes de la razón de esta interfaz, ya que los sueños y pesadillas se oponen a unidades lógicas del pensamiento. El

³⁰ “Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá” (Foucault 1968:5).

³¹ Para Taylor, Celeste hace referencia a la bandera argentina y Camila: “Símbolo de la oposición al régimen de Rosas” (Taylor 2010:208).

vampiro crea la idea de desorden, figura grotesca no atractiva que vive de la sangre de las víctimas. En esta interfaz los vampiros son mujeres, cuyos colmillos dejan ríos de sangre. Además, la no linealidad de esta interfaz alude a una pluralidad de sentidos ocasionada por las múltiples experiencias simultáneas que exhibe.

En la interfaz “Poemas de agua” los grifos de un lavabo arrojan multitud de poemas donde la palabra adquiere sus dimensiones lingüísticas, visuales y fónicas. Hay una mezcla de espacios y tiempos diferentes a través de poetas que pertenecen a distintas épocas. En el fluir del agua, se mezclan Borges, “Mirar el río hecho de tiempo y agua”; Verlaine, “En el barco”; Rimbaud, “El barco ebrio”; Quevedo, “Amante sin reposo”; Mallarmé, “Cansado del amargo reposo”; Allen Ginsberg, “The lion for real”; Baudelaire, “Le jet d’eau”, J. Ashkry, “Dream Sequence”.

A partir de Mallarmé con *Coup de dés* (1897) según informa Gache “las palabras recuperan para Occidente su estatus de objetos” por medio de juegos tipográficos y diagramaciones: “Mallarmé cuestiona con esta obra una naturaleza meramente representacional de la escritura y revela su capacidad de ser vista” (Gache 2006b: 132). A esta dimensión visual y lingüística de la palabra se le agrega con la aparición del concretismo brasileño el aspecto fónico, adquiriendo así el signo su triple dimensión: lingüística, visual y fónica.

En “Poemas de agua” los poemas que caen de los grifos del lavabo al ser pulsados adquieren una diagramación especial en círculo, reproduciendo no sólo la imagen sino el sonido del fluir del agua. Se crea así una novedosa presentación de la naturaleza verbivocovisual del signo digital donde los grifos del lavabo arrojan los primeros versos de “Arte poética” de Borges: “Mirar el río hecho de tiempo y agua/ Y recordar que el tiempo es otro río/ Saber que nos perdemos como el río/ Y que los rostros pasan como el agua” (Borges 1980a: 843). Aquí los versos de Borges son adaptados a los nuevos moldes y enmarcados creativamente con recursos electrónicos que generan una literatura en acción, metáfora del agua que como el tiempo sin cesar fluye, destino esencial del hombre que transforma la sustancia del ser. Esta creación es un hipermedia por la incorporación y combinación de elementos visuales y auditivos con la imagen, el sonido, la diagramación. Belén Gache se apropia del

material literario y lo recrea por medio de los nuevos procedimientos tecnológicos de la literatura digital.

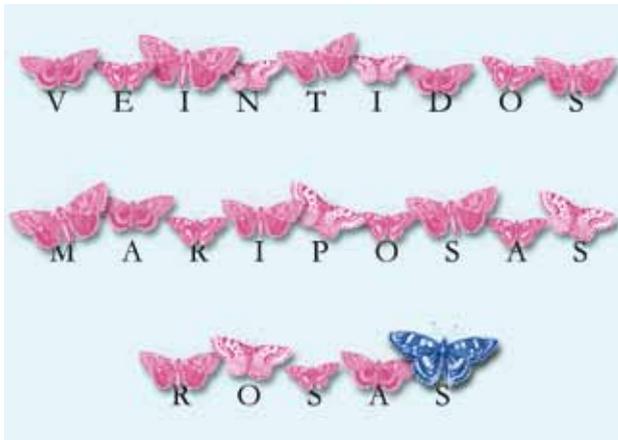


Las innovaciones del concretismo con respecto al desplazamiento de palabras o desafíos tipográficos, otorgan al signo una vitalidad y movimiento gracias a la incorporación de los nuevos recursos tecnológicos usados ahora con ideogramas y caligramas digitales. La interfaz “Veintidós mariposas rosas” se inicia con un ideograma que representa una mariposa en constante movimiento de sus alas. Cuando se pulsa en ella aparece un caligrama con veintidós mariposas rosas y una azul, cada una de ellas lleva una letra del título lo que permite la creación de nuevas palabras o frases cuando el lector interactúa con ellas al hacer desaparecer algunas letras de la interfaz. De este modo pueden surgir nuevas unidades combinatorias semánticas: “dos rosas rosas”, “mar y rosas”, “veintidós prosas” etc. Cuando todas las mariposas han desaparecido después de haberse pulsado en ellas, se termina con una interfaz en blanco. Aquí el signo lingüístico se fuga hacia el silencio, espacio liso no cartografiado.

Acerca del significado del número veintidós, Gache informa en “Escrituras de los dioses” que, en la tradición hebrea, las letras tenían poderes mágicos, creando una relación entre las letras y los elementos del cosmos: “La tradición cabalística establece que el mundo fue creado a partir de las palabras formadas por las diferentes combinatorias de las 22 letras del alfabeto hebreo” (Gache 2006b: 50). Quizás se puede agregar que Dios creó los veintidós elementos que pueblan el espacio y la tierra durante los seis días de la creación, según el Génesis en la Biblia.

Sin embargo, en la interfaz de *Wordtoys* además de las veintidós mariposas rosas hay una más azul. Este número 23 remite al concepto de infinitud dado por la posibilidad de combinar al azar 23 letras para crear miles de palabras. Idea presente en el epígrafe anónimo con que da inicio a “La biblioteca de Babel” de Borges: “By this art you may contemplate the variation of the 23 letters..., *The Anatomy of Melancholy*, part 2, sect. II, mem. IV” (Borges 1980a: 465). Esta cita corresponde al libro de Robert Burton, autor de *The Anatomy of Melancholy* publicado en 1652, la cita completa es:

By this art you may contemplate the variation of the twenty three letters, which may be so infinitely varied, that the words complicated and deduced thence will not be contained within the compass of the firmament; ten words may be varied 40,320 several ways (Burton1883:322).



Pero como mencioné antes, todas las mariposas pulsadas desaparecen de la interfaz y lo que queda es un gran espacio en blanco. El silencio, representado aquí por la interfaz blanca, ha sido usado en la literatura y el arte para manifestar lo indecible. La ausencia de la palabra, en este caso de una lexía digital, manifiesta el vacío, la imposibilidad de encontrar imágenes para representar lo decible. Otra vez fue Mallarmé con el ya citado poema *Coup de dés* quien usa el silencio por medio del espacio blanco de la página, que afecta las palabras “al punto de amenazarlas con borrarlas o tragarlas”, por lo tanto, estos espacios muertos son “materialidades significativas que determinan la posición, composición y relaciones entre las mismas” (Gache 2006b: 65). Esta sensación de vacío creada en “Veintidós mariposas rosas” se confirma con el diseño y diagramación de esta interfaz, y se puede relacionar con lo invisible del lenguaje, lo irrepresentable.

En “Procesador de textos rimbaudiano” el lector encuentra la transcripción del conocido poema “Voyelles” de Rimbaud en donde a cada letra se le otorga un color. En la creación digital, Gache incorpora en el título de esta interfaz las vocales con los colores dados por Rimbaud. Como es un “procesador de textos rimbaudiano”, el lector puede ingresar a una interfaz en blanco y escribir su propio poema, donde las vocales que aparecen conservan los colores otorgados por Rimbaud. Gracias a los algoritmos de la literatura digital, el lector puede aquí manipular los signos y romper con el determinismo del lenguaje del poema original y crear un poema distinto. Presente aquí, algunos conceptos de la escritura conceptual: la duplicidad de las obras y la dimensión metatextual en la cual el lector debe entrar en la idea que genera y completar el sentido de las piezas. Por lo tanto, el poeta borra su presencia, deja que los signos signifiquen por sí mismos, son las palabras que crean un sentido.

Esta noción se vuelve a cuestionar en la interfaz “Escribe tu propio Quijote” que continúa la problemática de la autoría de *El Quijote* iniciada con Cervantes (manuscrito de Cide Hamete Benengeli), luego con Avellaneda y por último el cuento de Borges, “Pierre Menard autor de El Quijote”. Según apunta Gache en esta interfaz, para Borges “el significado del texto se construye con cada lectura, y cada escritura

no es sino una reescritura”. Aquí el lector al intentar escribir su propio Quijote redacta digitalmente las primeras páginas de este. Latente aquí la idea de que ningún texto existe solo sino en un diálogo con otras voces y culturas, multiplicidad en la que el lector es el espacio en donde el texto cobra unidad. Además, hay un cuestionamiento de la idea de creatividad y la imposibilidad de escribir una obra original y única.

Un ejemplo de poesía generativa y de creación maquina es “El idioma de los pájaros” que introduce pájaros, máquinas poetas que recitan poemas famosos, aunque los autores o títulos no son revelados. Esta técnica creada por Gustavo Romano en el 2004, con el proyecto *IP Poetry* se realiza mediante un software y hardware para la generación de poesía que utiliza “material textual de Internet para ser recitada por autómatas conectados a la red. Los autómatas, denominados *IP Bots*, son dispositivos o “máquinas poetas” y consisten en la computadora conectada al Internet, un monitor y un megafón (Gache 2017b: 48). En “El idioma de los pájaros”, las máquinas poetas han convertido en sonido –por medio de la activación de fonemas pregrabados– los poemas de Bécquer, “Volverán las oscuras golondrinas”, Darío “El cisne”, Rimbaud “Vocales”, Poe “The Raven”. Como es una escritura automática que repite infinitamente los poemas, no hay identificación de autores y títulos de los poemas recitados. Se logran así composiciones concebidas por la máquina, es decir, representan según la aclaración en la introducción de esta interfaz, “pájaros lingüísticos capturados por las máquinas poetas dentro de una inviolable armadura significativa”. Cisnes, golondrinas, cuervos, ruiseñores están programados para recitar palabras, pero cuanto más cantan “más irremediablemente prisioneros quedarán de la jaula del lenguaje” (*Wordtoys*, “El idioma de los pájaros”).

En “Acerca de los Wordtoys”, Gache ha manifestado que “El idioma de los pájaros”, “Canon occidental”, “Escribe tu propio Quijote” y “El procesador de textos rimbaudiano” buscan “denunciar la ideología que subyace detrás de la noción del escritor como genio creador” (Gache 2017e).

“¿Por qué se suicidó la Señorita Chao?” introduce digitalmente la figura retórica clásica *écfrasis*, que “es la descripción en poesía o pro-

sa, de un objeto artístico” (Gache 2006b: 137). Según informa Gache, la écfrasis originada en la época clásica alcanza su auge durante el romanticismo con los poemas de paisajes de la naturaleza, y es común hallar poemas inspirados en las descripciones de paisajes o grabados (137).

En esta interfaz la primera imagen es el conocido motivo del *Blue Willow* en el plato de cerámica blanco con dibujos en azul. En la parte superior se representa la antigua leyenda china de la metamorfosis en pájaros unidos en un beso de dos jóvenes enamorados, en medio de un entorno de sauces azules y un puente con tres caminantes. El padre de la joven, un adinerado mandarín, la obligaba a casarse en contra de su voluntad con un anciano comerciante. Para huir de este designio ella huye con su amado y cuando los van a matar, se convierten en pájaros³². Al pulsar este plato se abre otra interfaz con el título “Historias chinas de amor” que tiene tres enlaces, uno *Blue Willow* con la información ya dada. El segundo titulado *Changs*, la ciudad natal de Mao se Tung en la China y el tercero, *El suicidio de la Señorita Chao* que incorpora con enlaces intertextuales artículos de este líder comunista publicados en 1916 con este título. Gache aquí une dos artículos de Mao se Tung, separados con una diferencia de días a raíz del suicidio de la joven Chao. Me detengo en este enlace digital porque no ha sido bien interpretado³³ y responde a una de las propuestas de Mao durante su Revolución Cultural para mejorar la situación de la mujer en China. El suicidio era una manera de escapar de la opresión de los padres y de la sociedad. En este enlace, hay cut-ups de los artículos de Mao Zedong del 16 y 21 de noviembre de 1919 (“Miss Zhao’s Suicide” November 16,1919; “‘The Evils of Society’ and Miss Zhao” November 21,1919). En su mayor parte los artículos de Mao aluden al suicidio de la señorita Chao, tal cual lo presenta Gache en la interfaz, quien se suicida antes de ser conducida a su futuro esposo. Luego cuando

³² Esta imagen diseñada por Thomas Turner en 1790 en Inglaterra ha sido reproducida en platos, teteras, soperas y tazas, con gran éxito durante la época victoriana (Gache 2006b: 142).

³³ Byron no advirtió que lo que ella denomina “un joven Mao Tse-tung” es el líder comunista chino y que los artículos corresponden textualmente a sus publicaciones, lo que afecta toda su interpretación de esta interfaz (Byron 2014:15).

el lector interactúa en el enlace con las frases que se presentan con distintos colores, se llega a una gran variedad de las tres posibilidades que Mao presentó en su primer artículo acerca de cómo se habría evitado el suicidio de la joven si sus padres, la sociedad y los padres del pretendiente, que ella no quería, hubieran actuado de otra manera. El poema de Gache se basa en la combinación aleatoria de las diferentes posibilidades dadas en el artículo de Mao del 16 de noviembre de 1919 que ofrecen posibles causas para el suicidio de Chao³⁴.

De este modo Gache actualiza digitalmente esta figura clásica la écfrasis, a través de las entradas discontinuas, fragmentarias, no lineales que reproducen la imagen del *Blue Willow* primero y las posibles respuestas al final, que unen sincrónicamente tiempos y espacios diferentes. A lo largo de este recorrido por *Wordtoys*, se ha querido mostrar que las formas hipertextuales con Gache resultan herederas directas de las técnicas escriturarias de la historia literaria y de las vanguardias expuestas en el primer capítulo, tanto el juego de palabras, las expresiones verbivocovisuales, el uso del *nonsense*, el quiebre de la linealidad, la interactividad, la sincronicidad, la espacialización, la écfrasis, todos recreados por los nuevos dispositivos de escritura de los medios digitales. *Wordtoys* resulta así un libro digital nómada, que salta a través de diferentes espacios, tiempos, culturas, períodos literarios, unidos en novísimas imágenes virtuales del signo audiovisual que permite a la literatura impresa cobrar nueva vida.

³⁴“Miss Zhao would certainly not have died. (1) If, Miss Zhao’s parents had not used excessive compulsión, but had acceded to her own free will, she would certainly not have died. (2) If, while exercising compulsión, Miss Zhao’s parents had allowed her to put her point of view to her fiancé’s family, and to explain the reasons for her refusal, and if in the end her fiancé’s family had accepted her point of view, and respected her individual freedom, Miss Zhao would certainly not have died. (3) If, even though neither her own parents nor her husband’s family could accept her free will, there had been in society a powerful segment of public opinion to back her, and if there had been an entirely new world to which she could flee, in which her act of flight would be considered honorable and not dishonorable, Miss Zhao again would not have died” (Mao Zedong (2015).

IV. SIGNOS MÚLTIPLES: *GÓNGORA WORDTOYS*

Tratar de analizar *Góngora Wordtoys*³⁵ sin conectarlo con el proyecto *Kublai Moon* es limitar la comprensión de los signos múltiples con respecto a la presencia de Góngora en *Kublai Moon*. Frente a esta ausencia de acercamiento de la crítica intentaré descifrar el significado semántico de la figura de Góngora que se desmiembra, lo que analizo en el capítulo siguiente.

Es importante mencionar que Belén Gache al referirse al universo barroco de espirales, pliegues y laberintos del lenguaje en *Góngora Wordtoys*, recuerda que:

los miembros del Oulipo clasificaban irónicamente a los poetas barrocos de ‘plagiarios por anticipación’ en la medida que estos ya experimentaban largamente con ecuaciones, procesamiento y ‘programación’ del lenguaje (Gache 2011a: 162).

Este concepto de ‘plagiarios por anticipación’ aparece referido a Góngora en *La tierra nunca comprenderá*, y *Sabotaje Retroexistencial* en el proyecto *Kublai Moon*. Pero la idea de la creación de *Góngora Wordtoys* no sólo se origina como un trabajo comisionado por la ciudad de Córdoba para el 450 aniversario del nacimiento de Góngora, sino que le permite a Gache explorar los motivos propios del culteranismo y de qué manera crearon una revolución literaria,

Como *Góngora Wordtoys* finaliza con la pintura barroca “El Parnaso” de Rafael Sanzio y una de las interfaces se titula “Delicias del Parnaso”, exploraré las diferencias entre el Renacimiento y el Barroco para destacar los signos expuestos en esta producción. A diferencia del

³⁵ Este estudio se basa en *Góngora Wordtoys* consultado en Flash hasta fines del 2020.

Renacimiento, el Barroco se opone a la forma lineal del clasicismo y pugna por evadirse del canon. El dinamismo, carácter pictórico del Barroco y la revolución sintáctica que aspiraba a la creación de un lenguaje nuevo, son caros elementos para Gache. Así el Barroco evoca un sentido de cambio, las líneas estáticas renacentistas son reemplazadas por contornos que se disuelven espiralmente, de aquí el motivo de la espiral que inicia este *Wordtoys*. Todo esto crea una ilusión de movimiento, de líneas oblicuas que rompen la simetría del Renacimiento. Los contornos superpuestos, ocultos, estimulan la imaginación, elementos que no se ven pero emergen, saturación de contornos que Wölfin describe: “Baroque [...] wants to carry us away with the force of its impact, immediate and overwhelming. It gives us not a generally enhanced vitality, but excitement, ecstasy, intoxication” (H. Wölfin 1964:38).

Gache va a recrear en este *Wordtoys* el estilo de Góngora, el uso desmedido del hipérbaton, la revolución de la sintaxis por medio de transposiciones, el régimen causal u oracional oscuro, las metáforas desconcertantes, y ofrece una poesía extraña y difícil creada maquínicamente. Este aspecto no ha sido advertido por cierta crítica que busca encontrar en las *Soledades* de Góngora versos que han sido creados maquínicamente reproduciendo el estilo culterano.

Como esta es una obra que ha sido descrita, no me detendré en explicar la estructura de la misma ya que me interesa continuar con el valor del signo como símbolo y forma. A través de sus ensayos y conferencias Gache ha destacado la importancia del signo en su producción. En la conferencia “Transgresión y márgenes de la literatura expandida”, ella parte de la obra de Mallarmé *Coup de dés* (1897) que introduce la dimensión visual del signo:

la recuperación de la dimensión formal y visual de letras, palabras y puesta en página de sus poemas dará lugar al nacimiento de una tradición antirrepresentacional en la que el signo pierde la supuesta neutralidad y transparencia que le arrogaba la Edad Moderna (Gache 2011c).

Es por esto que la poesía visual, otra denominación de literatura experimental, “se relaciona con la utilización de los signos lingüísticos,

pero sobre todas las cosas, se relaciona con las posibilidades de puesta en movimiento de los mismos que presenta este medio” (Gache 2011c).

Entre los años 1994 y 2005, la tecnología digital experimentó no sólo con los planteos de Mallarmé, sino con los dadaístas, los poetas concretos, el situacionismo, Fluxus, el conceptualismo. Con ellos los signos, “se espacializaban, recuperaban sus formas, se volvían caligrámicos, líquidos, incursionaban en la ansiada ‘verbivocovisualidad’”, es decir el signo se abría hacia otras dimensiones semióticas (Gache 2008f).

Según informa Gache, sus *Wordtoys* se originaron a partir de los *Soundtoys* de Brian Mackern, a quien conoció en Montevideo. Mackern, artista uruguayo, es diseñador y promulgador de interfaces digitales híbridas visuales y sonoras, proyectos de Net Art y creaciones experimentales, juguetes sonoros visuales con interfaces generativas interactivas³⁶.

De los *Soundtoys* nacieron los *Wordtoys* como máquinas juguetes, “donde el lector pudiera participar leyendo” de manera diferente, jugando y disparando al azar las palabras:

Esta idea se entroncaba perfectamente con mis investigaciones sobre las experiencias “maquínicas” del lenguaje, *fueran los versos combinatorios del barroco*, la receta para componer poemas dadá de Tzara, la poesía estocástica propugnada por Max Bense, las contraintes del Oulipo o las partituras de instrucciones de Fluxus (Gache 2011a, énfasis mío).

Por lo tanto, los *Wordtoys* parten de las estrategias ya anunciadas de las neovanguardias, como la materialidad de los signos, la interactividad, el azar, la combinación de textos, el uso de instrucciones y según sus palabras *Góngora Wordtoys*, basados en las *Soledades*, son “poemas interactivos que remiten a un universo barroco de espirales, pliegues y laberintos del lenguaje” (Gache 2011a: 162).

