



**“Poemas digitalizados – ¿mariposas en la red? El ejemplo deTempus/Pacha (2019) de Fredy Vallejos, Lucila Lema Otavalo y Agustín Guambo”**

Herve Le Corre

**► To cite this version:**

Herve Le Corre. “Poemas digitalizados – ¿mariposas en la red? El ejemplo deTempus/Pacha (2019) de Fredy Vallejos, Lucila Lema Otavalo y Agustín Guambo”. América sin Nombre, inPress. hal-03876563

**HAL Id: hal-03876563**

**<https://hal.science/hal-03876563>**

Submitted on 28 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Poemas digitalizados ¿mariposas en la red?

El ejemplo de *Tempus/Pacha* (2019) de Fredy Vallejos, Lucila Lema Otavalo y Agustín Guambo.

### *Navegaciones (utopía eufórica)*

¿Qué pasa con el poema, atrapado en la red, digitalizado? Me acuerdo de la ya lejana carátula de una de las muchas reediciones de la *Métrica española* de don Tomás Navarro Tomás, en la que figuraba una frágil mariposa de alas extendidas, pero apresada por un calibre de acero, como probable símbolo de la distancia que media entre el errático vuelo del poema y el rigor de la métrica.

La imagen titular, la del poema atrapado en la red numérica, no consiste sino en una trasposición azarosa, que es tal vez hasta un contrasentido. La *www*, antes que remitir a las mallas de una red pensada para apresar al poema-mariposa, parece, al revés, favorecer su vuelo: no solo porque no recuerda ni impone ninguna de las reglas métricas de antaño, sino porque gracias a ella se superan las limitaciones técnicas anteriores (como las que dependían del marco de la página del libro y sus no ilimitados recursos tipográficos).

En la red, la poesía ya no está sola: la imagen y el sonido, otrora solo sugeridos, son ahora visibles y audibles. Por un vuelco curioso, lo que era virtual ya no lo es en el espacio virtual de la red. La poesía entra por la mirada y el oído de los Ulises que transitan por ella.

La navegación por la red da la impresión de una increíble fluidez, augurio de una pesca milagrosa: ¿no nos traen acaso las redes las fulguraciones policromas y polifónicas de una producción poética en expansión (como lo es la literatura “expandida”)? Y eso, en claro contraste con la más bien triste realidad del lugar efectivo ocupado por la poesía en el mercado editorial (dizque apenas un 1,5 % de los textos impresos, para el caso peninsular). Internet constituye así un formidable escaparate para la poesía, un espacio abierto, casi ilimitado, para su difusión y consumo.

Una esquemática aproximación a ello (exceptuando los sitios relacionados con las editoriales) lleva a considerar que predominan dos modos (no siempre inconexos) de presencia de la poesía en internet: su consignación y su producción.

- a- La consignación (“archivación”): la red es una memoria descomunal, una enorme “colección” o “antología” sin antólogo de las producciones poéticas más diversas, visuales o/y sonoras. Los múltiples sitios en internet dedicados a la poesía facilitan el acceso a una multitud de poemas y poemarios que circularon anteriormente impresos (generalmente en libros) o grabados (en discos o *cd*). Si bien la edición de esos textos no siempre acata las normas científicas, es innegable que la red permite la amplia difusión de un material que era a veces de difícil acceso por las modestas tiradas de la mayoría de ellos. Asimismo, los amantes de la poesía y los laboriosos investigadores de la misma (que a ratos son los mismos) acceden ahora de manera rápida y sencilla a

archivos multimedia, antes tributarios de unos soportes (el libro o el disco, por ejemplo) cuya circulación física era poco dinámica en comparación con la inmediatez actual. Apenas si queda un puñado de excéntricos personajes, unos empedernidos nostálgicos de tiempos idos que se refocilan en la escucha de un viejo “vinilo” (ni que decir tiene que la velocidad giratoria que antaño fuera distintiva, ya no impera) desde cuyos surcos les parece que se eleva la voz resucitada de poetas sepultados tiempo ha. Seamos magnánimos: esos vanos empeños nigrománticos tal vez tengan alguna virtud arqueológica, como la de recordar que algunas de las actuales experimentaciones intermediales no están totalmente desvinculadas de las pasadas. Pongan en el tocadiscos... disculpen: que busquen en la red la “lectura” que hiciera Germaine Montero del poema de Michaux, “La ralentie”, para cerciorarse de ello. Y eso sin abrir el debate de la materia sonora, de que si el sonido analógico, etc.