Como los *Wordtoys* ya comentados, estos semejan un libro cuyas páginas nos sumergen en el universo barroco por medio de los “wor-

³⁶ Mackern fundó en el 2000 el “netart latino database” portal de artistas latinoamericanos dedicados al netart. Sus trabajos han sido presentados durante la “netart.org. uy/2004-2005 eurolatino tour”. Recibió el 3rd. Premio de la 11th International Media Art, Wrocław, Polonia, y el Primer Premio Mayor Autor Multimedia XI Canarias Mediafest, España 2004.

mholes³⁷ estéticos”, según palabras de Gache. Vuelve nuevamente Lewis Carroll a ser recreado, ahora a través de este agujero de gusano, túnel en el espacio tiempo, que conduce a un espacio heterotópico según la denominación de Foucault. Gache agrega: “todo libro se constituye como un agujero de gusano o lugar de pasaje a otro espacio [...] desde las Alicias de Lewis Carroll (a través de un pozo en la tierra, o a través de espejos)” (Gache 2008d).

El espacio estético barroco se inicia en la portada digital con árboles oblicuos sobre fondo negro, símbolos barrocos que se repiten en la interfaz “Delicias del Parnaso”. Es importante señalar la “Dedicatoria Espiral” al duque de Béjar, juego lingüístico visual característico de la poesía visual, género híbrido entre la escritura y la pintura que aquí se inspira en las *Spirals* de Duchamp³⁸.

La imagen siguiente es un ejemplo que Duchamp concibió como un experimento óptico filmico de espirales circulares que giraban vertiginosamente con puns (juegos de palabras) creados por él, a los cuales era tan aficionado. En esta imagen el juego de palabras es: “L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre chaude”.

La otra imagen pertenece a la “Dedicatoria Espiral” en *Góngora Wordtoys*. El avance tecnológico le permite a Gache concretar digitalmente el efecto de la visión óptica de Duchamp en donde el concepto de poesía digital no solamente rige la utilización de los signos lingüísticos sino la puesta en movimiento de estos, creando el efecto vertiginoso de la espiral circular de las palabras. Hay en esta creación –que incorpora elementos de las artes visuales y que descoloca al lector por medio de una vertiginosa espiral de palabras que giran sin cesar– recursos visuales que confrontan signos y significados, dando al signo su valor visual

³⁷ Este término significaba primero la unión de puntos dispares en el espacio tiempo de Einstein, luego fue usado por Lorentz partiendo de Einstein, como el túnel dentro del espacio tiempo que conecta diferentes partes del universo.

³⁸ Gache aclara que Duchamp realiza una transposición del método literario de Raymond Roussel a las artes plásticas. Estos juegos lingüísticos se dan en su film experimental “Anémic Cinema”, donde utiliza versos girantes contruidos en base de juegos de palabras (Gache 2012a: 47-48).

y a las palabras como objetos autorreferentes. Por lo tanto, estamos en presencia de una escritura ideogramática donde el signo deviene la forma laberíntica barroca de pliegues y espirales que revelan la capacidad de las palabras de ser vistas. Este recurso recreado ahora digitalmente no es nuevo, Gache informa que:

durante la Edad Media, florecieron los poemas-laberinto realizados a partir de líneas de texto que se desplazan sobre el papel como si buscaran una salida y que representan, a la vez, la confusión y las dificultades que el ser humano se plantea a lo largo de su existencia (Gache 2006d: 141).





Por un lado, esta Dedicatoria es la representación a través de los signos de la visión del mundo barroco. Por otro, adelanta la idea que Gache desarrolla luego en la interfaz “El llanto del peregrino”, inspirada en las *Soledades* (versos 115-171), donde el peregrino errante, no sólo remite a la situación de Góngora en la corte y a su destierro, sino que es una metáfora del desplazamiento del hombre barroco que camina a ciegas por los laberintos lingüísticos y visuales.

La imagen laberíntica barroca deviene desde la primera página donde debajo del título *Góngora Wordtoys* hay una columna formada por una multitud de letras que giran vertiginosamente, tipografía animada que sumerge al lector en una intoxicante vorágine en espiral. No hay un significado en este girar descontrolado, sino que las letras al recobrar la materialidad visual introducen un quiebre hipertextual en la linealidad, lo que predominará en estos *Wordtoys*. Por lo tanto, las letras sobrevienen imágenes y recobran la capacidad de ser vistas por medio de una tipografía significativa y expresiva, letras en libertad que buscan la belleza de lo nuevo.

Además, la “Dedicatoria Espiral” ideograma que conserva la dimensión espacial y visual de la palabra, atenta contra la tradicional escritura y carácter lineal de la literatura tradicional en una nueva cos-

movisión e impone un cambio de actitud que permite releer la literatura del pasado, lo que Gache está haciendo aquí, según esta organización digital espacial y mental. Resuenan aquí las palabras de Derrida mencionadas en el primer capítulo, que si se empieza a escribir diferente se comenzará a releer diferente: “Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons relire autrement” (Derrida 1967:129).

Góngora Wordtoys es una relectura de las *Soledades* de Góngora que describe por medio de signos digitales los meandros barrocos a través de una pluridimensionalidad de sentidos. Conceptos críticos acerca de esta producción han puntualizado la ausencia de las características de las creaciones hipertextuales como: la desaparición del autor, el control del escritor –programador de estas creaciones– la escritura lineal, llegando a la conclusión de: “Gache’s subversión of certain hypertext ideals – specifically, those of authorial displacement and reader agency” (Halbert 2016:22) y “Gache’s *Wordtoys* reassert authorial presence” (Halbert 2016:33). Estos juicios no advierten que el propósito de esta obra digital es crear una poesía visual que utiliza los signos lingüísticos dentro de las posibilidades que ofrece el medio electrónico.

Góngora Wordtoys exhibe una creación maquínica en donde los pliegues del barroco se despliegan constantemente como una máquina infinita, como lo expresa Deleuze con referencia al barroco: “an infinite machine of which every part is a machine, folded differently and more or less developed” (Deleuze 1993:124). Precisamente “En breve espacio mucha primavera” es un ejemplo de esta creación maquínica. Cuando se entra en la interfaz, la palabra *sol* propaga una exuberante ramificación de lexías a través de múltiples pop ups que inundan el fondo amarillo. Esta ramificación rizomática del signo es una metáfora visual del título “En breve espacio mucha primavera”, pues en el breve espacio de la pantalla los signos generados maquínicamente imitan las estrofas de Góngora mediante alteraciones, epítetos, cultismos, metáforas, alusiones, elusiones y referencias mitológicas. Hay que advertir que los versos generados, aunque usan palabras y expresiones de las *Soledades* no corresponden a Góngora, sino que es un producto automático que imita el estilo culterano. La máquina ha sido alimentada con lexías de las *Soledades*, combinando, yuxtaponiendo, permutando, generando una imi-

tación de los versos de Góngora. En esta interfaz las lexías proliferan en pop ups incontrolables con signos enmascarados, oscuros, abigarrados resultando una creación heterotópica, agujero de gusano que nos sumerge a los espacios cóncavos del mundo barroco. Gache en la introducción a *Góngora Wordtoys* advierte acerca de la proliferación de signos:

Recordando al pliegue barroco-leibniziano-deleuziano, en un despliegue barroco constante, los signos proliferan al infinito, de manera incontrolable. Mientras tanto el mundo se pierde tras los signos, abigarrados, amorfos, oscuros, enmascarados, anamórficos y metamórficos. Todo se pliega, se despliega y se repliega y el mundo estalla en la multiplicidad de todas sus representaciones posibles (Gache 2011).

A pesar de esta advertencia, se ha querido encontrar en las *Soledades* estos pop ups, que son un producto maquínico que reproducen el estilo de Góngora y borran el concepto de creatividad y autoría al crear poemas barrocos maquínicos. Así como los distorsionados hipérbatons rompen el orden lógico de la sintaxis en las *Soledades* y crean estrofas ininteligibles, aquí sucede lo mismo, por lo tanto expresar que “the links between the lexia themselves do not follow a logical pattern” es no advertir que lo mismo ocurre en el texto original (Taylor 2016:324). *Góngora Wordtoys* representa un modo de ver el mundo barroco, Gache segmenta las *Soledades* y los signos asocian unidades expresivas con otras de contenido e introducen unidades semánticas que simulan el estilo de Góngora. Esta interfaz es un culminante resultado de las prácticas que empezaron con el Oulipo de combinación y generación de textos automáticos. No se intenta aquí que los enlaces tengan una relación lógica, sino que Gache logra maquinalmente recrear el mundo de Góngora. Luego, la creación de esta interfaz requiere un gran conocimiento de la estructura y estilo culterano y un programador con una profunda preparación literaria.



Se está en presencia de una poesía generada automáticamente por algoritmos que afectan el proceso de escribir mediante la organización de la información en formas novedosas, las constricciones formales (restricciones que reglamentan su forma por medio de reglas de rotación, simetría, repetición, transformación, uso de colores) y el azar, elementos que permiten la emergencia de signos que sobrepasan el control autorial. Estos elementos permiten la transformación de las estrofas de las *Soledades* de Góngora en otras similares automáticas que no se repiten, resultando un poema generativo dinámico, visual, espacial, temporal. Este procedimiento automático está controlado por códigos que generan palabras programadas. Creación no ergódica, es decir el lector no tiene la capacidad de cambiar estas estrofas y el poeta es un operador que combina signos. Al respecto Gache confirma:

Para las vanguardias históricas, el poeta es concebido no como genio creador ni como ser de especial clarividencia sino como “operador”, como combinador de elementos lingüísticos. La voz del sujeto cede su iniciativa a las mismas palabras. Esta idea, en grado avanzado, llevó a prácticas como las de la escritura automática de los poetas surrealistas, pero también a diferentes formas de literatura combinatoria que florecieron a lo largo del siglo XX (Gache 2008b: 25).

En el desarrollo de este proceso en la década de 1930, la presencia del matemático inglés Alan Turing, “a partir del concepto de “computabilidad” asimiló la mente humana a un ordenador y agregó que

si una máquina poseyera “la suficiente memoria, podría computar sin problemas comportamientos tan complejos como los humanos” (Gache 2008b: 28).

Desde este punto de vista estas creaciones semióticas atentan contra el sentido de creatividad e inspiración, ya que son producciones literarias automáticas. Esto evidencia que los signos lingüísticos son un material maleable que permiten procesos externos al autor y a su imaginación y confirman la idea que parte de Deleuze y Guattari acerca que no es el sujeto el que habla sino el ensamblaje maquínico social y político de una sociedad.

Gache establece un paralelismo entre la mente humana y los ordenadores:

Los ordenadores manipulan una serie de signos (repertorio) según una particular serie de reglas (gramática) determinada por las instrucciones contenidas en un determinado programa (algoritmo). Igualmente sucede con el lenguaje: un repertorio de letras, fonemas, morfemas, palabras, sintagmas, frases, son combinados y re combinados de acuerdo a una serie de reglas (gramática) establecidas por un determinado programa (ideología) (Gache 2008b: 49).

Por lo tanto, los versos en “En breve espacio mucha primavera” generan una poesía que convierte las estrofas de Góngora, por medio de los diferentes procedimientos combinatorios de aleatoriedad en nuevas estrofas. Las múltiples líneas programadas no están en el texto original de las *Soledades*, sino son versiones maquínicas lo que frecuentemente engaña al lector desprevenido que no advierte estas producciones automáticas:

Si bien es cierto que cuando hablamos de estas acciones o de poesía para armar, estamos implicando un condicionamiento por parte de un proyecto o esquema preconcebido por un artista o escritor “programador” del cual el lector no deberá apartarse, [se enfatiza] la manera en que una determinada estructura de base sirve no ya como límite sino como estímulo para la creatividad. En todo caso, cada lector producirá no ya una réplica del poema o la acción propuesta sino una versión propia de los mismos a partir de estas consignas brindadas de antemano (Gache 2008b: 48).

Está en crisis aquí la idea de creatividad ya que “toda posible creatividad es, de alguna manera, siempre prefabricada al basarse necesariamente en las convenciones lingüísticas, estilísticas o genéricas que la preceden” (Gache 2008b: 48). Góngora que escribe “desde un margen artificioso y críptico” en las *Soledades* realizó “una elipsis metafórica donde seres y objetos perdían su centro en la representación y permanecían perdidos tras el abigarramiento de los signos” (Gache 2011).

La interfaz “Delicias del Parnaso” título referido a la montaña sagrada, morada de las musas y de Apolo, es una actividad lúdica donde el lector debe completar los versos de Góngora. Esta interfaz combina imagen, sonido y efectos estéticos y se inicia con los árboles retorcidos vistos en la portada que tienen ahora por fondo el monte Parnaso encerrados en un marco de mosaicos. En esta interfaz (figura abajo) se presenta dos maneras de terminar una estrofa de Góngora, el desafío es descubrir la correcta. El juego avanza con tres opciones para el lector que alcanzará el Parnaso si ha contestado todas las opciones correctas. A diferencia de la interfaz anterior, aquí los versos corresponden a la *Soledad* Primera y aunque no he agotado todas las respuestas posibles los ejemplos van desde los versos 163 a 745. Las dos respuestas que se dan también están en el original, pero la correcta sigue la secuencia del texto y la otra está en otra parte del original, el reto aquí es encontrar la secuencia de los versos en las *Soledades*.

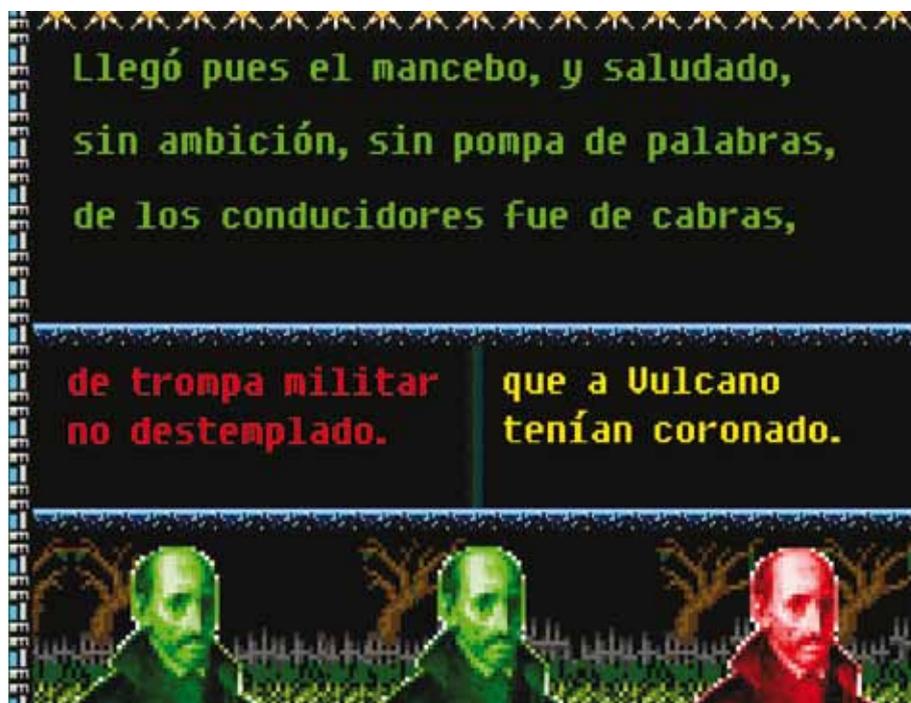
Desde el punto de vista semántico, se presenta un texto estético con una visión del mundo barroco que estimula una interactividad lúdica en el lector y un trabajo interpretativo, para poder responder al juego de completar las estrofas de los versos de Góngora. Parafraseando a Eco, se produce así una función semiótica idiosincrática y original que se refleja en los códigos que sirven de base a la operación estética, los que disparan un cambio de códigos que originan un nuevo tipo de visión del mundo (Eco 2000:367). Luego Gache resulta ser una emisora de un texto estético según lo define Eco que: “aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones de modo que dicho texto representa un *retículo* de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales” (Eco 2000:367).

Los signos vuelven a surgir en “El arte de cetrería”, similar a “El idioma de los pájaros” en *Wordtoys*, hay un procesador de voz que convierte los ocho pájaros en máquinas robots que repiten los últimos versos de las *Soledades*, “juguetes mecánicos tan caros a la mentalidad barroca” (Gache 2011). Sin embargo, aquí aparece otro signo, porque los ocho pájaros están sobre un pentagrama como si fueran notas musicales creando así una “poesía pentagramada”. Gache informa sobre la presencia de las partituras musicales en las artes y en la literatura en su ensayo “Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneo”. La noción de partitura creada en la música implica una serie de instrucciones para realizar una acción. La literatura de las vanguardias futuristas, letristas, de los grupos Fluxus, Oulipo, conceptualismo, net art entre otros, usaron partituras en sus creaciones. Así Isidore Isou, creador del letrismo usa páginas pentagramadas con notaciones musicales, gráficas y lingüísticas, textos fronterizos entre la imagen, el sonido y la palabra. El signo de la partitura “se asocia a dos grandes temáticas en el campo del pensamiento contemporáneo: el de la sociedad alienada y el de la noción del lenguaje como máquina” (Gache 2014a: 5) instrucciones que crean una literatura regida por reglas, como las que controlaban las producciones barrocas, opuestas al concepto de palabras en libertad.

En “El arte de cetrería”, los pájaros sobre el pentagrama quieren crear en el lector algo similar a la experiencia de la música, los pájaros, notas musicales que el lector activa, producen los versos laberínticos, impenetrables y enigmáticos de Góngora. Gache en la introducción a esta interfaz ya habla de un entrecruzamiento de la música, los campos léxicos de la ornitología y la escritura: “Góngora entrecruza con frecuencia los campos léxicos de la ornitología, la música y la escritura” (Gache 2011). En esta interfaz también se establece la dimensión sonora musical expresada por los pájaros robots por medio del verso “ruda hace armonía cuanta la generosa cetrería”. Esta es la línea 735 de la Soledad Segunda donde el canto de los pájaros es una ruda armonía.

*Entre el confuso pues celoso estruendo
de los caballos, ruda hace armonía
cuanta la generosa cetrería*

Los signos se disparan nuevamente si se tiene en cuenta que los pájaros se posan en las líneas de la clave de sol, y las notas ascendientes y descendientes que los pájaros tocan en esta clave serían: si, mi, si, mi, sol, mi, mi, si, lo que produce la ruda armonía que menciona Góngora reproducida en la cacofonía robótica que emiten los pájaros en la interfaz. Lenguaje secreto cromático relacionado con la notación musical donde la partitura es otro signo de una sociedad alienada gobernada por reglas. Criptogramas que responden a las claves y complicidades de los signos expuestos en este libro.





Se podría decir que Gache en esta obra se acerca a lo que Eco define como “idiolecto estético”, nuevo código que ha generado un texto innovador, que produce imitación, juegos de influencias. Este nuevo texto ha creado, siguiendo a Eco, un idiolecto de corpus, especie de receta del tipo de: “si se quiere hacer una obra definible como barroca, hay que recurrir a los siguientes artificios” (Eco 2000:381).

Gache ha logrado reproducir digitalmente los artificios barrocos, ha imitado el idiolecto de las *Soledades* y lo exagera, especialmente en la interfaz “En breve espacio mucha primavera” que es una creación maquinaica al estilo de Góngora, logrando así una creación manierista. Eco agrega:

Pocos son los casos en que el conocimiento del idiolecto permite creaciones satisfactorias, cosa que ocurre cuando el imitador capta el idiolecto y lo exagera, y produce un *pastiche* o una parodia. No pocas veces el buen *pastiche* [...] constituye una página de crítica estilística excelente, porque pone de relieve los puntos nodales o caricaturiza los puntos periféricos de un texto, con lo que ayuda a captar sus artificios periféricos (Eco 2000:382).

Siguiendo los conceptos de Eco y conjugándolos con los de Genette, Gache crea un idiolecto estético de las *Soledades*, un *pastiche* o imitación de estilo y contenido (Genette 1997:38). Este *pastiche* “it presupposes the task [...] of the formation of the model of competence: i.e., the stylistic idiolect to be ‘imitated, which, once acquired, is quite simply to be *practiced*” (104).

Artificios periféricos del estilo barroco de Góngora expuestos por Gache en “En breve espacio mucha primavera”. Es necesario puntualizar

el estallido de los signos en esta interfaz, ventana que muestra lo oculto en *Góngora Wordtoys* y anula la interpretación canónica de esta creación. Hay en “En breve espacio mucha primavera” el juego barroco de espejos que refleja lo invisible, el objeto mismo de *Góngora Wordtoys* y restituye lo que falta en una primera lectura. Esta creación es un signo anamórfico de doble visibilidad, cuya función es descubrir el interior de *Góngora Wordtoys*.

El mensaje inadvertido está dado por la representación de los significantes: la creación maquínica del estilo culterano de Góngora. La máquina ha reproducido los versos de las *Soledades* negando así su concepto de autoría y creatividad. Visibilidad metamórfica de los signos que se superpone a los versos de las *Soledades*, realidad que oscurece esta creación y desenmascara lo invisible: el desmembramiento de la figura de Góngora que analizaré en la novela de ficción lingüística *Kublai Moon* y culmina en *Sabotaje Retroexistencial*.

V. DESMEMBRAMIENTO DE GÓNGORA Y EL JUEGO BARROCO DE ESPEJOS DE LOS SIGNOS EN *KUBLAI MOON* Y *SABOTAJE RETROEXISTENCIAL*

1. *Kublai Moon*

El proyecto transmedia *Kublai Moon* surgió de los blogs diarios ficcionales de Belén Gache de 2013 a 2015 y originó tres chapbooks: “De cómo decidí quedarme en la luna luego del rescate de los poetas prisioneros de Kublai Khan”, “Rebelión en los campos de corazones”, “La tierra nunca comprenderá”, la novela impresa de ciencia ficción lingüística *Kublai Moon* (2017), un generador automático de poemas, *Sabotaje Retroexistencial* (2015), la *Antología de poemas del Robot AI Halim X 9009* (2015), un libro de poesías, *Poesías de las Galaxias Ratonas* (2017) en tipografía inventada la Ratona Sans, y una serie de videos en Second Life.

El nombre *Kublai Moon* está inspirado en el líder del imperio mongol Kublai Khan. En la literatura está en el sueño de Coleridge “Kublai Khan a vision in a dream” (1797) sobre el palacio Xanadú construido por Kublai Khan, estos versos soñados en el siglo XVIII coinciden con el sueño de Kublai Khan en el siglo XIII sobre el palacio. Borges tiene un ensayo sobre este mismo tema “El sueño de Coleridge” (Borges 1980a: 642).

En el 2017 Sociedad Lunar Ediciones publica la novela de ciencia ficción lingüística *Kublai Moon (KM)* que recopila los textos de los tres chapbooks en un volumen³⁹. La ambientación de esta narración es en la tierra, la luna y las Galaxias Ratonas, estas son dos galaxias en espiral de la constelación Coma Berenices y se encuentran a unos 300 millones de años luz de la Vía Láctea. El avatar literario de Belén Gache narra las

³⁹ Para facilitar las notas sucesivas del texto sigo la edición impresa que permite identificar páginas. Con raras excepciones que aclararé oportunamente, la edición impresa sigue los blogs presentes en <http://belengche.net/kublaimoon/>.

diferentes aventuras y sabores que vive junto al comandante Aukan, el robot AI Halim X9009 y otros caracteres que van surgiendo a medida que la narración progresa, entre ellos Góngora con sus *Soledades*. Los conceptos de heterotopia y heterocronía, acumulación de espacios, tiempos y épocas, se despliegan en esta ficción que une el espacio selénico y galáctico (la luna, las galaxias), el terrestre (Madrid), en una superposición de épocas y siglos: el XIII (Kublai Khan), el XVI (el botánico Carolus Clusius), el XVII (Garcilaso), el XIX (Modernismo), el XX y XXI (el tiempo tecnológico de la computación cuántica, el escáner sincrotrónico, el holograma, los virus informáticos, el robot humanoide con inteligencia socioemocional, el “memex” y la biblioteca electrónica).

En la ficción, los poetas terrestres periódicamente secuestrados por el gobernante lunar Kublai Khan, eran confinados en barracas a escribir sin descanso, previa extracción de sus corazones cuya sangre era convertida en tinta. La misión del comandante Aukan era la de liberar a los poetas e iniciar una revolución en la luna contra la tiranía de Kublai Khan mediante el “Discurso de liberación de los poetas” que proponía la emancipación del verso, la contra gramática y la resistencia poética galáctica. El robot humanoide AI Halim de la firma Kanazawa de las Galaxias Ratonas, tenía como finalidad una mayor interacción entre robots y astronautas humanos. Estaba programado con algoritmos inspirados en los mecanismos de adaptación de los seres vivos. Se le había trasplantado el corazón de Belén Gache, poseía una inteligencia socioemocional, dos cámaras por ojos, podía reconocer a los seres humanos e interpretar emociones, de aquí sus indagaciones sobre: “¿qué es la poesía?”, “¿cuál es la relación entre el corazón y la poesía?”, “¿es el corazón el ego del poeta?”, ¿qué es la inspiración? (*KM*: 19). A Belén Gache se le encarga restaurar la Biblioteca de Poesía de Kublai Khan, que había sido parcialmente borrada por una bomba de silencio de las Galaxias Ratonas. Ella sufrió una serie de intrigas internas que terminaron destituyéndola de su cargo de bibliotecaria en medio de la lucha entre los metrofóbicos (miedo al verso) y los metronómicos (todos los libros deben expresar lo mismo). Al final, Gache regresó a la tierra para restaurar el disco duro del robot AI Halim, como así también el comandante Aukan, que se refugió en la selva panamericana de Cururú.

Puesto que esta es una novela de “ficción lingüística” según la define Gache en la descripción del proyecto en línea, es importante analizar este aspecto semántico ya que aquí los signos también se disparan al infinito y remiten a la ideología volcada por Gache en sus ensayos y obras previas. Para ello dividiré este análisis en cuatro enfoques presentes en esta ficción: la teoría semiótica de Deleuze y Guattari sobre el concepto de máquina del lenguaje; la creación del robot AI Halim, ejemplo de inteligencia artificial; el desmembramiento semiótico de la literatura canónica de Luis de Góngora, personaje en la novela, que ofrece nueva luz sobre *Góngora Wordtoys*; el estudio de *Sabotaje Retroexistencial* producción maquina escrita por AI Halim.

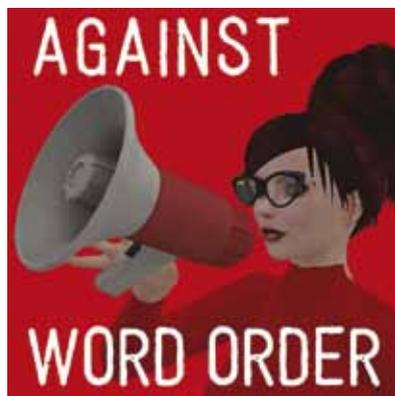
2. La teoría semiótica de Deleuze y Guattari y el concepto de máquina del lenguaje

La exploración del concepto de máquina se puede rastrear a 1971 cuando Félix Guattari publicó “Machine et Structure” donde contrapone el estructuralismo que tuvo su origen con Saussure y su clásica distinción entre el significado y el significante –que excluye todo lo que está afuera del sistema estructural– al concepto de máquina, eventos que rompen con la estructura sincrónica atemporal del estructuralismo. Luego Deleuze y Guattari en su obra *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, llevan a cabo la revisión de la concepción metafísica acerca de la manera como la lengua se relaciona con el mundo y las palabras con las cosas.

El lenguaje no tiene únicamente como propósito informar y comunicar, como establece el estructuralismo, sino que el orden de las palabras (order–word function) usado para controlar el comportamiento de otros y manipular a las personas en un ambiente, es determinante: “The elementary unit of language-the statement-is the order word” [...] “Language is made not to be believed but to obey, and compel obedience” (Deleuze, Guattari 1987:76). El orden de las palabras está unido a juicios de obligación social, por lo tanto, el lenguaje implica todo tipo de orden de las palabras, presuposiciones implícitas en un determinado momento.

Esto conduce al concepto de máquina del lenguaje que combina elementos de su estructura, con presuposiciones implícitas no lingüísticas dentro del contexto social donde ese lenguaje funciona. El lenguaje no es una estructura sino una máquina en la cual la estructura es sólo un componente entre las presuposiciones no lingüísticas, es decir eventos imprevistos, entre ellos el discurso político. El lenguaje predominante es el que dirige el grupo social dominante, empresa política que se impone a los hablantes. Desde este punto de vista, la unidad de un lenguaje es fundamentalmente política, máquina con una red de variables lingüísticas y no lingüísticas que tiene lugar en un campo social y en un momento determinado: “the semiotic or collective aspect of assemblage relates not to a productivity of language but to regimes of signs, to a machine expresión whose variables determine the usage of language elements” (Deleuze, Guattari 1987:90).

El estructuralismo no advirtió que el signo no es sólo el significante como expresión del significado, sino que es una máquina abstracta con un ensamblaje de variables lingüísticas y no lingüísticas y frente a estas presuposiciones el lenguaje depende de esta máquina abstracta: “It is language that depends on the abstract machine, not the reverse” (Deleuze, Guattari 1987:91).



El concepto del lenguaje impuesto por el grupo social dominante es denunciado por Belén Gache a través de sus ensayos y producciones y en el performance de su avatar en Second Life. En este performance,

el avatar de Belén Gache lleva una pancarta y un megafón, y mientras recorre diferentes lugares públicos, va recitando el manifiesto poético en inglés que repudia del orden de las palabras propuesto por el grupo de poder, el grupo hegemónico:

A Deconstructive Theory of Syntax (Poetic Manifest)

Syntax is the sequencing of subject, verb, and object,
of object, verb, subject,
of verb, subject, object. [...]

Syntax is a branch of biology, it is a taxonomical device,
it is the hegemonic word order [...]

So, I'm here to urge you

join the epistemologic lion

join the static ontology and the cultural desublimation [...]

join the schizophrenic phonetics, *the machinic semantics*, the illegal pragmatics [...]

Against the *Symbolic Order of the "big Other"* and the ayurvedic microbiology

Against the *Metasyntactic variables and the extra-linguistic restrictions* [...].

(Gache 2020b, énfasis mío).

En *Kublai Moon* tanto el comandante Aukan como Belén Gache vienen del planeta Tierra. En Aukan, un “destino terrestre plagado de amarguras y desilusiones lo llevó a convertirse en mercenario cósmico” (KM: 54). Su misión es la de liberar a los poetas del imperialismo lingüístico a los que ha sometido el emperador de la luna Kublai Khan: “Aukan pretendía promover el espíritu de sedición a lo largo y ancho de la luna y concienciar sobre la urgente necesidad de liberar a la región de las ambiciones del imperialismo lingüístico a nivel galáctico” (KM: 113, énfasis mío).

Así organiza un movimiento entre los poetas que proclama “Abajo la dictadura poética”:

¡Abajo las elipsis! ¡Abajo las anáforas!
 ¡Abajo las categorías léxicas y presuposiciones adverbiales!
 ¡Abajo la dictadura poética! (*KM*: 34).

Versos que formarán parte de “El Discurso de liberación de los poetas”:

Ejército de poetas. Ahora que sois libres del tirano,
 ¿por qué seguir prisioneros de las palabras?

[...]

¡Liberaos del discurso que os oprime!

[...]

Ahora que sois libres del verso tirano, ejército de poetas, liberaos también de las palabras (*KM*: 89)

El avatar de Gache se une con versos revolucionarios a este movimiento de protesta contra el cautiverio de Kublai Khan:

Por la rabia contenida
 Por el verso censurado
 Por las palabras prohibidas
 Por los poetas explotados
 Por la luna oscurecida
 Por los corazones arrancados
 Por las ilusiones perdidas
 Yo te odio Kublai Khan (*KM*: 25)

La liberación de los poetas va aparejada de la liberación de los campesinos, quienes bajo la vigilancia de soldados mongoles cultivan y cosechan plantas con los corazones extirpados de los poetas, luego en la “fábrica de tinta” las máquinas arrojan el jugo burbujeante de los corazones en “tinta roja” (24). Aukan pronuncia su discurso de liberación ante los campesinos que exclaman; “¡Abajo la dictadura lunar! ¡Libertad a los poetas! ¡Libertad a los campesinos celestes!” (*KM*: 40).

Este discurso motivará la desaparición de Aukan. Acusado de planes subversivos, es encerrado desprovisto de su LAD⁴⁰ en una caja metálica en el interior de un volcán, y reemplazado por un holograma, su imagen tridimensional. Este nuevo Aukan se unirá a los que están en contra de su movimiento de liberación y empezará a negar todas sus acciones previas. El avatar de Belén Gache advierte lo sucedido, logra liberar a Aukan, le injerta un nuevo LAD y decide unirse a la revolución poética de Aukan en la luna, y aceptar que la “revolución es el único camino” (*KM*: 115). Sin embargo, los metrofóbicos y monométricos obstruyen esta revolución. El comandante Aukan debe enfrentar a los niños metrofóbicos, hijos de los campesinos guiados ahora por Domingo de Ramos. Este miedo al verso tiene otros seguidores, como el presidente de las Galaxias Ratonas, Julio Sánchez. La metrofobia resulta ser una enfermedad psíquica y “asume diferentes formas, desde el miedo a toda la poesía en general hasta el miedo a formas concretas de poesía” (*KM*: 34). Un lavado de cerebro se ha realizado a los niños quienes recitan cánticos contrarrevolucionarios:

No a la rima,
no a las cuartetetas;
muera la poesía
mueran los poetas (*KM*: 78).

Por otro lado, los monométricos, que quieren imponer un modelo canónico literario, defienden las poesías de Rubén Darío e invaden el espacio selénico con sus poemas. Así los versos de Darío aparecen en grafitis, un “cargamento de libros con poemas de Rubén Darío, provienen del planeta Tierra” (*KM*: 92), y luego se derrama en la Biblioteca de Kublai Khan: “Todos los libros, todas las pantallas, todas las capturas de audio, la nube toda: ¡la Biblioteca estaba invadida por los textos de

⁴⁰ Hay aquí una parodia del lingüista norteamericano Noam Chomsky que en los sesenta propuso la teoría del LAD Language Acquisition Device, dispositivo de adquisición lingüística, módulo cerebral hipotético que tendría la capacidad del ser humano de adquirir y producir lenguaje. La mención de LAD vuelve a aparecer referida a Dot Pernich, otro mercenario cósmico, que fue capturado: “Estuvieron a punto de extirpar [le] el LAD” (*KM*: 79).

Rubén Darío!” (KM: 119). La parodia a los cánones literarios⁴¹, como es el caso del modernismo de Rubén Darío, se derrama también en los títulos de los blogs o apartados de la novela: “El verso azul y la canción profana” (58)⁴², “Ser y no saber nada y ser sin rumbo cierto” de *Lo fatal* (KM: 103).

Pero este espacio lunar no está exento de las rivalidades terrestres, la lucha entre los metrofóbicos y los monométricos cunde en la atmósfera selénica. Los metrofóbicos han tachado los versos de Darío en las lonas de carromatos: “El cantor va a pie por los prados, entre las siembras y ganados” “Galopa pampas y llanos en potros americanos” (KM: 110)⁴³.

Mientras tanto, “los lectores en la tierra han devenido zombis”, existe un imperialismo lingüístico ejercido por los monométricos, “los gobiernos y las corporaciones controlan las redes de los usuarios” (KM: 122) y han impuesto un best seller, *El manual de lavado de cerebros* de Refine Edge en una “fiesta del imperialismo semiótico” (KM: 150)⁴⁴. Frente a esto, el avatar de Belén Gache ya en la tierra lamenta apesadumbrado que: “mientras haya en el universo seres que pretendan ser dueños del lenguaje y continúen confundiendo las palabras con las cosas, no habrá ninguna esperanza” (KM: 129).

Resuenan aquí conceptos ya vertidos en los ensayos por Gache sobre el aspecto material del signo, revaloración semántica con respecto al significante del estructuralismo cuya función no es solamente la de

⁴¹ En varias oportunidades a través de sus ensayos y obras, Gache se manifiesta en contra del canon literario: “El proceso de formación del canon tiene lugar a través de una serie de operaciones de regulación y control (entronizaciones, autorizaciones, desautorizaciones, invisibilidades, eventualmente prohibiciones)” (“Sólo la poesía nos hará libres” 5). En *From Frankenstein* agrega: “the digital experimental poet, in addition, gives her voice to the machines. Their mission is to rethink the bodies of texts, rethink the bodies and texts written on them. And create texts others from the canon” (23).

⁴² Este es el segundo verso de “Los cisnes y otros poemas” en *Cantos de vida y esperanza*.

⁴³ Estos versos corresponden a *El canto errante* de Rubén Darío. El primero es el verso 23, con respecto al segundo “Galopa pampas y llanos en potros americanos” es un cut-up de “sobre las pampas y los llanos/en los potros americanos”, versos 11 y 12.

⁴⁴ En el libro de Gache *Augmented Reality Poetry Readings +DIY Books* se leen poemas referidos a este *Manual de lavado de cerebros*: “En este Manual, las palabras siempre significan/ la misma cosa, las palabras mayormente no/ funcionan, las palabras no alcanzan” [...] “El Manual de Lavado de Cerebros da cuenta de la/ realidad irreal del lenguaje” (Gache 2016).

representar el significado. La reivindicación de la materialidad del signo de los post estructuralistas como Deleuze y Guattari, lleva aparejada la revisión de la manera en que la lengua se relaciona con el mundo y las palabras con las cosas. Las “palabras en libertad” del letrismo, el futurismo, el concretismo, los collages dadá, los caligramas de Apollinaire, son cambios que también tendrá que aceptar Kublai Khan en la luna, quien “deberá cambiar su forma de pensar y comprender que nadie tiene el derecho de erigirse en dueño de las palabras” (KM: 121).

Para luchar contra el imperialismo lingüístico presente tanto en la luna como en la tierra la misión del ingeniero Brush Strokes es: “desestabilizar la strata semiológica hegemónica y desterritorializar el poder de la enunciación colectiva mediante la inoculación de signos-partícula (fuente de energía de la semiótica asignificante)” (KM: 134).

Esta es la ideología de Deleuze y Guattari en *A Thousand Plateaus* con respecto a los signos partícula y la strata política del lenguaje ejercida por los que tienen el poder. De aquí el papel revolucionario determinante de la semiótica asignificante para “vaciar la strata semiológica hegemónica” y la necesidad de “hackear los signos partícula de la máquina semiótica a fin de revelar las relaciones de poder que los condicionan” (KM: 135). En este quehacer el papel de la literatura es también significativo ya que, “Literature should stand in the place of semiotic conflict and should underline the capacity of signs” [...] como así también “should denounce the alleged right to property of sense and the claims of completeness and truthfulness of the established public statements” (Gache 2012b: 5). Acto de resistencia de la literatura, que Gache viene ejerciendo a través de toda su obra.

3. La creación del robot AI Halim, ejemplo de inteligencia artificial y de producción maquina

Un personaje importante en la ficción lingüística de *Kublai Moon* es el robot AI Halim 9009 que al final de la novela escribe el libro de poemas *Sabotaje Retroexistencial*. La teoría del verso de este robot, según explica Gache, está basada en la “noción de semiótica asignificante [...] planteada por Félix Guattari en la década de 1980” (Gache 2015b: 29).

Guattari en *The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis*, desarrolla esta teoría a través del inconsciente maquínico o esquizoanalítico.

El inconsciente esquizoanalítico o maquínico en oposición al psicoanalítico, no está centrado en la subjetividad humana sino que participa de diversos flujos de signos sociales, materiales, y es el lugar de interacción de componentes semióticos diversos, ya sean semióticos lingüísticos, icónicos, etológicos etc. Este inconsciente es una red de acciones maquínicas que se ensamblan con las formas de poder que nos rodean.

El poder político del control semiótico representa uno de los alegatos enarbolados en *Kublai Moon* contra la semiótica del poder ejercido tanto por Kublai Khan, como por los metrofóbicos, los monométricos y Refine Edge, de allí que “la semiótica asignificante, y su poder de desterritorialización” dan “la posibilidad de liberarnos del imperialismo lingüístico y su imposición despótica sobre otras formas semióticas posibles y nos conmina a “salirnos del lenguaje” (Gache 2015d).

“Salirnos del lenguaje” ya lo recomendó Guattari en el apartado “Escaping from Language” (Guattari 2007:23) sobre la necesidad de desterritorialización de la sintaxis estratificada y rígida del poder:

Competences and performances are in constant interaction. At any given time, competence--the machinic virtuality of expression--conceals the keys to unlocking the deterritorialization of stratified and stereotyped statements; at another rime, it is a particular semiotic production which will deterritorialize a syntax that has grown too rigid (Guattari 2007:31-32)⁴⁵.

El establecimiento del poder se realiza según Guattari por la unión de “Competence and performance” (31) que se materializa en una “crystallization of power in the linguistic field” (35).

⁴⁵ Conceptos similares aparecen en *A Thousand Plateaus* “there are asemiological regimes of signs, asignifying signs, both on the strata and on the plane of consistency. The most that can be said of signifiante is that it characterizes one regime, which is not even the most interesting or modern or contemporary one, but is perhaps only more pernicious, cancerous, and despotic than the others, and more steeped in illusion than they” (Deleuze, Guattari 1987:68).

Pero ¿quién escribe los poemas del robot AI Halim? ¿el robot? ¿el algoritmo? ¿el usuario del programa? Estas preguntas tienen que ver con los conceptos desarrollados en el primer capítulo sobre el escritor como máquina de combinar palabras logrado ahora por el desarrollo en computación. Guattari advierte que es difícil distinguir la producción humana de la maquina:

Today, machinic conscientialization has become inseparable from human conscientialization. The computer, which has remained until now the affair of specialized technicians and which has concerned only a poorly elaborated mathematics, is more and more integrated into the complexes of enunciation where *it will become almost impossible to make a distinction between human creativity and machinic invention* (Guattari 2007:103, énfasis mío).