Volvamos a la red: nuestro brevísimo periplo por ella nos facultó para ver y escuchar algunas *performances*, algunas ya antiguas como *Il Re Lámpago* de uno de los escasos representantes de la poesía sonora en México, Ricardo Castillo, o las más recientes cápsulas vídeo de la poeta argentina Tálata Rodríguez analizadas por Gianna Schmitter (LiteraTube argentina: los videopoemas de Tálata Rodríguez). En ambos casos, y en el último en particular, cabe decir que no se trata solo de la grabación de una *performance*: se trata más bien de un trabajo pensado para ser compartido desde la red. Eso permite cuestionar la frontera entre la consignación y la producción (artística). Si bien muchos sitios en internet pueden considerarse como archivos de un material no (siempre) pensado en término intermediales, los ejemplos citados llevan a pensar de otra manera la creación del archivo, cuando ésta se hace desde la perspectiva del “lugar” de la “archivación”. El contexto digital induce prácticas que no están desvinculadas de las condiciones de posibilidad de dicho archivo. En el caso de Castillo, por ejemplo, coexisten las huellas de la *performance* (se ve el público), pero el montaje para la difusión implica una recontextualización que a su vez condiciona la recepción del poema.

- b- La creación digital. Es pues permeable esa frontera entre “archivación” y creación que nos sirvió de base. Incluso en el caso en que el material utilizado es clásico (impreso, por ejemplo) y puede parecer “inerte”, el mero hecho de integrarlo en la red, sin hablar de las condiciones tecnológicas concretas de esa “archivación”, hace que signifique de otra manera.

Claro, el campo de investigación más tentador se abre cuando el acto creativo se produce en función de las posibilidades técnicas que brinda el nuevo soporte. Dicho sea de paso, la relación entre un proyecto creativo (o de simple consignación) y las condiciones tecnológicas no es ninguna novedad: fue siempre fundador.

La plétora de nombres con que se designan los artefactos que pululan en la red es una señal de la fecundidad y de la multiplicidad de los proyectos intermediales. Espigados como al garete, términos como tecnopoésía (López Fernández, 2019) , ciberpoema

(Campos Fernández Fígares, 2021) , poesía perceptual (Giovine Yáñez), etc. , constituyen otros tantos elementos con los que se intenta esbozar una tipología que se va afinando y refinando. La red parece posibilitar el sueño de la unión entre el texto, la imagen, la voz y la música, un sueño de profundas raíces que afloran en particular a partir del siglo 19 en la literatura de occidente, un siglo que coincide también con el auge de la utopía tecnológica. El poema compite entonces con las artes plásticas y la música: Gautier envidiaba el cincel del orfebre, Verlaine el instrumento del músico. Wagner creyó totalizar la experiencia estética con la ópera. En todo caso, sobre todo a partir del momento en que un Mallarmé dialoga con Manet y Poe o echa audaz a correr los dados de una tipografía aventurera, el poema está listo para los procesos intermediales que ahora conocemos y que en la red encuentran un marco ideal, por la (relativa) facilidad técnica que le brinda al moderno creador en busca de un artefacto que aúne texto, imagen y sonido. La división poundiana entre los regímenes poéticos, acuñados como *melopeia*, *logopeia* y *phanopeia*, ya no tiene por qué regir la creación actual: todos coinciden ahora en una *opera* total (numérica) y accesible fuera del círculo de Bayreuth y por precios módicos.

### Algunos planteamientos disfóricos

Por supuesto (pero ¿cómo iba a ser de otra manera?), la red renueva los debates teóricos sobre la poesía. Para algunos se posibilita así la autorrealización de la profecía de Lautréamont, la de una poesía hecha por todos; para otros, cúmplase así el deseo whitmaniano de su democratización. De manera más pedestre: se dan casos de escritores (y a veces, hasta de poetas) blogbusterizados que acaban publicando sus textos de manera tradicional (impresa), a instancias de unas casas editoriales que, sin duda, oscilan entre el amor al arte y la filantropía.

La existencia de sitios interactivos donde los poemas (a veces “aleatorios”) son producidos por máquinas, cuestionan a su manera la autoría y la *auctoritas*, desaparecen a veces al autor (nótese de paso que el crimen es anterior -en el caso de Francia se rumorea que las iniciales del asesino son R.B.- pero dicho crimen era... teórico ). ¿El poema entró ya definitivamente en un momento post-humanista? La voz del poema es sintética y el autor ya no es más que un avatar, como en los videos de una Belén Gache, donde el avatar de la poeta se mueve en un universo paralelo que, supongo, no les depararía mayor sorpresa a los *gamers*. ¿El universo o el pluriverso metafórico de la poesía llegó así a su tierra de promisión?

Otro de los habituales invitados a los debates poéticos se apersona en esos digitopoemas: el lector. El término ya no conviene, es obvio. Lo que los artefactos digitales solicitan o crean es un receptor multimedial, capaz de sintonizar con un holopoema que cumple con todos los sueños hiperestésicos. Alertas todos los sentidos, nace un sujeto *trans*, por supuesto desterritorializado y rizomático o, y es lo de menos: lúdico.