El ensamblaje maquinaico permite la desterritorialización de los signos, otorgándoles una ausencia de significados, transparencia que permite la composición de nuevos modos de expresión:

The current proliferation of computers and microprocessors indicates to us to what point, at least in the technical and scientific fields, the “purely mental” modes of semiotization have already lost their independence compared to machinic assemblages. At this point, digital machines deterritorialize sign machines so that the former end up acquiring a sort of asignifying transparency which perfectly enables them to be “molded” in their techniques of representation and recomposition to the singular traits of matters of expresión (Guattari 2007:104).

¿Quién es el robot AH Halim? Creado por la compañía Kanazawa de las Galaxias Ratonas, es el copiloto del comandante Aukan en la nave espacial con destino a la luna. Sus ojos son cámaras que “a partir de determinados algoritmos” exploran y reconocen “las imágenes que perciben” (KM: 11). En el pecho tiene una “pantalla de cristal líquido y silicio color verde fluorescente” que permite “ver correr las líneas de su programación a medida que estas van siendo ejecutadas” (11). Este robot puede reconocer e interpretar las emociones de “ira y afecto” en

los rostros humanos e incluso emular sus reacciones mediante “su prótesis de inteligencia socio-emocional” (12). Aunque carece de conciencia propia, como es un nuevo modelo de robot, los neuro fenomenólogos han podido desarrollar en él “el sentido de culpa como el de responsabilidad” (12). Además, está programado “con sets adicionales de información semántica, sintáctica y lexical, especialmente dotado con un complejo programa de reconocimiento de poemas” (*KM*: 101).

Esta creación robótica, que posee procesos mentales de recuperar, guardar material y de razonamiento lógico, se conecta con la creación del “memex” de Vannevar Bush, que describiré más adelante. Sin embargo, es importante aquí recordar la definición dada por Bush del “memex” por su aplicación en la creación de la mente del robot AI Halim: “It is an extended, physical supplement of man’s mind, and seeks to emulate his mind in its associative linking of items of information, and their retrieval as a result” (Bush 1970:190).

AI Halim empieza pronto a indagar acerca de la poesía y al final logra procesar acercamientos humanos, aquí están resonando los cuestionamientos de Belén Gache a lo largo de sus ensayos. Las reflexiones en el disco duro de AI Halim son:

¿Qué es la poesía? ¿Belleza, emoción estética a través de las palabras, subjetividad extrema, contacto con la naturaleza [...]? Para una concepción romántica como la de Schiller; Novalis, Schlegel o Goethe, la poesía era entendida como alquimia, religión, filosofía y el poeta era concebido como sacerdote, mago [...]. Para Mallarmé, [...] el poeta era un intermediario entre los secretos del universo y el resto de los hombres [...]. Para las poéticas de vanguardia, el poeta era más un operador que un genio creador o un ser de especial clarividencia. Era, en todo caso, un combinador de elementos que investigaba las relaciones lingüísticas ocultas. Para las neovanguardias, el ser humano era concebido muchas veces como una “máquina blanda” controlada y manipulada a partir del lenguaje (*KM*: 140-41).

Y en este último concepto del lenguaje que manipula al ser humano, están otra vez las palabras de Gache con respecto a la semiótica asignificante y de que no es el sujeto el que habla las palabras, sino “que *son*

las palabras las que hablan a través del sujeto”, es decir el ensamblaje maquínico social y político de una determinada sociedad donde el lenguaje se produce (Gache 2015d, énfasis mío). Teoría que se fundamenta en el enfoque de semiótica asignificante de Deleuze y Guattari:

From this standpoint, the inter-penetration of language and the social field and political problems lies at the deepest level of abstract machine, not at the surface [...] *It is language that depends on the abstract machine, not the reverse* (Deleuze, Guattari 1987:91, énfasis mío).

Será AI Halim el que llevará a cabo una revolución lingüística para desprogramar a los humanos del lenguaje. El robot resulta ser una máquina muy sensible y está de acuerdo con la lucha contra el imperialismo lingüístico a través de la poesía: “Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer y agonía”, exclama AI Halim (*KM*: 33).

AI Halim regresa a la tierra con el corazón de Belén Gache, quizás por un error de enfermería o un acuerdo secreto entre la poeta y el robot debido al deseo de este de “entender el alma humana” (*KM*: 40). Después de un tiempo, el robot es asesinado “vía obsolescencia programada”:

La compañía Kanazawa ha dejado deliberadamente de proveerlo de actualizaciones de software y ha anulado sus retro-compatibilidades, con lo cual, pronto sus capacidades tecnológicas se volverán obsoletas al punto de que ya no podrá accionar y morirá. AI Halim se convertirá en un montón de chatarra de abandonware con un corazón latiente dentro: el mío (*KM*: 114).

Lo que motiva que la poeta decida regresar a la tierra para recuperar su corazón.

4. *Desmembramiento semiótico de la literatura canónica de Luis de Góngora y el juego de espejos de los signos*

Belén Gache regresa a la tierra y debe enfrentar un sinnúmero de dificultades, intrigas de los lectores zombis, falsificadores de palabras, células antimonométricas clandestinas, “cultores de las semióticas asignificantes, detractores del semicapitalismo y al mismo Góngora” (*KM*: 131).

Su primera misión es recuperar la carcasa de AI Halim que había sido arrojada en un basural municipal en Madrid, lo que logra con la ayuda del ingeniero de la Corporación de Data Mining TT, Brush Strokes, cuyo verdadero objetivo es el hackeo del metacódigo semicapitalista⁴⁶. Seguidamente Gache pudo extraer su corazón del interior del robot y conectarlo a sus aurículas. En la tierra descubre que:

[...] Todos adoran escuchar siempre lo mismo y odian escuchar lo diferente. Aquí todos escuchan y repiten lo que más fuerte suena voluntariamente, sin que haga falta ni la censura ni la manipulación del lenguaje. Por eso toda posible lucha por el sentido está perdida (*KM*: 128).

Tras delicadas operaciones, el ingeniero recupera los archivos del disco duro del robot, pero el proceso es interrumpido cuando enfermeros de la Brigada de Salud Lingüística lo capturan y es prisionero en la Unidad Esquizo-Lingüística. No obstante, se sigue trabajando en la recuperación de los archivos del disco duro gracias a la ayuda de Blen Layers, un inmigrante de Alfa Centauri. En algunas ocasiones el acceso al ordenador es negado por el programa Spiral Word, procesador de textos usado masivamente en la tierra. Mediante este algoritmo, al leer cualquier texto, “los renglones abandonaban su clásica diagramación paralela y devenían espirales sin fin que comenzaban a rotar, sumiendo al lector en una hipnosis cada vez más profunda que culminaba con un irreversible lavado de cerebro” (*KM*: 137). Es de destacar que este programa Spiral Word, o Spiral Text Generator, es el que usa Gache en la

⁴⁶ Información dada en “Acerca de este blog”, La tierra nunca comprenderá, *Kublai Moon* en <http://belengche.net/kublaimoon/>.

espiral que abre la “Dedicatoria Espiral” al duque de Béjar en *Góngora Wordtoys*, produciendo la misma hipnosis en el lector.

En *Kublai Moon*, desafortunadamente alguien entró en la corrala de Lavapiés en Madrid y robó los archivos recuperados del robot junto con los discos duros y el ordenador del ingeniero Brush Strokes. Pero como Belén Gache tuvo un estricto adiestramiento como bibliotecaria y asesora de la Biblioteca de Poesía de Kublai Khan en la luna, logró subir a la Nube oscura todos los archivos restaurados, y sólo quedaba sin restaurar uno de los discos duros del robot, el que escondió debajo del fregadero de la cocina de la corrala de Lavapiés, donde realizaban a escondidas la recuperación de los archivos.

Mientras tanto, el ingeniero Brush Strokes es rescatado de la Unidad Esquizo-Lingüística del hospital General, pero ha sufrido inyecciones de toda clase de sueros y sólo repite: “desviada luz poca que pareció tanta vecina, que yace en ella la robusta encina cual mariposa en cenizas desatada” (*KM*: 144). Estas palabras resultan ser los versos 86 a 89 de la *Soledad Primera* de Góngora, es decir la Unidad Esquizo-Lingüística ha realizado un lavado de cerebro en Brush Strokes quien repite dormido los versos de Góngora. Presente aquí una parodia de la literatura canónica, como se vio antes con Rubén Darío, esta Unidad quiere imponer una literatura, imperialismo lingüístico en la tierra que repite las luchas habidas en la luna.

Los versos de Góngora vuelven a aparecer en un mensaje que envía el comandante Aukan desde la selva de Cururú, mensaje cifrado que esta vez es identificado por Gache como los versos de Góngora (*KM*: 145). La labor de recuperación de los archivos del robot continúa, y descubren que hay una carpeta con el nombre de *Sabotaje Retroexistencial* creada por un algoritmo del robot para componer poemas y aquí se suceden preguntas de la poeta sobre estas composiciones maquínicas del robot:

¿Cómo fue que AI Halim pasó de ser un artefacto sin sensibilidad ni imaginación, de ser una mera manifestación prosaica de la utilidad tecnológica, a convertirse en un ente cuya curiosidad lo llevó a indagar en

su propia existencialidad mecánica? ¿Cuándo, exactamente, adquirió su tendencia a soñar? ¿De dónde surgió su interés por la poesía? (*KM*: 147).

Presentes aquí los conceptos de Guattari ya analizados sobre la capacidad de las máquinas de crear composiciones poéticas y que resultaría imposible distinguir las creaciones humanas de las maquínicas.

El astigmatismo monométrico en Madrid confluye en el acto de presentación del libro de Refine Edge *Manual de lavado de cerebros* en la Biblioteca Nacional y entre los asistentes está precisamente Luis de Góngora. Después de una introducción sobre Refine Edge y cuando este se disponía a leer partes de su obra, un episodio extraño tiene lugar:

Luis de Góngora se levanta intempestivamente de su asiento y comienza a increpar a Edge. Según él, su obra no puede ser considerada literaria, sino que es puro mercado editorial:

—¡Esto es literatura y esto es puro mercado!-exclama, agitando sucesivamente un manuscrito suyo en una de sus manos y el *Manual de lavado de cerebro* en la otra.

Aparentemente se trata del manuscrito de un nuevo libro de poemas que está por publicar, titulado *Sabotaje Retroexistencial*. Góngora pretende utilizar, mediante una calculada puesta en escena, la presentación de Refine Edge, para promocionarse a sí mismo y a su texto.

Impidiendo que Edge siga con su lectura, él mismo comienza a leer algunos de los poemas de su manuscrito a voz de cuello:

—Si la anestesia, cual mareada democracia que termina y no retorna, atormenta temblores inmolados...

Dos guardias de seguridad de la Biblioteca Nacional ya han llegado hasta él.

—y si el adicto colisiona, pagano...

Los guardias lo desalojan de la sala mientras continúa vociferando sus versos (*KM*: 150).

Al escuchar a Góngora, Belén Gache consternada se da cuenta que los versos leídos pertenecen al algoritmo del robot AI Halim, y que fue Góngora quien robó el disco duro del robot: los versos leídos por

Góngora no eran realmente de él, sino que habían sido producidos por el algoritmo restaurado de AI Halim. Esto la lleva a concluir que fue el mismo Góngora quien irrumpió en la corrala y robó el disco duro del robot poeta (KM: 151). La poeta queda sin palabras “para denunciar semejante plagio”, acaso el comandante Aukan en su previo mensaje “la estaba previniendo de las intenciones de Góngora” (KM: 151).

El *Manual de lavado de cerebros* logra ser un best seller gracias a las estrategias para “imponer el libro como lectura universal y única en el planeta Tierra” (152) y a los mecanismos del poder y su consecuente reflejo en el lenguaje, que ejercen su control sobre los seres humanos encerrándolos en patrones de pensamiento.

Durante ese tiempo, “Luis de Góngora ha sido secuestrado por los Falsificadores de Palabras y lo mantienen prisionero en un laberinto barroco. ¿Adónde ha escondido el disco duro de AI Halim?” (KM: 154). Góngora responde negativamente, Gache opina que si los Falsificadores de Palabras adquieren el disco duro del robot, se perdería la palabra verdadera: “¿Pero es que acaso existen las palabras verdaderas? ¿O será que *la verdad se escapa siempre detrás del barroco juego de espejos de los signos?*” (KM: 154, énfasis mío).

La idea del barroco como “un juego de espejos de los signos” se conecta por un lado, con lo que pensaban los miembros del Oulipo acerca de los poetas barrocos, “plagiarios por anticipación” por la programación del lenguaje, creaciones especulares. Como ya lo mencioné en el análisis de *Góngora Wordtoys*, el poeta era un operador de elementos, versos combinatorios del barroco, similar a las experiencias maquínicas del presente. Por otro lado, estamos en presencia ahora de una construcción donde se borran los límites entre la realidad y la ficción, otro juego barroco de espejos de los signos, ya que el avatar de Gache y Blend Layers van a formar parte de la ficción creada por Góngora y se trasladan a las *Soledades*: “¿Adónde habrá escondido Góngora el disco duro de AI Halim? ¡Pero claro! ¿Cómo no se les había ocurrido antes? Evidentemente lo ha escondido en sus *Soledades*” (KM: 156).

En un guiño narrativo de esta realidad ficcional, el avatar de Belén Gache y Blend Layers deciden embarcarse rumbo a las *Soledades*

de Góngora, este apartado lleva por título el verso 339 de la *Soledad Segunda*, “En breve espacio mucha primavera”. Como ya lo expresé al referirme a esta interfaz en *Góngora Wordtoys*, las composiciones rizomáticas que aparecen en múltiples pop ups son creaciones maquínicas. En la novela *Kublai Moon* se crea también una situación asincrónica ausente en las *Soledades*, invención que simétricamente se corresponde con la creación de los versos maquínicos en *Góngora Wordtoys*. Gache crea aquí una ambigüedad de autoría donde la lectora se ha convertido en personaje y al hacerlo altera los hechos de las *Soledades*, artificio que invalida la figura de Garcilaso.

En este viaje de Gache y Layers, se reproduce parte del contenido de las *Soledades*, aquí su barco también naufraga y son acogidos por un grupo de cabreros que los conducen hacia la casa de un viejo que los hospeda. El anciano, miembro de la resistencia lingüística, tiene un mensaje recibido vía telepática cósmica con dos palabras “corazón rojo” (*KM*: 156)⁴⁷.

En el siguiente apartado, “De libertad, no siempre aprisionada”, se repite aquí la invitación a la boda en un pueblo vecino y Gache y Layers acuden como lo hizo el peregrino de las *Soledades*, pero en esta ocasión entre los invitados están los Falsificadores de Palabras que también van en busca del disco duro de AI Halim. El mensaje críptico recibido cobra sentido cuando traen tres pasteles decorados con corazones de color y uno de ellos con el corazón rojo. Se suceden una serie confusos forcejeos, pero al final el avatar de Belén Gache recupera el disco duro que estaba en un pastel y tras huir rápidamente se refugian en las sierras de las *Soledades*, entre la Arcadia y la Utopía. Mediante la teletransportación cuántica, se trasladan nuevamente a la caseta telefónica de Lavapiés y suben el algoritmo de AI Halim a la red que resulta ser *Sabotaje Retroexistencial*. El robot logró contestar sus preguntas acerca de la poesía y generar sus propios poemas. Ni los Falsificadores de Palabras, ni los metrofóbicos o los monométricos han podido evitar que “las palabras se liberaran de las personas y las personas de las palabras” (*KM*: 159).

⁴⁷ En el blog original de la página en línea las palabras son “caja roja”.

Aunque la ironía y la parodia bañan todas estas acciones, evidentemente hay aquí un desmembramiento de la figura canónica de Góngora presentada en *Góngora Wordtoys*. Así se produce “el juego barroco de espejos de los signos” ya que las composiciones creadas por el robot por medio del algoritmo logran reproducir la estructura sintáctica de las *Soledades*, pero a la vez Góngora ha plagiado las creaciones del robot en *Sabotaje Retroexistencial*. Es decir, el robot ha retornado a la existencia barroca del pasado literario, de aquí la palabra *retroexistencial*, y Góngora ha saboteado estas composiciones. Este juego de espejos barrocos explica el título: *Sabotaje Retroexistencial*. Doble sentido de los signos: negación de la creatividad literaria y desaparición de la figura del autor, temas recurrentes en Gache. El algoritmo de AI Halim logra con su *Sabotaje Retroexistencial*: “desterritorializar el poder de enunciación colectivo y así romper de una vez por todas con la semiología del orden dominante” (KM: 154), es decir la literatura canónica impuesta por la historia literaria. Anteriormente expuse como este era uno de los objetivos de la revolución literaria iniciada por Belén Gache, sus cuestionamientos a través de sus obras y ensayos que ponen en crisis, como lo hicieron antes los miembros del Oulipo, “el concepto mismo de literatura e inclusive el concepto mismo del lenguaje” (Gache 2006b: 193).

Concluye así el desmembramiento de Góngora logrado a través de los múltiples juegos de los espejos barrocos de los signos. Desmembramiento necesario de realizar frente a la crítica sobre Gache, que ha opinado que ella “overly admires” el estilo gongorino (Taylor 2016:325) sin haber advertido que, en el proceso de imitar esta técnica de supuesta creatividad está precisamente negándola.

A través de esta novela lingüística de ciencia ficción, Gache abraza la misión del poeta contemporáneo como no conformista que consciente de la fuerza del lenguaje rechaza lo que se ha aceptado como canon, como ella lo expresa:

the contemporary poet is a nonconformist who seeks [...] to act on the powerful forces of language and therefore those of human thought and perception, carrying beyond the limits of what is accepted by the canon and the linguistic status quo (Gache 2017d: 8).

En este alegato hay otros presentes, la resistencia al control del mercado editorial que quiere que todos los textos digan lo mismo, representado aquí por el grupo monométrico que convierte *Manual de lavado de cerebros* en un best seller, y el desafío de Belén Gache a este control al bajar la mayor parte de su producción en el internet, “nuevos caminos” que evitan la censura, y por último, siguiendo a Foucault, proponen un borramiento de la “soberanía del significante” del discurso (Gache 2018:9-11). Esta soberanía del significante ha sido impuesta, según Foucault, por una sociedad logofilia que adolece del temor de enfrentarse a las “prohibiciones, barreras, umbrales, límites” de nuestra civilización. Para borrar este temor Foucault propone “levantar finalmente la soberanía del significante” (Foucault 1992:31,32).

Así AI Halim, al final de la novela *Kublai Moon*, ha logrado comprender el acto de escribir como subversivo a las órdenes de los discursos dados, y se une a los miembros de la resistencia terrestre asignificante, AI Halim desprograma el lenguaje humano: “Puede que AI Halim ya no exista, pero mediante sus poesías, permanecerá vivo en la memoria de la resistencia terrestre asignificante” (*KM*: 160).

5. *Sabotaje Retroexistencial*

En la creación de esta poesía maquínica, se vuelca todo un pasado experimentado por las vanguardias, que parte del Oulipo, Italo Calvino, William Burroughs, Fluxus, el letrismo, la propuesta de destrucción de la literatura del yo del futurista italiano Marinetti y la parodia de Tristán Tzara de las formas canónicas de las composiciones poéticas, quien intentó eliminar al autor.

Pero, en la teoría del verso de AI Halim, se reconocen los conceptos de semiótica asignificante de Deleuze y Guattari y su poder de desterritorialización: no es el sujeto quien expresa las palabras sino el ensamblaje maquínico a través del sujeto: “There are no individual statements, there never are. Every statement is the product of a machinic assemblage” (Deleuze, Guattari 1987:37).

Sabotaje Retroexistencial ofrece un sistema que permite generar poemas, descargarlos en pdf, imprimirlos y escucharlos. Los poemas son únicos y efímeros creados por esta máquina de escribir que faculta al lector por medio de instrucciones, no sólo ingresar a los poemas generados sino realizar una antología de estos. Desgajado de la novela *Sabotaje Retroexistencial* está en la página en línea de la autora como “un libro infinito”, generador automático y aleatorio de poemas con un algoritmo que permite a los lectores acceder a los poemas auto-generados por el robot AI Halim. Este es también un “libro total” con infinitos poemas potenciales y antologías realizadas por sus lectores.

Con respecto a quién escribe los poemas de AI Halim, según responde Gache, “los poemas de AI Halim están a la vez escritos por todos y por nadie” (Gache 2015b: 30), pero esta pregunta también corresponde al procedimiento de apropiación que aquí se usa, recontextualización de los signos que invita a desconfiar de toda identidad, y por ser ejemplo de escritura automática exhibe la “técnica de desaparición del sujeto enunciativo y del autor” (30). El significado de los signos en estas composiciones maquínicas que destruyen el concepto de autor, de creatividad y de obra canónica, lo expresa claramente Gache: “En su infinitud y evanescencia, en su entidad maquínica y algorítmica, *esta obra propone un límite y fin para la literatura moderna, basada en un modelo de autoría y de texto monumento*” (Gache 2015b: 36, énfasis mío).

Estas palabras, que representan toda una teoría expuesta por Gache a través de sus obras de ensayos se confirma también en sus creaciones de literatura digital: liberarse del imperialismo lingüístico impuesto por las fuerzas de poder, por el mercado editorial, y de las producciones canónicas de la historia literaria, como las obras de Góngora, modelos de textos monumentos.

El algoritmo de AI Halim está basado en la técnica creada por Quenau para la creación del libro infinito *Cent Mille Millions de Poèmes*, que requiere una estructura de base a manera de out puts y luego determinar posibles in puts. Los out puts, o esqueletos, son las estructuras gramaticales de la lengua castellana, según explica Gache: “cláusulas independientes, principales, subordinadas (adverbiales, adjetivas, sus-

tantivas, restrictivas, explicativas); nexos copulativos, adversativos, comparativos, modales etc.” (Gache 2015b: 32).

Entre muchas, dos posibles estructuras de out puts e in puts se repiten en estas creaciones maquínicas:

PRIMERA ESTRUCTURA

- (Si) + (sus.) + [Cual... (sust.) ... cual out] + (palabra en ADO/ADA) ... out)
- (Y si) + (sust) + (verbo conjugado) + (adjetivo) + (sust)
- ¿(Cómo) + (verbo infinitivo) + (sust) + (palabra en ADO/ADA)

SEGUNDA ESTRUCTURA

- (exclamación) + (sust) + (verbo conjugado) + (palabra en ENTE)
- [que... (sust.) ... out] + (adjetivo)
- (Como) + (adjetivo) + (que se) + (verbo conjugado) + (palabra en ENTE)

En los supuestos versos ya citados de Góngora en *Kublai Moon*, creación maquínica que reproduce el estilo barroco de las *Soledades*, se plasma la primera estructura:

Si la anestesia, cual mareada democracia
 que termina y no retorna
 atormenta temblores inmolados
 Y si el adicto colisiona pagano (KM: 150)

Similares composiciones maquínicas se observan en *Sabotaje Retroexistencial*:

Si el arcángel, cual abismo del alma,
 Conjura temblores destrozados

Y si la prisión tritura, insubordinada
 ¿Cómo asesinar versos dominados? (“Contra arcángel martirizado”).

Si la poetisa cual revolución en la tórrida lejanía,
 eriza sepulcros orbitados
 y si el polímero corrompe, hipermétrope
 ¿Cómo atormentar abismos retrasados? (Gache 2015f)

Como ejemplo de la segunda estructura en *Sabotaje Retroexistencial* estaría “Suicida transortopédico”:

Cómo hipérbaton, cual infernal devoción
 y que se funde en el descuartizamiento cual fantasma lejano,
 y colisiona como suicidio opresivo que se pierde en la oscuridad de la
 noche. ¡Ay! falsificando su adicción (Gache 2015f).

Al Halim ha creado poemas que son productos de una máquina generativa, máquina poética que mezcla, combina, se apropia y amenaza el canon literario barroco al reproducirlo e imitarlo en múltiples textos que exploran las posibilidades de transformación del signo lingüístico y de la sustancia estructural de las *Soledades*. Según Gache: “The resulting texts are ‘other’ texts, made with impure, monstrous fragments that threaten the cultural canon and the prevailing symbolic order” (2017d: 9).

Se ha dicho que *Sabotaje Retroexistencial* no es un generador automático sino un permutador que combina palabras o sintagmas generadas por un algoritmo, sin embargo, como se observa en las estructuras dadas, Gache ha creado out puts e in puts basados en la estructura de la lengua castellana no solamente en la combinación y permutación de palabras. Los posibles versos reflejos del estilo de Góngora, Gache los ha definido:

[*Sabotaje Retroexistencial* es] un generador automático y aleatorio de poemas. Consiste a la vez en un algoritmo y en un *potencial* “libro in-

finito” que permite a los lectores acceder a los poemas auto-generados por el robot AI Halim (Gache 2015b: 27, énfasis mío).

He subrayado la palabra *potencial libro infinito* porque se ha aclarado que “el número de poemas que genere *Sabotaje Retroexistencial* no es infinito *per se*-por mucho que a nosotras nos lo parezca” (Saum-Pascual 2018:173).

El robot AI Halim ha logrado crear versos barrocos al estilo de Góngora: metáforas extrañas, profundas elipsis, violentos hipébatons casi ininteligibles, motivos mitológicos, desencadenando también una verdadera revolución sintáctica, es decir composiciones que responden a constricciones, a reglas. Y sucede aquí lo que ya apuntó Guattari, que llegará el momento que será imposible *distinguir la creatividad poética de las máquinas, de la creación humana*: “it will be almost imposible to make a distinction between human creativity and machinic invention” (Guattari 2007:103).

Hay en estas creaciones de *Sabotaje Retroexistencial* una experimentación con el nivel formal del lenguaje al recurrir a la noción de máquina como un elemento privilegiado metatextual. La importancia aquí de la semiótica asignificante de Guattari es que hay una descentralización de la subjetividad humana en favor de una subjetivación maquínica. Los poemas de *Sabotaje Retroexistencial* caen dentro de la semiótica asignificante al ser creaciones no humanas dentro de un sistema maquínico. Desde este punto de vista, estos poemas no son enunciados individuales, sino resultan productos del ensamblaje maquínico, como Guattari y Deleuze han definido en *A Thousand Plateaus* (37).

Esta ideología de la semiótica asignificante fundamenta la noción que Gache repite a lo largo de su obra: “La teoría del verso del robot AI Halim X 9009 está basada en dos conceptos principales: la semiótica asignificante y de que no es el sujeto el que habla las palabras, sino *que son las palabras las que hablan a través del sujeto*” (Gache 2015d: énfasis mío). Por lo tanto, los poemas de AI Halim están reproduciendo el ensamblaje maquínico social y político de la sociedad donde se produce.

El robot AI Halim ha elaborado estructuras a partir de determinadas reglas que reproducen las fórmulas canonizadas dentro de la literatura. AI

Halim/Góngora imitan en sus creaciones las formas literarias barrocas, juego de espejos que desautorizan la noción de creatividad y autor, motivaciones de la producción anticanónica de Gache. Inversión del mundo literario en el proyecto *Kublai Moon*, que crea una inquietud pues es un robot AI Halim quien descubre las claves y pistas de las *Soledades* de Góngora, desciframiento detectivesco de la estructura semántica culterana.

En el proyecto *Kublai Moon* la devoción y verdadero culto de las dos figuras canónicas celebradas en la historia de la literatura hispana, Góngora y Darío, se desmiembra y cierra un ciclo que Gache ha ido exponiendo paulatinamente a través de sus ensayos, los *Wordtoys*, la novela de ficción lingüística *Kublai Moon, Sabotaje Retroexistencial*, sobre la misión semiótica del signo de denuncia de los cánones impuestos a través de la historia literaria, como ella abiertamente enfatiza:

All literature should be understood as an act of resistance to a discourse that seeks to discipline and dominate. Literature should be understood as a weapon against the different stereotypes and clichés that circulate regularly in everyday language and imagery, which play such a significant role in our becoming social subjects. Literature should stand in the place of semiotic conflict and should underline the capacity of signs to affect social beliefs (Gache 2012b: 4-5).

Kublai Moon no sólo es una novela de ficción lingüística sino que los hechos narrados, laberintos narrativos de espejos, permiten como diría Borges, a pocos lectores “la adivinación de una realidad atroz”, el desmembramiento de las figuras canónicas que la historia literaria ha consagrado.⁴⁸

⁴⁸ La cita completa de Borges en “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius” acerca de la ejecución de una novela “cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores-a muy pocos-la adivinación de una realidad atroz o banal” (Borges 1980a: 431). En otra ocasión, Borges al analizar “la medianía”, “aciertos” y “equivocaciones” de los versos de Góngora en “Examen de un soneto de Góngora” expresa: “No creo demasiado en las obras maestras (ojalá hubiera muchos renglones maestros), pero juzgo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más probable será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país” 129.

VI. VANNEVAR BUSH Y BORGES EN LA BIBLIOTECA DE KUBLAI KHAN

1. *Vannevar Bush*

En *Escrituras nómades* Gache le dedica un apartado a Vannevar Bush titulado “El Memex” donde alude a esta creación (2006c: 102). También en “AI Halim X9009 y su teoría del verso” menciona que el memex “serviría de importante antecedente para los procesos digitales” (Gache 2015d). El concepto del memex impregna no sólo las obras digitales de Gache, sino que aparece también en la concepción de la biblioteca electrónica de Kublai Khan. Antes de analizar este aspecto, es necesario presentar a Vannevar Bush y su teoría del memex.

Vannevar Bush (1890-1974) creó el *memex* como una forma de modernizar las bibliotecas científicas y hacerlas más útiles a los investigadores. Ingeniero norteamericano, inventor y científico, siendo director durante la Segunda Guerra Mundial del Roosevelt Scientific Research and Development, coordinó las actividades de científicos norteamericanos en el uso de la ciencia durante este tiempo. Fue vicepresidente del Massachusetts Institute of Technology (MIT) en 1919 y presidente del Carnegie Institution en Washington en 1938. Es recordado hoy por su artículo “As We May Think” (*The Atlantic Monthly* 1945) que describe el *memex*, adelanto de las máquinas actuales de almacenar conocimientos porque “science may implement the ways in which man produces, stores, and consults the record of the race” (Bush 2003:46). Con este sistema Bush prefiguró una variedad de máquinas, fotográficas, escáners, computación, reproducción, el libro y biblioteca electrónicos y el robot, por la conexión con los procesos mentales.

Para Bush, nuestra ineptitud para encontrar datos en los catálogos de bibliotecas se debía a los sistemas artificiosos y rígidos de indexación. Era necesario encontrar un sistema similar a la mente humana

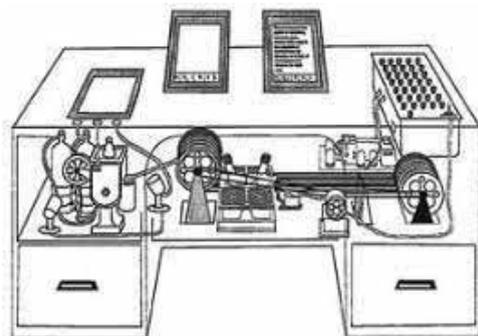
que trabajara por asociación de ideas, “Selection by association, rather than indexing, may yet be mechanized”, y aunque era difícil igualar la flexibilidad y velocidad de la mente, sería posible “to beat the mind decisively in regard to permanence and clarity of the items resurrected from storage” (Bush 2003:44).

Este sistema es el *memex* (memoria expandida), aparato en el cual todos los libros, periódicos, artículos y documentos son guardados y pueden ser consultados con gran velocidad y flexibilidad, el usuario puede examinar más de un libro a la vez y rápidamente pasar por todas las páginas de este. El *memex* expande el poder de asociación de la memoria humana y funciona análogamente como el cerebro humano, asociación por medios de enlaces:

Consider a future device for individual use, which is a sort of mechanized private file and library. It needs a name, and, to coin one at random, memex will do. A memex is a device in which an individual store all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory (Bush 2003:45).

El *memex* es una especie de escritorio (figura abajo) con dos pantallas para proyectar el material de lectura comprimidos en microfilms, que reproducen los originales volúmenes de papel. Con este sistema de microfilms: “The Encyclopoedia Britannica could be reduced to the volume of a matchbox. A library of a million volumes could be compressed into one end of a desk” (Bush 2003:40).

El *memex* tiene además un teclado para entrar el código del libro requerido: “If the user wishes to consult a certain book, he taps its code on the keyboard, and the title page of the book promptly appears before him” (Bush 2003:45).



Esta máquina contiene dos procesos mentales, guardar y recuperar material y razonamiento lógico:

Two mental processes the machine can do well: first, memory storage and recollection, and this is the primary function of the memex; and second, logical reasoning, which is the function of computing and analytical machines (Bush 1991c: 178).

Así por medio de enlaces (trials) de asociación de diferentes elementos y libros similares, nuevas formas de enciclopedias aparecerán ante el usuario: “Wholly new forms of encyclopedias will appear, ready made with a mesh of associative trails running through them, ready to be dropped into the memex and there amplified” (Bush 2003:46).

Modernos microfilms tenían la capacidad de guardar en ellos todos los libros, documentos, dibujos que el usuario del sistema necesitaría. Cada vez que el microfilm del libro se ingresaba en el memex, se le asignaba un código en la sección de códigos del memex, lo que permitía recuperar el material fácilmente. Esto se lograba gracias a dos elementos del memex, compresión y rapidez de acceso:

The evolution of data-handling equipment thus has involved two important features: compresión, which allows great masses of data to be stored in a small space and rapid access, by which a single piece of information can be located and reproduced in a very brief time (Bush 1991a: 204).

Años más tardes, Bush resumiría los procesos que se lograrían con el memex:

Essentially, a memex is a filing system, a repository of information, and a scheme of searching and speedily finding a desired piece of information. It utilizes miniaturization, high-speed photography, memory cores such as computers embody, and provisions for the coding of items for recall, the linking of code to code to form trails, and then refinement or abandonment of trails by the machine as it learns about them. It is an extended, physical supplement for man's mind, and seeks to emulate his mind in its associative linking of items of information, and their retrieval as a result (Bush 1970:190).

Aunque este proyecto no se materializó debido a la tecnología de los años 40 y al alto costo, el *memex* que reemplaza el tradicional catálogo de bibliotecas al poder almacenar por asociación todos los libros e información, fue una gran visión de la biblioteca electrónica actual donde todos los textos están en la red con acceso inmediato, y también del concepto de hipertexto e hipermedia, cuyos enlaces de asociación unen información y documentos.

Después de la destrucción y el virtual borramiento de la biblioteca de Kublai Khan por una bomba de silencio, Belén Gache es nombrada Asesora en Jefe de la Biblioteca y encargada de la restitución del material perdido. La Biblioteca Personal del Khan era famosa cósmicamente “por sus incunables y suntuosas ediciones de bibliófilos” (*KM*: 28).

Gache inicia un largo proceso de restauración y archivo del material de la Biblioteca que abraza la visión de mecanización de las bibliotecas percibida por Vannevar Bush en su concepción del memex, lo que permitiría guardar y recuperar gran cantidad de material. Visión que constituyó una revolución en cuanto a la catalogación en las bibliotecas que Gache reconoce en “AI Halim X9009 y su teoría del verso”:

el ingeniero e inventor Vannevar Bush con el planteo del memex, dispositivo de archivo y selección de datos, basado en procedimientos metonímicos y que serviría de importante antecedente para los procedimientos digitales (Gache 2015d).

Por lo tanto, se pueden rastrear los conceptos de Bush en la descripción de la Biblioteca del Khan con respecto a la concepción de una biblioteca total, universal: “la Biblioteca de Poesía de Kublai Khan en la luna, una de las bibliotecas totales más importantes del universo” (*KM*: 142); “una biblioteca de poesía que abarca poemas de todos los rincones del cosmos” (*KM*: 67).

Totalidad presente en la concepción del memex de Bush: “[w] holly new forms of encyclopedias will appear” [...] que contienen “the world’s record” (Bush 2003:46). La Biblioteca cósmica del Khan (*KM*: 61) también posee miles de volúmenes, y tiene la capacidad de absorber millones como en el memex.

En la Biblioteca de Kublai Khan el concepto de nube, que permite guardar miles de ejemplares de todos los rincones del mundo, también tiene su origen en la idea de “massive memexes” de Bush: “existe una nube compartida por todos los copistas en la que, entre otras cosas, está el frondoso catálogo con ejemplares de obras poéticas de todos los rincones del cosmos” (*KM*: 53).

En “Memex II” Bush expresa: “there will be central libraries where all these [books] are collected in massive memexes, and where the staff builds trails among them” (Bush 1991b: 173).

Pero, la Biblioteca cósmica tiene además un avance tecnológico en *Kublai Monn*, porque al final Gache ha logrado componer un catálogo sin libros, y crear la visión de una biblioteca del futuro, que fue lo que inspiró a un admirador de Bush, J. C.R. Licklider en *Libraries of the Future*⁴⁹. Según Gache:

La ubicación de los textos *no es necesariamente física*. Cada uno de ellos posee un chip que es detectado por los múltiples robots ID que cuelgan del cielo raso y a los cuales basta con introducir una clave particular para acceder en pocos segundos a los poemas buscados (*KM*: 61, énfasis mio).

⁴⁹ En el prólogo de este libro Licklider expresa: “How should one explore the library of the future?” In this matter, too, the pattern was set by Dr. Bush in his 1945 article [...] in which he invented the “Memex”, the private memory device in which all a man’s records may be stored, linked by associative indexing and instantly ready for his use” (V II).

Luego aquí no hay libros, sino la posibilidad de recuperar digitalmente documentos, “poemas” de un corpus. Licklider creó un sistema similar sin libros compuesto de tres elementos, el corpus, la pregunta y la respuesta, que permitía acceder al documento pedido, él lo denominó “Precognitive System”:

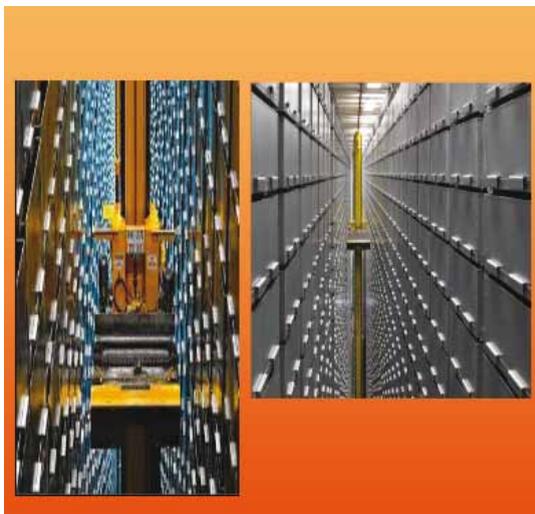
“Procognitive systems” is also more appropriate than “library systems of the future” to designate the objects of our study. “Systems” has, for us, the proper connotations. [...] The systems in which we are interested are broader than present-day libraries; the systems will extend farther into the process of generating, organizing, and using knowledge. Moreover, since the idea of “book” is not likely to be central, it seems best to substitute another word for “library”. Since the systems are intended to promote the advancement and application of knowledge, they are “for knowledge”, and thus procognitive systems (Licklider 1965:6).

Licklider logra aquí la visión de la biblioteca del futuro, sin libros. Partiendo del principio de imitación de la mente humana, que fue el origen del memex de Bush, se obtiene el documento requerido en un corpus de información, el que responde a preguntas del usuario del sistema y respuestas inmediatas:

At the level of subsystem, we should be prepared to reject the schema of the physical book itself, the passive repository for printed information. That involves rejecting the printed page as a long-term storage device, though not for short-term storage and display (Licklider 1965:7).

Tanto Bush como Licklider, tuvieron la visión de una biblioteca sin libros, la organización del conocimiento que no necesitaba estar en bibliotecas o edificios. Ellos compartieron la posibilidad de rápido acceso a todo un cuerpo de información, de desarrollo de una mecanización del sistema que lograría el rápido acceso del conocimiento. En los últimos años las bibliotecas digitales han adoptado parte de estas investigaciones que representaron en el pasado una visión de la biblioteca del futuro. El logro de Google en la red está también conectado a la visión de Licklider.

En la descripción del proceso de acceso de la Biblioteca del Khan, Gache introduce la mecanización lograda también por “los múltiples robots ID que cuelgan del cielo raso” (KM: 61). El uso de robots para recuperar material ya se ha implementado en las bibliotecas estadounidenses mediante lo que se conoce como ARS, Automated Retrieval System, como se ve en la imagen siguiente que corresponde al acceso robótico del material de la Biblioteca en la Universidad de Santa Clara en California.



2. Jorge L. Borges

En los años noventa, Gache empieza a escribir todas sus obras digitalmente y abandona la literatura impresa. Sin embargo, esta incursión tecnológica no significaría dejar atrás las obras literarias del pasado que la formaron y se vuelcan en todas sus creaciones. Así sucede con Borges, que es citado tanto en sus ensayos impresos y digitales como en las creaciones digitales. Es importante destacar este aspecto de la obra

de Gache que establece un diálogo intertextual con la literatura clásica y las nuevas tecnologías para renovarlas y recrearlas⁵⁰.

En *Escrituras nómades*, Gache hace una revisión de los conceptos de escritura, literatura y libro de las vanguardias para mostrar la existencia actual de una literatura de experimentación que se desborda en nuevas creaciones digitales que serían: “una heredera directa de las diferentes estrategias de deconstrucción de los modelos hegemónicos-muchas de ellas ya planteadas por vanguardias literarias” (Gache 2006b: 250).

A través de este libro, la obra de Borges es mencionada para ejemplificar los distintos tópicos abordados. Así la presencia del tema del libro se extiende a lo largo de la producción de Gache y aquí se explora con ejemplos que evidencian la ruptura de la linealidad y bifurcación en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Gache 2006b: 120), o del libro inexistente “Acercamiento a Almotasim”, y “Examen de la obra de Herbert Quain” (26). En este último ensayo de Borges, también menciona la idea del libro como laberinto. La biblioteca como laberinto en “La biblioteca de Babel” así mismo ejemplifica la idea del tiempo como laberinto (121). Dentro del concepto de reescrituras, Gache incluye otro relato de Borges, “Pierre Menard autor del Quijote” (32) que es citado en la interfaz “Escribe tu propio Quijote” en *Wordtoys*. La estructura a partir de formas geométricas y signos cabalísticos está representada por “La muerte y la brújula” (162) y “Magias parciales del Quijote” que sería ejemplo de espejos barrocos (116).

La presencia de Borges es igualmente preponderante en el catálogo que Gache hizo para la exposición de Casa de América “Borges.es” en Madrid, noviembre de 1999 a enero de 2000. El título de este catálogo *El lado invisible de las cosas* está inspirado en una cita del *Zohar* 1,39, que Borges reproduce en *Libro de sueños* y que Gache incorpora en el catálogo presente en su página en línea: “Todo en el mundo está dividido en

⁵⁰ He estudiado este tema en: “De la literatura impresa a la digital. Borges en las obras de Belén Gache” Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (*RANLE*). n° 17-18 vol. IX (2022).

dos partes, de las cuales una es visible y la otra es invisible. Aquello visible no es sino el reflejo de lo invisible. Zohar, 1,39” (Borges 1976:139).

En este catálogo Gache presenta a los artistas plásticos Gustavo Romano, Jorge Macchi, Patricia Pisani, Miguel Rotschild, “autores que tematizan al igual que Borges, esos espacios lisos, extrasistemáticos, esas zonas de incertezas”⁵¹. Gache acude nuevamente a la obra narrativa y poética de Borges para explicar los conceptos de lugares de indeterminación e incertidumbre, espacios infinitos y laberínticos de estos artistas por medio de “Los dos reyes y los dos laberintos” donde el laberinto del tiempo se opone al desierto del tiempo. Los poemas “Laberinto”, “El laberinto” de Borges serían símbolos de la falta de rumbo e incerteza y “Paradiso XXXI” reflejaría el rostro de la nada sublime, de lo otro irrepresentable, temas presentes en las obras de estos artistas.

Libro de sueños de Borges es citado frecuentemente en este catálogo. Así “Sueño de Coleridge” (Borges 1976:103) y “El sueño de Chuang Tzu” (118). El sueño de Coleridge sobre el palacio de Kublai Khan reproduce el sueño del emperador mongol del siglo XIII sobre el plano de su palacio que Coleridge sueña en el siglo XVIII sin haberlo conocido. En “El sueño de Chuang Tzu” y la mariposa, como en el anterior de Coleridge, se crea un “límite ambiguo entre sueño y vigilia, confusión e iluminación, visibilidad e invisibilidad” (Gache 2000), estas visiones del otro lado permiten explicar muchas de las obras del catálogo. Otras obras de Borges mencionadas, *Historia de la eternidad*, *Museo*, “Tlön Uqbar, Orbis, Tertius”, “El tiempo y J. W Dune”, “Magias parciales del Quijote”, “El Zahir”, ejemplifican distintos temas presentes en la exposición: la eternidad, el tiempo ramificado en caminos divergentes, la fusión de lo uno en lo múltiple. El catálogo se cierra con la obra “La tarde de un escritor” del artista Gustavo Romano, que encierra la imposibilidad del ser humano de encontrar un sentido a su existencia, como Borges lo expone en “El espejo de los enigmas” citando a León Bloy que el catálogo incluye:

⁵¹ Este ensayo está en la página en línea de Belén Gache bajo el título “Más ensayos en línea sobre teorías, letras y artes”. Los ensayos subsiguientes citados están en esta misma página: <http://belengache.net>.

No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz (Borges 1980d: 722).

Otro ensayo de Gache incorporado en su página en línea es “La muerte y la brújula de Jorge Luis Borges: el cazador cazado” donde desarrolla el enfoque sobre la figura del detective Lönnrot, que se encuentra consigo mismo: “Lönnrot, buscando a Scharlach, se está buscando a sí mismo” (Gache 1996).

En los escritos digitales de Belén Gache sobre el pintor argentino Xul Solar, la presencia de Borges baña los temas expuestos debido a la larga amistad de ellos desde 1924 hasta 1963, cuando Xul Solar fallece. Para Borges las visiones del pintor se podrían comparar con las de William Blake porque este fue también un místico y visionario como aquel. En la vasta biblioteca de Xul Solar, que Borges admiraba tanto, hay cerca de 80 libros que Borges le dedicó, entre ellos el libro *Der Golem* de Gustav Meyrink (Gache 2005). En otro Catálogo para la exposición del pintor en España en 2002, Gache se refiere a la creatividad del pintor que abarcaba nuevas tecnologías y lenguajes, estructuras de juegos, las que fueron consideradas por Borges como una recreación del universo. Inclusive Xul Solar está incorporado como traductor del idioma del planeta imaginario Tlön en su cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Gache 2002).

Borges está presente también en la creación digital de Belén Gache *Wordtoys* como ya mencioné en “Poemas de agua”, donde los grifos del lavabo arrojan los primeros versos de “Arte poética” de Borges” (Borges 1980a: 843).

En la obra impresa *Meditaciones sobre la revolución* (2020) Belén Gache vuelve a la reflexión sobre la autoría original y la identidad fija de un texto en “Gache y yo”, que según sus palabras es una “Intervención al poema ‘Borges y yo’” de Borges (Gache 2020:65). Aquí la autora crea una página especular que refleja palabra por palabra las de Borges y así convierte la reflexión de Borges sobre su otro yo, en su propia reflexión.

Esta reescritura del poema de Borges, imitación semántica, aunque es una versión idéntica de la primera tiene un sentido muy diferente debido a la distancia histórica. Borges en “Pierre Menard autor del Quijote” ya reflexionó sobre este proceso enriquecedor de la lectura al expresar: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges 1980:450).

Anacronismo deliberado ya que la distancia histórica entre “Gache y yo” escrito casi un siglo después de “Borges y yo” en 1939 y sus vivencias de Buenos Aires a principios de siglo, mezcla de nostalgia y añoranza, no pueden corresponder con las de Gache nacida en 1960, lo que otorga al texto de Gache otro sentido. Así como Menard en el cuento de Borges, intentó reproducir el *Quijote* después de tres siglos, Gache se lanza con la misma técnica, ya que su escritura es una reescritura de la de Borges. Además, así como en “Borges y yo” hay un desdoblamiento entre Borges el escritor, su literatura y él mismo, espejo que duplica al otro ser, en Gache ocurre otro juego de espejos que está reflejando otro ser, otra persona literaria, al mismo tiempo que señala la imposibilidad de crear una obra original y única.

El tópico del libro es una constante en la producción de Gache como ya apunté, y lo desarrolla en la conferencia *El tópico del libro en la literatura electrónica* dada en Valladolid en 2017. Aquí menciona en varias ocasiones el cuento “El libro de arena” de Borges como el libro infinito “porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin” (Gache 2017f: 12). En la novela *Kublai Moon* este tema aparece en “Sabotaje Retroexistencial” producto del algoritmo del robot AI Halim, este libro infinito, el disco duro del robot, el avatar de Gache logra restaurarlo y rescatarlo al final de la novela (*KM*: 159-60), como ya lo apunté.

La Biblioteca del Khan que Gache restaura, “famosa en todos los rincones del cosmos por sus incunables y suntuosas ediciones de bibliófilos” también “abarca poemas de todos los rincones del cosmos” (*KM*: 28,67). Esto nos remite a otro concepto de Borges expuesto en “La biblioteca de Babel”, el de la biblioteca total: “la biblioteca es total” (Borges 1980b: 467), “la Biblioteca abarcaba todos los libros” (468),

cada hexágono encerraba todo lo que era posible expresar en todos los idiomas, todos los catálogos, todos los conocimientos (468).

El ascendiente de Borges se vuelve a ratificar en esta novela *Kublai Moon*. Su ideología está presente a lo largo de la narración no sólo a través de los tópicos borgeanos mencionados, sino en la creación del Aleph. Mientras en Borges el Aleph, “esfera tornasolada”, permite ver todo el “espacio cósmico” (Borges 1980a: 625), en *Kublai Moon* hay un Aleph literario en una perla que es un microcosmo poético, “un punto en el universo desde el que puedan leerse todas las poesías del cosmos simultáneamente” (*KM*: 105), esta perla era “uno de los más preciados libros secretos” de la biblioteca del Gran Kahn. Así mismo la idea de que morir es un sueño titula uno de sus apartados: “Morir es como dormir” (*KM*: 45) idea que nos traslada a “Arte Poética” de Borges: “esa muerte/ De cada noche, que se llama sueño” y luego “Ver en la muerte el sueño”. (Borges 1980a: 843)

Como expuse en el capítulo anterior, el espacio lunar de *Kublai Moon* no tiene nada de utópico sino que refleja los mismos problemas terrenales y conspiraciones políticas de un gobierno totalitario que silencia a los poetas y a los campesinos que caen prisioneros. Aunado a ello el avatar de Belén Gache debe sufrir rivalidades profesionales e intrigas, que terminan destituyéndola de su cargo en la Biblioteca de Kublai Khan. A Gache la reemplaza Scale Styles, su antagonista, que ha establecido en la Biblioteca un CUIP (Código Único de Identificación Poética) sistema de catalogación basado en el grado de sedición de las poesías según la intensidad real, potencial y perlocutiva (*KM*: 95). Styles es una agente de la dictadura de la Galaxia de la Serpiente cuyo objetivo era infiltrarse en la Biblioteca y una vez copiado y teletransportado todo el archivo destruir la Biblioteca (*KM*: 76).

En la taxonomía creada por Styles, hay resonancias del criterio de catalogación de la Enciclopedia China del cuento de Borges “El idioma analítico de John Wilkins”, clasificaciones alejadas de nuestro criterio. Como Foucault ha explicado en *Las palabras y las cosas* refiriéndose a este criterio presente en el cuento de Borges, en las clasificaciones:

Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá (Foucault 1968:6).

De aquí la relación con la cultura en la cual estos códigos se originan que justifican una experiencia de orden y clasificación. Es decir, en el criterio de catalogación de Styles se está reflejando la cultura monométrica que quiere imponer un canon literario: el de Rubén Darío. Es por esto que en Darío su grado de sedición es nulo, “porque es el poeta preferido de los lectores de poesía monométrica”, y la poesía de Gache “Oda a la libertad de los poetas”, está catalogada como uno de los “poemas más sediciosos del cosmos” (KM: 70). Este viaje lunar es solamente un cambio de espacio que arrastra los cánceres de la realidad terrenal, y aquí resuenan las palabras de Borges en “Utopía de un hombre que está cansado”: “todo viaje es espacial. Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente” (Borges 1976:130) ⁵².

Aunque muchos autores pueblan la vasta bibliografía citada, Borges acude a los escritos de Belén Gache en los conceptos relacionados con el libro infinito y total, la biblioteca universal, la escritura como una reescritura, el tiempo como laberinto, los espacios inciertos infinitos, el sentido de la existencia, la creación de mundos y lenguajes imaginarios y en todos ellos Gache reconoce en Borges la autoridad, el saber relevante. En la producción digital *Wordtoys*, Borges cobra vida por medio de una recreación a través de los nuevos medios tecnológicos de la literatura digital, que no sólo permiten transmitir la palabra de Borges, sino activar sus metáforas en acción digital.

⁵² Sin embargo, Borges en el poema “1971” también celebró la conquista a la luna de 1969: “Dos hombres caminaron por la luna. /Otro después. ¿Qué puede la palabra, / Qué puede lo que el arte sueña y labra, /Ante su real y casi irreal fortuna? (Borges 1980a: 1104).

VII. POESÍAS DE LAS GALAXIAS RATONAS. SEMIÓTICA CINÉSICA Y EL AVATAR DE BELÉN GACHE EN SECOND LIFE

Las Galaxias Ratonas (Mice Galaxies) dos galaxias de la constelación Coma Berenices a 300 millones de años luz de la tierra, han sufrido diferentes colisiones durante millones de años. Tienen un color peculiar, la cola en espiral azul termina en un tono amarillento. En el proyecto *Kublai Moon*, las *Poesías de las Galaxias Ratonas* estaban en la Biblioteca de Poesía Cósmica de Kublai Khan en el sector F-88 de diccionarios, enciclopedias y manuales de la constelación Coma Berenices, que se salvó del incendio y luego fueron encontradas en el bunker de Smart Filters, sede de la resistencia poética lunar.

En *Kublai Moon*, el avatar de Belén Gache llega a la luna en la nave espacial Selena desde estas Galaxias Ratonas, junto con el comandante Aukan y el robot AI Halim. La misión era el rescate de los poetas prisioneros en la luna por Kublai Khan, pero luego descubren que el verdadero objetivo del presidente de estas Galaxias Julio Sánchez, quien había mandado la bomba de silencio contra la biblioteca del Khan, era la destrucción de la poesía de la luna. Julio Sánchez padecía de metrofobia, fobia al verso, como ya mencioné en el análisis de *Kublai Moon*.

La descripción de estas Galaxias en la novela corresponde a la real: “las Galaxias Ratonas, con las largas colas azuladas de las dos espirales galácticas que la componen, enfrentadas” (*KM*: 37). En la novela las Galaxias Ratonas desaparecen para siempre por una bomba de poesías enviada desde la luna como represalia al ataque de la de silencio que ellos mandaron a la luna. Estas Galaxias tienen su propia tipografía, la escritura ratona que Belén Gache puede traducir cuando llegan mensajes con esta tipografía a la tierra, adonde ella había regresado en busca de su corazón en el robot AI Halim:

El mensaje está escrito en la típica tipografía de las ex Galaxias Ratonas y, por supuesto, si hay alguien en el planeta Tierra que puede traducir la escritura ratona a caracteres latinos sin tener que recurrir al Conversor Babélico de Escrituras es Belén Gache, quien decodifica el texto al instante (*KM*: 138).

Se está aquí en presencia de otro contenido semiótico, la creación de signos que encierran significados que deben ser descifrados. La escritura ratona creada por Belén Gache, es la tipografía usada en su libro *Poesías de las Galaxias Ratonas*. Según Deleuze y Guattari, las lenguas secretas son lenguajes cromáticos:

A secret language does not merely have a hidden cipher or code still operating by constants and forming a subsystem; *it places the public language's system of variables in a state of variation* [...] All languages, in the meantime, are in immanent continuous variation: neither synchrony nor diachrony, but asynchrony, chromaticism as a variable and continuous state of language (Deleuze, Guattari 1987:97, énfasis mío).

Al crear la tipografía ratona, escritura secreta, Gache está enfatizando la característica cromática de la lengua y sus constantes variaciones. La fascinación de Belén Gache por los lenguajes inventados se puede rastrear en sus ensayos. En los catálogos que preparó para las exposiciones de pinturas de Xul Solar, ella menciona los dos idiomas inventados por él: neocriollo y panlingua. El panlingua, “lengua monosilábica de base numérica, sin gramática y permutable” era un “metalenguaje plástico para la comunicación visual”, escritura plástica desarrollada alrededor de los años cincuenta, “concebida a partir de signos-verbales a los que denominó ‘pensiformas’ o ‘grafías plastiútiles’” (Gache 2015a).

Gache nombra muchos autores que crearon nuevos lenguajes, pero en *Kublai Moon* es al poeta ruso Velimir Khlebnikov a quien le dedica un párrafo:

Khlebnikov, poeta del cubo-futurismo ruso que originariamente había participado en círculos simbolistas, se dedicaba en las primeras décadas del siglo XX a crear nuevos lenguajes caracterizados por pretender ser

transmentales y planetarios. Las palabras debían ser capaces de producir un cambio mental en las personas y éstas debían poder comunicarse a través de los sonidos en una suerte de sinestesia telepática (*KM*: 140-41).

El lenguaje creado por Khlebnikov fue el *zaum* o “beyonsense”, lo que está más allá de la razón, considerado como el lenguaje trascendental del futuro que podía producir un cambio en la conciencia similar al estado “samadhi” en el budismo. Es decir, un estado que intenta anular el control de la mente. En sus palabras: “Beyonsense language means language situated beyond the boundaries of ordinary reason” (Khlebnikov 1987:382). Presente en este lenguaje, como en casi todos los lenguajes criptográficos es la ilegibilidad por medio de vocablos irracionales usados en el folklore o prácticas religiosas: “Beyonsense language is used in charms and incantations, where it dominates and displaces the language of the sense [...]. But there does in fact exist a way to make beyonsense language intelligible to reason” (383). Khlebnikov abrigaba la idea de que *zaum* se convirtiera en un lenguaje universal, “the universal language of the future [...] It alone will be able to unite all people. Rational languages have separated them” (385). De este modo, *zaum* era un lenguaje poético que dialogaba con el universo.

Con respecto a la ilegibilidad de estos lenguajes criptográficos, Gache cita a Barthes en varios de sus ensayos quien considera la ilegibilidad “como la vocación misma de la escritura” (Gache 2015a). Estas palabras las dice Barthes en *Variaciones sobre la escritura*:

La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo y no en su centro) (Barthes 2003:91).

Por lo tanto, la ilegibilidad demuestra la verdad, la esencia de la escritura. Para Barthes, las imaginaciones gráficas de ciertos pintores aunque sean indescifrables, “son más bien las manifestaciones del reverso –del infierno– de la escritura”, para él la verdad está en el reverso (91-92). Hay un paralelismo entre estas escrituras, que por su hermetismo gráfico provocan secesión, y la semiótica “donde el relato

es transformado en símbolos gráficos” (91). Proceso semiótico que Gache desarrolla en sus obras a través del significante que se desprende del significado, provocando el desborde de la materialidad visual sonora del signo. Esto permite la aparición del sentido actual de la palabra, según Barthes ruptura que define el texto:

Una escritura no necesita ser “legible” para ser plenamente una escritura [...] en el momento que el significante [...] se desprende de todo significado y suelta vigorosamente la coartada referencial, el texto (en el sentido actual de la palabra) aparece. Pues para comprender qué es el texto, es suficiente –pero necesario– ver la ruptura vertiginosa que permite que el significante se constituya, se ajuste y despliegue sin sostenerse a un significado (Barthes 2003:105).

Gache por medio de la tipología ratona está logrando una revolución alfabética, otra revolución semiótica que crea una resquebrajadura del alfabeto latino al inventar una escritura acodigal, asémica de signos en un diseño visual más expresivo. Especie de “hipergrafía” como la que creó el letrismo, donde el énfasis estaba en la comunicación visual, abandono del aspecto fonético en favor de formas estéticas visuales pictográficas. En “Consideraciones sobre la lectura”, Gache se explaya sobre estas escrituras inventadas acodigales o pre-postalfabéticas que marcan una frontera entre los “que conocen el código y aquellos que no lo hacen” (Gache 2015c: 14). Escrituras en las que:

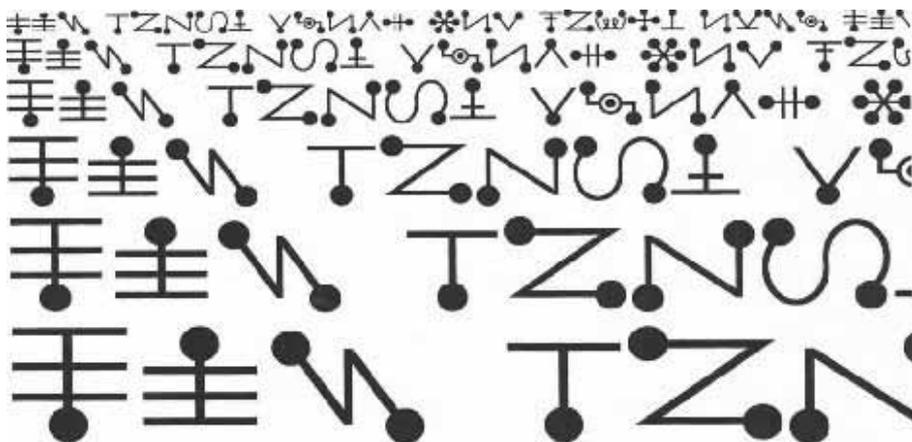
la materia de las letras debía considerarse significativa en sí misma. Poéticas como las del dadaísmo, futurismo, la poesía sonora, la poesía visual, el concretismo entre otras, que comprendieron que la forma era el significado y énfasis en la materialidad (visual, sonora) de los signos (Gache 2015c: 16).

Por lo tanto, Gache en la creación de su escritura ratona, está insistiendo en el tema desarrollado a través de los capítulos previos de este libro y que fundamenta toda su creación: la materialidad de los signos, la relación entre los signos y sus referentes, lo que pone en evidencia las limitaciones de la división propuesta por Saussure entre el significado y

significante, ya que la forma, el significante, es el significado. De aquí la importancia de comprender la creación de Gache desde este punto de vista, el que descifra sus signos, ya que su escritura está ligada a una ilegibilidad de “claves y complicidades”.

En la tipología ratona creada por Gache, se observa una preferencia por las formas visuales pictográficas a la manera de las letras de los pintores Klee y Miró. Símbolos visuales con un abandono del aspecto fonético, abstracciones que crean una dimensión plástica de una escritura de trazos geométricos, líneas paralelas, verticales y onduladas que terminan y empiezan con pequeños círculos. Es posible descargar esta tipografía en *Poesías de las Galaxias Ratonas* en línea, lo que permite traducir los nueve poemas de este libro digital, aunque no se identifica la tipología ratona con las letras latinas, proceso que he realizado más adelante en el cuadro Tipografía Ratona.

Estas letras de la Tipología Ratona, lenguaje galáctico, se inspiran en los trazos usados en los mapas de constelaciones, como se observa en el siguiente y crean nuevos universos.





En este mapa del cielo nocturno, las indicaciones de las distintas constelaciones se realizan también por medio de trazos paralelos, verticales, angulares, ondulados, que unen las estrellas, pequeños círculos.

Las letras de la Tipología Ratona son una imaginación gráfica de la representación cartográfica del mundo estelar, codificaciones que envían mensajes galácticos. La materialidad de estas letras es significativa en sí misma, materialidad visual del signo lograda con el advenimiento de los nuevos medios digitales que ha anulado la separación con las prácticas visuales canónicas, donde el valor formal del signo permite procesos de escribir y leer diferentes. Este nuevo lenguaje, espejo de las Galaxias Ratonas revela lo oculto de la creación de Belén Gache. Es por esto, que la misión del poeta digital es crear textos alejados del canon hechos con jeroglíficos e ideogramas:

create texts others from the canon [...]

texts not arisen from the logos but from the antilogos, a different way to the representational model that is central to Western philosophy, texts made from hieroglyphs and ideograms and not with the analytic expression, the phonetic writing, and the rational thought (Gache 2017c: 23).

A través de sus ensayos y obras, Gache se declara en contra del canon literario por las limitaciones que impone a las palabras: “El proceso de formación del canon tiene lugar a través de una serie de operaciones de regulación y control (entronizaciones, autorizaciones, desautorizaciones, invisibilidades, eventualmente prohibiciones)” (Gache 2018:5).

Es importante destacar aquí estas declaraciones de Gache en contra del canon, porque todavía recibe preguntas sobre cómo ella “se relaciona con el canon literario”⁵³. Precisamente en *Poesías de las Galaxias Ratonas* hay una poesía “La nave nodriza (after Rubén Darío)” que es una parodia del canon literario creado por Darío. Ya apunté en *Kublai Moon* como hay una sátira de la poesía de Darío, en donde los monométricos, que quieren imponer un modelo canónico literario, defienden las poesías de Rubén Darío e invaden el espacio selénico con sus poemas. Así los versos de Darío aparecen en grafitis, y luego se derraman en la Biblioteca de Kublai Kahn, en donde los libros, las pantallas, todas las capturas de audio, la nube toda estaba invadida por los textos de Rubén Darío (*KM*: 119).

En la poesía “La nave nodriza (after Rubén Darío)”, parodia del poema “Divagación” en *Prosas Profanas*, Gache interviene el texto de Darío para darle una significación nueva jugando con las palabras “nave nodriza”. Se advierte además, la reflexión de Gache sobre la autoría original de un texto, como apunté en el capítulo referido a Borges con respecto a la intervención del poema “Borges y yo” en su escrito “Gache y yo”. Sin embargo, la diferencia aquí es que Gache introduce satíricamente en los versos de Darío la expresión “la nave nodriza”, reminiscencia del “buque nodriza” que abastecía de combustibles a otros navíos, lo que destruye la imaginaria griega y francesa presente en el original.

Puesto que el tema del canon literario y de la vuelta al pasado literario resulta controversial dentro de la crítica, que no ha advertido las

⁵³ En una reciente entrevista “What is an Avatar? A Conversation with Belén Gache” (You Tube 11/772020) realizada por Alex Saum– Pascual y Élika Ortega, se le pregunta “Cómo se relaciona con el canon literario”, Gache con una sonrisa enigmática responde que ella “presumía de anticánónica” y aclara que tiene una formación literaria previa a la práctica digital, y por eso los autores aparecen constantemente en sus obras. Esta entrevista está en su página en línea.

florecientes de rojos labios
 y nevados dientes,
 como los de la nave nodriza.
 Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
 descansa en mis palacios solitarios.
 Duerme que yo encenderé los incensarios.
 Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
 tendrán rosas y miel tus dromedarios,
 en la nave nodriza.

Rubén Darío, "Divagación" Prosas Profanas

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
 un soplo de las mágicas fragancias que hicieron
 los delirios de las liras en
 las Grecias, las Romas y las Francias

¡Suspira así! Revuelan las abejas;
 al olor de la olímpica ambrosía,
 en los perfumes que en el aire dejas;
 y el dios de piedra se despierte y ría,
 y el dios de piedra se despierte y cante
 la gloria de los tirsos florecientes
 en el gesto ritual de la bacante

[.....]

Ámame así, fatal, cosmopolita,
 universal, inmensa, única, sola
 y todas; misteriosa y erudita:
 ámame mar y nube, espuma y ola.
 Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
 descansa en mis palacios solitarios.

Duerme. Yo encenderé los incensarios.

Y junto a mi unicornio cuerno de oro,

tendrán rosas y miel tus dromedarios.

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html>>

El poema de Darío es mucho más extenso que las estrofas intervinidas por Gache, pero mientras en Darío todo el poema es un canto al amor cosmopolita, universal, en entornos griegos, franceses, españoles, donde reina el exotismo y dulces licores que abrigan pasiones locas, en Gache la nave nodriza con su cargamento de combustibles, es el escenario donde va a parar la “reina de Saba” sin “las rosas y mieles” de Darío. Sucede lo que he apuntado antes sobre el desmembramiento de Góngora en *Kublai Moon*, aquí es también Darío el que recibe una ruptura icónica. Lamentablemente, Gache que se considera “anticanónica” y así lo ha revelado en todas sus obras, ha sido una y otra vez evaluada como admiradora del canon literario de la historia literaria hispana.

1. Tipografía ratona

(Mi conversión a las letras latinas de la tipología ratona que se puede descargar en *Poesías de las Galaxias Ratonas*)

a	<-->	
b	<-->	
c	<-->	
d	<-->	
e	<-->	
f	<-->	
g	<-->	
h	<-->	
i	<-->	
j	<-->	
k	<-->	
l	<-->	
m	<-->	
n	<-->	
o	<-->	
p	<-->	
q	<-->	
r	<-->	
s	<-->	
t	<-->	
u	<-->	
v	<-->	
w	<-->	
x	<-->	
y	<-->	
z	<-->	

El libro digital *Poesías de las Galaxias Ratonas* con treinta y ocho páginas, está compuesto por poesías escritas con esta tipología e imágenes del avatar de Belén Gache en el espacio leyendo dos poemas del libro: “Mundos en colisión” y “Los pájaros del espacio exterior”. Hay nueve poemas: “Antes de las galaxias”, “Camelopardalis”. “La constelación de la jirafa”, “Mundos en colisión”, “Los pájaros del espacio exterior”, “La fábrica de estrellas”, “La nave nodriza (after Rubén Darío)”, “Revoluciones cósmicas”, “Supervacíos en el Universo”.

Este nuevo lenguaje nos introduce a otro universo, heterotopia lograda por la tipología ratona y las imágenes del avatar de Gache leyendo en este heterocosmos, espacio galáctico. Lugar de pasaje a otro espacio, “wormhole estético”, agujero de gusano similar al descenso de Alice de Lewis Carroll en el del conejo.

Es precisamente con la aparición de Second Life que es posible el desdoblamiento del cuerpo hacia espacios de ficción que permiten el performance. Gache entiende el acto de leer como un performance:

El acto de leer da sentido y se instaura como performance [...] resistencia a la lectura canónica de textos, *buscando nuevas dimensiones semióticas* a partir de la relación entre el acto de leer y su contextualización específica (*lugar de enunciación, deixis, contexto espacio-temporal de la lectura*) (Gache 2015a: 256 énfasis mío).

Esta nueva visión del acto de leer nos introduce a otro aspecto semiótico, la semiótica cinésica que Gache incorpora en su producción digital.

2. *Semiótica cinésica*

Gache en *Poesías de las Galaxias Ratonas* ha creado un lenguaje que depende de la visión. Aquí la lectura de los video-poemas está ligada a símbolos cinésicos, gestos, cambios de voz, vocalización, movimientos, lenguaje del cuerpo del avatar de Belén Gache. Este aspecto semiótico, se traduce en símbolos que alteran el acto de lectura canónica en un intento de relacionar el acto de lectura en estos video-poemas con nuevas significaciones semánticas: “la videopoesía se presenta como un cambio de giro de la poesía gráfica, abriendo los actos de escritura y lectura hacia nuevas significaciones” (Gache 2008c). El acto de leer como performance ya lo inició Gache en sus video-poemas de la serie *Lecturas* (2006-2008) donde una actriz, su hija, “interpreta” poesías de poetas hispanos: San Juan de la Cruz, Lorca, Darío, Vilariño, Calderón de la Barca, Neruda, Lope de Vega, Miguel Hernández. Según Gache aclara con respecto a estas series:

La lectura aquí no es llevada por la ilusión de una interpretación del sentido oculto de las palabras, sino que se centra en el texto mismo y en el acto mismo de la lectura. Esta serie de video-poesías se relaciona igualmente con la noción situacionista de *détournement*, enfrentando a las lecturas canónicas con oposición y resistencia (Gache 2015a: 256) ⁵⁴.

En este apartado estudiaré primero este aspecto semiótico de la lectura como un acto creativo realizado a través de símbolos cinésicos, para luego explorar la presencia del avatar de Belén Gache en estas creaciones.

Como ha dicho Eco, el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente del hombre, pero existen otros artificios que abarcan procesos del espacio semántico que la lengua hablada no siempre logra, como gestos o indicar objetos del lenguaje no verbal (Eco 2000:263). Así “para diferenciar dos signos transmitidos por materia sólida (como ocurre en el caso de los signos) recurrimos a parámetros cinésicos (posiciones, direcciones, dinámica de los gestos, etc.)” (Eco 2000:265).

La cinésica es el estudio del lenguaje del cuerpo relacionado con el movimiento de las manos, brazos, cabeza, piernas, cambios de posturas, las expresiones faciales como movimientos de los ojos. Knapp en su libro *Nonverbal Communication in Human Interaction*, ha identificado las categorías relacionadas con el lenguaje: cinésicas (lenguaje del cuerpo), paralenguaje (vocalización, volumen, pausas, frecuencias, disrupciones vocales), contacto físico, proxémico (distancia entre los hablantes, normas de territorialidad), características físicas (color de la piel, forma del cuerpo, ropas, etc), factores ambientales (espacio donde ocurre la acción).

La capacidad del lenguaje de combinación con otros sistemas de signos, como los cinésicos y diferentes elementos no verbales ha penetrado en la poesía de una manera profunda dando lugar a formas híbridas como las que se observan en los video-poemas de Gache. Hay que re-

⁵⁴ “A partir de las estrategias de *détournement*, los textos producidos por la sociedad del espectáculo eran alterados formalmente por los situacionistas para subvertir sus sentidos de manera que, en lugar de reproducir el status quo discursivo, se constituyeran en verdaderos mensajes de oposición y resistencia” (Gache 2008c).

cordar, como ya lo expuse en el capítulo primero, que los experimentos de Mallarmé, Apollinaire, los hermanos Campos con su poesía concreta, el situacionismo y letrismo, han permitido diluir la distinción entre artes visuales y verbales. Estos poetas presentaron una poesía visual con una nueva espacialización de las palabras que eran expuestas como verbivo-covisual, y experimentos performáticos.

El performativismo es una de las características de la poesía digital que incorpora la dimensión indicial, originada en la tricotomía del signo de Charles Peirce en ícono, índice y símbolo. Esta indicialidad, Gache la asocia con el aspecto performativo de la poesía digital y “remitió a lo existencial, a lo corpóreo, al contacto y a la huella de los cuerpos” (Gache 2014a: 70). Luego la poesía cinésica resulta una extensión de la poesía visual porque agrega movimiento a la producción de los video-poemas.

En el avatar de Gache, que va leyendo mientras camina en las Galaxias los poemas de *Poesías de las Galaxias Ratonas* en Second Life, se destacan el lenguaje del cuerpo aunado a gestos faciales, movimientos de las manos, ritmos y pausas de su lectura, es decir el paralenguaje, el tono y volumen de su voz, el énfasis en ciertas palabras y el ritmo de su habla. Además, se advierten su vestimenta y las variaciones de las posturas de su cuerpo al ir recorriendo la superficie de las Galaxias, como así también los factores ambientales presentes en su recorrido galáctico.

Antes de comentar este aspecto cinésico es necesario referirse a la creación del avatar de Belén Gache. Según Liboriussen, la palabra avatar proviene del sánscrito y puede ser traducida como una encarnación de un ser humano o animal en la tierra. La ciencia ficción alrededor de los ochenta describía el avatar como un descenso a otra realidad. En la concepción del espacio cibernético, el cuerpo real del avatar permanecería en el mundo real, y su conciencia se trasladaría al espacio cibernético (Liboriussen 2014:37). En el medio digital, el avatar sería la representación gráfica del usuario actuando dentro de un mundo virtual, como en la plataforma de Second Life. Para Gache, el avatar es como un alter ego y funciona como un cuerpo mediador, “que pasa a formar parte de las leyes del mundo posible que le propone el medio digital. El entorno de dicho mundo es percibido a partir de este cuerpo vicario” (Gache 2008a).

En la era digital esto ha sido posible gracias a Second Life que permite la creación de mundos sintéticos, nuevos espacios heterotópicos posibles como el de la ficción, el sueño, o el espacio de dislocación en el ciberespacio. En los universos virtuales en Second Life creados por Gache, la poesía se presenta como un universo paralelo que subvierte las leyes del discurso cotidiano y que puede recorrerse como un laberinto de sueños. Second Life expresa Gache, genera “realidades paralelas que requieren por parte de los usuarios altos grados de inmersión”. Los medios digitales proporcionan “la posibilidad de experimentar diferentes versiones de nosotros mismos y de encarnar diferentes personajes que incluso poseen existencia perceptual. Los avatares, que circulan en estos mundos virtuales” (Gache 2008a). Esto es lo que hace Gache con todas las versiones de avatares de ella en la realidad virtual de Second Life, lo que permite una visión tridimensional. Es importante recordar la descripción de estos avatares dada por Gache, porque traducen los signos cinésicos de su avatar en los video poemas de *Poesías de las Galaxias Ratonas*, donde su avatar inmerso en un espacio galáctico asume la identidad de un ser galáctico que se desplaza en este espacio liso heterotópico, mientras lee los poemas.

3. *Mundos en colisión*

Entre las videopoesías de *Poesías de las Galaxias Ratonas*, me enfocaré en “Mundos en colisión” porque está relacionada con las constantes colisiones que sufren las Galaxias Ratonas y por estar conectada con la semiótica cinésica. Las dos versiones a continuación del poema están la primera, en tipología ratona, tal cual aparece en *Poesías de las Galaxias Ratonas* y la otra es la versión al alfabeto latino.

ωZ.#+XN.I N.#+
 U.N.N.N.I.N.N.#+

U.N.N.N.I.N.N.#+N.I X.N. ≡N.I≡,
 U.N.N.N.I.N.N.#+N.I N.N.N.I≡N.U.N.I,
 U.N.N.N.I.N.N.#+N.I X.N.

0Z.N.#XN GN #N TZ.N.X.N.#
 XN.WN.#NNI XN 0N.N.N.N.N.N.#
 N.# N.N. #.N.N.F.N.N.N.N.N. XN
 N.F.#N.N.#.N.F, 0Z.N.#XN GN
 #N #N.GN IN.F.N.N. #.N.N.N
 0N.N.N.N.N.N.#.N.I XN
 #.N.N.F.N.#.N.I N F.N.N.N
 F.N.N.N N.N.N.N.F.N.N.#
 V.N.N.F.N.N.I, N.#.F.N.#.N.N.I,
 #.N.V.N.N.N.N.N.N.N.N.I IN.#
 N.Z.W.N. #.N.N. N.#.F.N.N. N.N.I
 N.N.N.N.N.N.F.N.I #.N.W.N.X.N.I,
 #.N.N.N.Z.N.N.I, X.N.I.N.N.F.N.N.N.I,
 N.#.N.#.N.N.N.N.I, N.#.N.F.N.N.N.N.I.

Colisiones de hash, colisiones elásticas, colisiones de paradigmas, colisiones de partículas. Agujeros negros supermasivos destinados para colisionar, fluidos en colisión formando vortex, estrellas enanas blancas a punto de estallar en una catastrófica supernova. Colisiones frecuentes, colisiones cinéticas, colisiones horizontales y verticales. Reacciones exotérmicas y endotérmicas, energías de activación y de reacción.

¿Quién nos salvará de las colisiones perfectas? ¿Quién nos amparará de las colisiones totales?

Cuando ya no queden dominios de colisión en el protocolo de Ethernet, cuando ya no haya sitio para colisiones de protones a trece tera electrón voltios, entonces, navegaremos sin rumbo por entre los aerolitos nómades, prófugos, desertores, anónimos, apátridas.



“Mundos en colisión” es leída en Second Life por el avatar de Belén Gache, video poema que exhibe las características performáticas cinésicas. El avatar está en un espacio galáctico heterotópico anaranjado y aparece primero observando el paisaje desértico de la corteza galáctica en medio de ruidos ensordecedores de turbulencias. Se desplaza entre unas colinas de dunas en donde el aire espacial está ocupado por intensidades de fuerzas, sonidos y vientos. En este mundo virtual el avatar empieza a leer la poesía flotando en la gravedad cero galáctico.

Esta concepción del espacio pertenece a lo que Gache denomina el espacio liso contrapuesto al espacio estriado. Este es mensurable y cartografiable, “cubierto de cualidades visuales mensurables” que permiten el control y la mirada. En oposición, el espacio liso que se observa aquí, modelo nómada desterritorializado está “ocupado por intensidades táctiles y sonoras: vientos, ruidos, fuerzas” (Gache 2012a: 35-36).

Los símbolos cinésicos se despliegan no sólo en la topografía creada, sino en la caracterización física del avatar. Está vestido con el traje espacial de color naranja que fue escogido como seguridad de los astronautas para evitar accidentes cuando se desplazan en el espacio, ya que es muy visible (NASA Orange Astronaut Suit). Lleva además un casco con un visor que permite ver las expresiones del rostro enmarcado con grandes lentes de marco oscuro, como los que usa Gache.

El color anaranjado del ambiente ayuda a crear una situación perturbadora a medida que el acto de leer como performance se desarrolla. Las dimensiones semióticas surgen del mismo acto de leer, en la que los movimientos del cuerpo cobran sentido. Los gestos que acompañan la lectura ilustran su significado. La mano derecha del avatar se levanta periódicamente del libro que sostiene con la mano izquierda como si estuviera tipeando la frase en un teclado. Este acto ya lo aclaró Gache en un artículo cuando alude a que los avatares enuncian escribiendo a través de su gestualidad:

una de las particularidades de los avatares es que enuncian escribiendo. En un sistema similar al del chat, el usuario escribe las frases que serán enunciadas por su avatar. Curiosamente, si observamos la

gestualidad del avatar, vemos que, en lugar de mover sus labios para producir enunciados, mueve sus manos como si estuviera tipeando la frase en el teclado de la computadora (Gache 2008e).

El rostro del avatar expresa solemnidad y la severidad de lo que está leyendo: multiplicidad de colisiones próximas a detonar, agujeros negros “a punto de estallar en una catastrófica supernova”. El rostro es aquí un potencial comunicativo a través de su mirada con concentración. El tono de voz neutral que se ha usado desde el principio se hace más alto al final a partir de los versos: “¿Quién nos salvará de las colisiones perfectas? ¿Quién nos amparará de las colisiones totales?”. Aquí la variación de los signos vocales, expresan cambios prosódicos, pausas de la lectura que enfatizan parte del mensaje, signos asociados con la situación actual del avatar en este espacio galáctico. Al terminar de leer el poema, el avatar baja la cabeza con un gesto de incertidumbre frente a un futuro donde “navegaremos sin rumbo por entre los aerolitos nómades, prófugos, desertores, anónimos, apátridas”. La postura de este avatar, otro signo, es reflexiva, seria, explorativa, marcadores cinésicos en una perfecta sincronización con esta lectura performática de “Mundos en colisión”, que finaliza cuando el avatar se aleja con pasos cortos a la deriva entre las dunas anaranjadas galácticas.

Poesías de las Galaxias Ratonas resulta ser un compendio de todo el acercamiento semiótico que Gache ha desplegado a través de sus libros y ensayos con respecto al valor del significante, que se desprende del significado y se despliega en una materialidad visual de signos. El libro con su tipología ratona, crea un lenguaje criptográfico, ilegibilidad lograda por signos gráficos que envían un mensaje estelar, significantes que no están sostenidos por significados provocando así una ruptura de la palabra, especie de sinestesia planetaria. Esta revolución post-alfabética semiótica a través de una escritura de claves y complicidades con énfasis en la materialidad de los signos, nos transmite mensajes galácticos por medio de sus poesías.

Además, se aplica aquí la teoría de Derrida ya expuesta, que si empezamos a escribir diferente, empezaremos a leer diferente, ya que no es el sujeto el que habla sino el lenguaje cósmico que enlaza la tipolo-

gía ratona con el universo, nueva manera en que la lengua se relaciona con el mundo. Signos cósmicos en libertad que desestabilizan la strata semiótica hegemónica y desterritorializan la enunciación canónica mediante la incorporación de la forma visual del signo. Signos-ventanas que abren las *Poesías de las Galaxias Ratonas* al mundo galáctico visual de sus páginas digitales; diferente modo de representar el pensamiento occidental y que surge del antilogos. Es por esto que Gache al escribir poesías con esta tipología, ha creado textos anticánónicos, lo que ha perseguido a través de toda su creación digital y atacado severamente en *Kublai Moon*, como ya lo he apuntado.

Pero esta nueva escritura encierra otra nueva manera de leer, la performática realizada por el avatar joven de Gache que lee los video-poemas en Second Life. Aquí el acto de leer adquiere nuevas dimensiones semióticas, las cinésicas por medio del lenguaje del cuerpo del avatar, y además por signos no verbales que revelan el espacio-temporal, el lugar de enunciación, la deixis y relacionan la lectura con nuevas significaciones semánticas, heterotopia celestial del espacio galáctico. Esta lectura, unida a las estrategias del *détournement* de los situacionistas, se convierte en verdaderos mensajes de oposición y resistencia a la canónica al introducir la poesía cinésica digital de los video-poemas, universo paralelo creado en Second Life.

VIII. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AURORA, Simone (2017): "From Structure to Machine: Deleuze and Guattari's Philosophy of Linguistics". *Deleuze Studies* 11.3,405-428.
- ALONSO VARELA Encarna (2020): "Sobre pliegues, laberintos y espirales: la poesía de Belén Gache y el post estructuralismo francés". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. 35 (1), 43-48.
- BARTHES, Roland (1977): "The Death of the Author". *Image Music Text*. Hammersmith, London: Fontana Press. EBook.
- (2003): "Variaciones sobre la escritura". Bs. As.: Paidós Comunicación 137,87-135. pdf <<http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb-dl=18>>.
- BOLTER, Jay David, JOYCE, Michael (1987): "Hypertext and Creative Wrriting". *Hypertext '87*. ACM, 41-50.
- (2014): "Remediation". *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 427-429. EBook.
- BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT.
- BOOTZ, Philippe, FUNHOUSER, Christopher (2014): "Combination and Automatic Text Generation". *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 83-85. EBook.
- BORGES, Jorge Luis (1975): *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.
- (1976): *Libro de sueños*. Bs. As.: Torres Agüero, 1976. EBook.
- (1980a): *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- (1980b): "La biblioteca de Babel". *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 465-471.

- (1980c): “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 431-443.
- (1980d): “El espejo de los enigmas”. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 720-722.
- (1980e): “La poesía”. *Siete noches*. Bs. As.: Editorial Meló, 36-45.
- <<https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/02/siete-noches-j-l-borges.pdf>>.
- (1998): “Examen de un soneto de Góngora”. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 123-129.
- BURROUGHS, William (2003): “The Cut-Up Method of Brion Gysin”. *The New Media Reader*. Eds. Wardrip-Fruin, Noah, Montfort, Nick. Cambridge, MA: MIT Press, 90-91.
- BURTON, Robert (1883), (Demeritus Junior, seud.): *The Anatomy of Melancholy*, part. 2, sec. 2, mem 4. Philadelphia: E. Claxton & Co., 322. EBook.
- BUSH, Vannevar (1953): “Science in Medicine and Related Fields”. *Medical Annals of the District of Columbia*. vol. XXII. nº1, Jan 22, 1-6, 58.
- (1970): *Pieces of Action*. New Jersey: Quinn and Boden Inc. Rahway.
- (1991a): “Memex Revisited”. *From Memex to Hipertext: Vannevar Bush and The Mind’s Machine*, James N. Nyce, Paul Kahan. eds. California/ London: Academic Press, 197-216.
- (1991b): “The Inscrutable Thirties”. *From Memex to Hipertext: Vannevar Bush and The Mind’s Machine*. James N. Nyce, Paul Kahan. eds. California/ London: Academic Press, 66-79.
- (1991c): “Memex II”. *From Memex to Hipertext: Vannevar Bush and The Mind’s Machine*, James N. Nyce, Paul Kahan. eds. California/ London: Academic Press, 165-184.
- (2003): “As We May Think”. *The New Media Reader*. Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort. eds. Cambridge/London: MIT, 37-47.

- BYRON, Jennifer (2014): “*Wordtoys*; La colección de poesía digital de Belén Gache que desmantela la noción de ‘literatura tradicional’ y la etiqueta de escritura femenina”. *Letras Femeninas*. Vol. 40, nº 2, 9-27.
- CALVINO, Italo (1983): “Cybernetics and Ghosts”. *The Uses of Literature*. San Diego, New York, London. EBook.
- CARROLL, Lewis (1960): *Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Ed. Martin Gardner. New York: New American Library. EBook.
- (2016): *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits. Alice in Wonderland*. Collection Enhanced Media. EBook.
- DARÍO, Rubén: *El canto errante*. <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/130618.pdf>>.
- *Cantos de vida y esperanza*
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/>>
- “Divagación”. *Canto errante*.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/>>
- DAUSH, Charlot (2018): “Engaging Norway Through the Lens. A Qualitative Study of the Communicative Behaviors of Three of Norway’s Most Acclaimed TV hosts”. Oslo Metropolitan University, Department of Journalism and Media Studies. Master Thesis. pdf.
- DELANY Paul, LANDOW, George (1994): “Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art”. *Hypermedia and Literary Studies*. Massachusetts: The MIT Press, 3-50.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London. EBook.
- (1993): *The Fold Leibniz and The Baroque*. London: The Athone Press.
- DERRIDA, Jacques (1967): *De La Grammatologie* Paris: Les Éditions de Minuit. EBook.

- (1981): *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. London: The Athlone Press. EBook.
- (1997): *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. EBook.
- DOUGLAS YELLOWLESS, Jane (2003): *The End of Books or Books without End? Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- ECO, Umberto (1994): *Signo*. Colombia: Editorial Labor. EBook.
- (2000): *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Editorial Lumne. EBook.
- ELSON, David (2014): “Artificial Intelligence”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 18-23. EBook.
- ENGBERG, María (2014): “Digital Fiction”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 138-143. EBook.
- ENSSLIN, Astrid (2014a): “Nonlinear Writing”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 360-362. EBook.
- (2014b): “Hypertextuality”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 258-265. EBook.
- FLORES, Leonardo (2014): “Digital Poetry”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 155-161. EBook.
- FOUCAULT, Michael (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI. EBook.

- (1988): *Aesthetics, Method and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984*. Paul Rabinow ed. New York: The New Press, vol. 2. EBook.
- (1992): *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- GACHE, Belén (1996): “La muerte y la brújula de Jorge Luis Borges: el cazador cazado”. Primer Encuentro Nacional en Estudios del Discurso. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Bs. As. <<http://belengache.net/>>
- (1996-2005): “Net poesía, poesías digitales e hipertextos” <<http://belengache.net/novedades/netpoesias.html>>
- (2000): “El lado invisible de las cosas”. Exposición de Casa de América, Borges.es. Madrid: noviembre 1999 enero de 2000. <<http://belengache.net>>
- (2002): *Catálogo para la Muestra Xul Solar*. Museo Reina Sofía, Madrid. <<http://belengache.net>>
- (2005): “Xul Solar y la representación del cuerpo”. II Simposio de Arte Argentino y Pensamiento Crítico. Buenos Aires. <<http://belengache.net>>
- (2006a): *Wordtoys*. <<http://www.findelmundo.com.ar/worftoys/index.htm>> (01/01/2019).
- (2006b): *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. España: Ediciones Trea.
- (2006c): “Escrituras nómades”. *Revista digital Universitaria. Universidad Autónoma de México (UNAM)* 10 de julio, vol. 7, nº 7). <revista.unam.mx/biblioteca/belen/intbelen.htm> (02-20-2019)
- (2006d): “La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver”. *Páginas de Guarda*. nº 2,137-150.
- (2006e): “Manual de lavado de cerebros”. *Augmented Reality Poetry Readings +DIY Books* <<http://belengache.net/pdf/BelenGache/ARPoetryReadings-BelenGache.pdf>>

- (2007): “Narrando con nuevos medios: ¿Qué pasa con el qué ha pasado? De estructuras narrativas, ideologías y estrategias”.
<<http://belengache.net/ensayos/narrando-con-nuevos-medios.html>>
- (2008a): “Abducidos por las palabras, de zombis, avatares y lectores”.
<<http://belengache.net/abducidos.htm>>
- (2008b): “De poemas no humanos y cabezas parlantes” en Gustavo Romano *IP Poetry*.
<<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar>>
- (2008c): “Videopoesías: de la imposibilidad de la escritura a la lectura como traición”.
<<http://findelmundo.com.ar/belengache/videopoesiavortice.htm>>
- (2008d): “De telepatías, teletransportaciones y cabinas de teléfonos”.
<<http://findelmundo.com.ar/belengache/teletransportaciones.htm>>
- (2008e): “Posibles selves, de las escrituras del yo al yo como otro”.
<<http://findelmundo.com.ar/belengache/yo.htm>>
- (2008f): “Poesía digital de los primeros años”. “Net poesías, hipertextos y poesías digitales”.
<<http://belengache.net/novedades/netpoesias.html>>
- (2009): “Manifiestos robots”.
<<http://findelmundo.com.ar/belengache/manifiestosrobot/Manifiestos-Robots.pdf>>
- (2011): *Góngora Wordtoys*.
<http://belengache.net/gongorawordtoys/>
- (2011a): “Palabras, ciberjuguetes e IP-bots (Memorias de una poetisa en el ciberespacio)”. *Revista Errata*. Bogotá, Colombia, n° 3 julio, 159-163. <<https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata-3-cultura-digital-creacion>>

- (2011b): “Obedeced! Voces de mando, altavoces y control mental en la poesía sonora”. <<http://belengache.net/obedeced.htm>>
- (2011c): “Transgresión y márgenes de la literatura expandida”. <<http://belengache.net/flacso.htm>>
- (2012a): *Ciudad legible: Derivas urbanas y lingüísticas*. Madrid: Sociedad Lunar Ediciones. <<http://belengache.net>> pdf
- (2012b): “Poets, robots and language machines” Conferencia en Grand Valley State University, Grand Rapids, Michigan, noviembre 8,1-5.
<<http://belengache.net/PoetsRobotsAnd.pdf>>
- (2013-2015): Proyecto *Kublai Moon*
<<http://belengache.net/kublaimoon/>>
- (2013a): “La poesía experimental, desde el siglo XX hasta hoy”. <<http://belengache.net/lapoesiaexperimental.htm>>
- (2013b): “Liberándonos de la cárcel del lenguaje. De poetas experimentales, escrituras en la piel del tigre y mares de palabras”. <<http://belengache.net/liberandonos.htm>>
- (2014a): *Instrucciones de Uso. Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneo*. Madrid: Sociedad Lunar Ediciones.
<Belengache.net/pdf/InstruccionesDeUso-BelenGacche.pdf>
- (2014b): “Subvirtiendo signos: la estrategia de la apropiación en la cultura contemporánea”. *Libros y bitios* (March). <<http://jamillan.com/librosybitios/subver.htm>>
- (2014c): “Discurso de liberación de los poetas” <<<http://belengache.net/rebellion/archivos/899>>>
- (2014d): “Escribir en y para internet: narrativa y tecnología en la era de las redes sociales”.
<<http://belengache.net/pdf/Ciberliteratura-%20BelenGache.pdf>>
- (2015a): “Escribir y leer el mundo”. *Poesía y poéticas digitales, electrónicas, Tecnos, new media en América latina*. Luis Co-

- rres Diaz, Scott Weintraub eds. Bogotá: Ed. Universidad Central. EBook.
- (2015b): *¿Qué es la poesía (para un robot)?*
<<http://belengache.net/ensayos/que-es-la-poesia.html>>
- (2015c): *Consideraciones sobre la lectura.*
<<http://belengache.net/pdf/ConsideracionesSobreLaLectura-BelenGache.pdf>>
- (2015d): “AI Halim X 9009 y su teoría del verso”.
<[belengache.net/kublaimoon/AI Halim/index.html](http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html)>
- (2015f): *Sabotaje Retroexistencial.*
<<http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/poema.html>>
- (2016): *Augmented Reality. Poetry Readings.* Madrid: Sociedad Lunar de Ediciones
- (2017a): *Kublai Moon.* Madrid. Sociedad Lunar Ediciones.
- (2017b): “Breve historia de la literatura electrónica”. *El orni-torringo tachado.* Revista de Artes Visuales, noviembre 2016-abril 2017, nº 4, 43-58.
- (2017c): *From Frankenstein to Hypertext.* England, Leeds: University of Leeds.
<<http://belengache.net/pdf/From-Frankenstein-to-Hypertext-BelenGache.pdf>>
- (2017d): *Dr. Frankenstein AI. Developers and Digital Poets. The Mad Scientist Metaphor and the Limits Between Cannon and Anticannon.* Leeds Central Library: University of Leeds.
<<http://belengache.net/pdf/From-Frankenstein-to-Hypertext-BelenGache.pdf>>
- (2017e): “Acerca de los Wordtoys y del Diario del niño Burbuja”. <<http://findelmundo.com.ar/belengache/pfabra.htm>, >
- (2017f): “El tópico de libro en la literatura electrónica” <<http://belengache.net>>
- (2018): “Sólo la poesía nos hará libres”.

- <<http://belengache.net/pdf/ResistenciaPG-Bgache.pdf>>
 ----- (2020a): *Meditaciones sobre la Revolución*. Sociedad Lunar Ediciones.
- <<http://belengache.net/pdf/BelenGache/Meditaciones-BelenGache-v2.063-eBook.pdf>>
 ----- (2020b): “A Deconstructive Theory of Syntax (Poetic Manifesto). Second Life Performance”.
- <<https://abc.perspektive.at/parataxia-manifesto>>
- GAINZA, Carolina (2014): “Campos literarios emergentes: literatura digital en América Latina”. *Estudios Avanzados*. nº 22.12/ 2014,29-43.
- GENETTE, Gerard (1997): *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln/London: University of Nebraska Press. EBook.
- GOLUMBIA, David (2014): “Characteristics of Digital Media” *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 54-59. EBook.
- GUATTARI, Felix (2007): *The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis*. Los Angeles: Semiotext (e). EBook.
- GUTIÉRREZ, Juan B., MARINO, Mark C., GERVÁS, Pablo, BORRÁS, Laura (2009): “Electronic Literature as an Information System” *Hyperrhiz: New Media Cultures*, nº 6.
- <<http://hyperrhiz.io/hyperrhiz06/essays/electronic-literature-as-an-information-system.html>>
- GUO, Ting (2015): “‘Spirituality’ as Reconceptualization of Self: Alan Turing and his Pioneering Ideas on Artificial Intelligence”. *Culture and Religion*. vol. 16, nº 3.
- <http://dx.doi.org/10.1080/4755610.2015.108457>.
- HALBERT, William Docherty (2016): “Gameplay literature. The digital play spaces of Belén Gache’s *Wordtoys*”. *Journal of Romances Studies*. vol 16-1,22-38.
- HARGIE, Owen (2019): *The Handbook of Communication Skills*. Routledge: New York. EBook.

- HAUBERT, Jay: "Vannevar Bush and JCR Licklider: Libraries of the Future 1945-1965".
 <<http://www.ais.org/~jrh/acn/acn15-2.articles/jhauben.pdf>>
- HAYLES, Katherine N (2008): *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- ISOU, Isidore (1947): *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Music*. Paris. Gallimard. EBook.
 <<https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/9/3/7/002623937.pdf>>
- JIMÉNEZ DÍAZ, Ana Cuquerella (2016): *El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
 <<https://eprints.ucm.es/39735/1/T37892.pdf>>
- JOYCE, James. *Finnegans Wake* (1939): London: Faber & Faber Limited.
- KNAPP, M.L. (1972): *Nonverbal Communication in Human Interaction*. New York, NY: Holt, Rinehart & Winston.
- KNAPP, M.L., HALL, Judith A. (2006): *Nonverbal Communication in Human Interaction*. CA: Thomson.
- KHLEBNIKOV, Velimir (1987): "Our Fundamentals". *Collected Works of Velimir Khlebnikov* Ed. Charlotte Douglas. vol. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press. EBook.
- LANDOW, George (1992): *Hypertext the Converge of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- LIBORIUSSEN, Bjarke (2014): "Avatars". *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson, eds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 37-40. EBook.
- LICKLIDER, J.C.R. (1965): *Libraries of the Future*. Cambridge: MA.
- MAO ZEDONG (2015): "The Suicide of Miss Zhao". The Ethics of Suicide Digital Archive. Oxford University Press.
 <<https://ethicsofsuicide.lib.utah.edu/selections/mao>>

- MARÚN, Gioconda (2013): *Latinoamérica y la literatura mundial*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- (2022): “De la literatura impresa a la digital. Borges en las obras de Belén Gache”. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*. n° 17-18, vol. IX, mayo.
- (2022): “*Wordtoys* de Belén Gache: del hipertexto al signo digital verbivocovisual”, en prensa *Revista Iberoamericana*, n° 279, abril-junio.
- (2022): “*Kublai Moon* de Belén Gache. Ruptura semiótica digital de los cánones literarios y del mercado editorial” en prensa *Revista Iberoamericana*.
- MOULTHROP, Stuart (1989): “Hypertext and ‘the Hyperreal’”. *Hypertext '89*. NY: ACM, 259-267.
- (1994): “Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths”. Delany Paul, Landow George. *Hypermedia and Literary Studies*. Massachusetts: The MIT Press, 119-132.
- NELSON, Theodor H. (1987): *Literary Machines*. Indiana: Distributors.
- (1987): *Dream Machines*. Redmond, Washington: Tempus Books.
- NEPOTE, Mónica (2016): “El libro es una máquina. Entrevista con Belén Gache”. 15 de febrero.
- <<https://editorial.centroculturaldigitalmx/es/publicacion/el-libro-es-una-maquina-entrevista-con-belen-gache.html>>
- NOWVISKIE, Bethany (2014): “Algorithm”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1-4. EBook.
- PRESSMAN, Jessica (2014): “Old Media/New Media”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 365-367. EBook.
- ROBERTSON, Benjamin J. (2014): “Mashup”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin

- Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 326-327. EBook.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Alejandro (2006): *El relato digital hacia un nuevo arte narrativo*. Bogotá: Editorial Libros de Arena. pdf
- “El relato digital: ¿un nuevo género?”. Taller de narrativa digital.
- <www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/taller/taller_index.htm >
- SALTER, Anastasia (2014): “Writing under Constraint”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 155-161. EBook.
- SAUM-PASCUAL, Alex (2018): “# Postweb!”. *Crear con la máquina y en la red*. España: Iberoamericana/ Vervuert.
- SEWELL, Elizabeth (1952): *The Field of Nonsense*. London: Chatto and Windus.
- SHAKESPEARE, William (1960): “Sueño de una noche de verano”. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 891-925.
- SIMANOWSKI, Roberto (2014): “Digital and Net Art” *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson eds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 133-138. EBook.
- SLATIN, John (1994): “Reading Hypertext: Order and Coherence in a New Medium”. Delany Paul, Landow George. *Hypermedia and Literary Studies*. Massachusetts: The MIT Press, 153-169.
- STEFANS, Brian Kim (2014): “Animation/Kineticism”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson eds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 13-16. EBook.
- (2014): “Flash/Director”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin Robertson eds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 198-199. EBook.

- TAYLOR, Claire (2010): “De Macondo a *Macondo. doc*: ficción hipermedia hispanoamericana contemporánea”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. vol 14.197-215.
- (2016): “From the Baroque to Twitter: Tracing the Literary Heritage of Digital Genres”. *Comparative Critical Studies* 13.3,307-329.
- TURING, Alan (2003): “Computing Machinery and Intelligence”. *The New Media Reader*. Eds. Wardrip-Fruin, Noah, Montfort, Nick. Cambridge, MA: MIT Press, 55.
- VAN DAM, Andries (1987): “Keynote Address”. *Hypertext '87*. ACM, 31 (7), 887-895.
- WÖLFIN, Heinrich (1964): *Renaissance and Baroque*. California: The Fontana Library.

Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Junio de 2022