Puede ocurrir que ante esas alentadoras perspectivas, el “receptor” se lleve alguna decepción, por ejemplo (de nuevo acudiendo a Belén Gache ¿sabrá disculparme?) cuando ser interactivo consiste en abrir los grifos de un lavabo, de los que brotan versos y más versos, para una

poesía de dudosa temperatura. El bueno de Pacheco (José Emilio) en un poema (impreso) ejemplificó la poeticidad del equívoco (de la lectura): H por Helado, C por Caliente. El poema es así, no acata el orden ni las órdenes y el lector desprevenido queda escaldado. ¿Tendrá por ello que satisfacerse con lo tibio?

Interactiva, perceptual y generativa, tal sería pues esa nueva entidad poemática ideal ¿para un devenir ciborg del difunto lector? ¿O como la revancha del azar (¡ah, Mallarmé!) sobre los algoritmos? Si el poema pudo ser conceptualizado como un virus dentro del lenguaje, no hace tanto ¿el poema digital será algo semejante en la red? Sin pretender bajarle los humos al ciberpoema, considerémoslo desde otra perspectiva, tal vez más territorializada, y menos lúdica, sin duda.

### Volviendo al puerto

Aunque poco rimbaldiano, ese regreso, que parece disimular un regreso a los “anciens parapets” conlleva una ambición, tal vez también excesiva: la de sentar algunas bases críticas para justipreciar la producción digital actual. Que esa “producción” (el término suena feo, es cierto) poética está relacionada con las condiciones técnicas, como toda producción del espíritu (la mediología de Debray nos lo recuerda) es algo indudable. Nuestro empeño -como lo hace Adorno al considerar que la autonomía de la obra de arte procede de la relación dialéctica que ésta mantiene con la industria cultural- es pensar el poema desde una teoría “autónoma”, capaz de albergar una serie de postulados críticos. Decidimos elegir tres nociones que coinciden con algunas de las condiciones de posibilidad técnicas de la presencia del poema en la red: la voz (el sonido), la imagen y la memoria.

¿Qué es lo que se entiende por “voz” en relación con el poema. Si omitimos la perspectiva diacrónica (el prólogo de Hugo a sus *Voix intérieures* (1837), por ejemplo, brindaría un panorama muy diferente acerca del sentido del término), el uso actual de una expresión como “voz poética” (o “poemática”) remite obviamente a la materialidad acústica de la emisión sonora, al “soplo” inicial, como presencia manifiesta del cuerpo en la expiración y la consiguiente vibración del sistema de fonación. Eso constituye una base firme, a la vez somática y mítica, entre lo inmemorial del origen y la cronogénesis del *incipit*. La expresión (que colinda con otras como “sujeto poético”, “yo lírico” o “hablante poético”) se desborda sin embargo del marco acústico y de los mitemas originarios aun cuando a veces parece remitir a esa “oralidad fantasmática” a la que se refiere Dominique Carlat en un estudio esclarecedor sobre la “poesía oral” de Gherasim Lucas. Actualmente, la oralidad ya no puede considerarse prescindiendo de las teorías sobre la escritura. La voz o las voces poéticas implican un cuerpo (somático/síquico/histórico) que aflora en el texto y hace eco a lo inconsciente. Para que la voz, verbal y/o inscripta, sea “oída” es necesaria una teoría de la “escritura” que lo sea también de la “escucha”. Escuchar la voz del poema, la polifonía

poemática, supone un aprendizaje, que concierne tanto a la concatenación fonemática concreta, como a otros estratos múltiples, culturales e históricos. Michel Deguy (Deguy, 1986, 47) sintetiza ese proceso complejo:

Mots de la langue et langages de la langue, rien ne *saute* aux yeux ni aux oreilles. Aucun groupe de mots, aucune phrase, aucune strophe n'intéresse un autre *goût* que celui de la pensée pour sa langue, de la culture pour sa tradition d'œuvres, de la mémoire pour des styles...

En poésie, quelle est la « matière », la cause matérielle ? Qui l'appréhende, qu'est-ce qui, dans le sujet, reçoit cette matière, belle si elle l'est ? Le poème, il faut le lire, passant de mots en mots, retenir et retenir grâce au sens. Ici le ton de saint Augustin sur la mémoire serait nécessaire. Je lis : rien de plaisant ne capte les sens. Tout demeure silencieux, et ne tient que dans une synthèse intelligente. Ce qui dans le sujet peut pâtir et apprécier, c'est sa sensibilité à la langue, son savoir-parler s'il y a été éduqué et dans la mesure où il l'a été. L'esprit de la langue, devenu sujet, s'y reconnaît. Moins idéalistement : qui n'a pas fait de sa mémoire une chambre de résonance à apprécier les registres et les différences de sa langue, de puis la séquence phonique jusqu'aux différences stylistiques, ne peut recevoir un plaisir au poème.

Así, Deguy sugiere que el poema emerge de una lectura que puede tildarse de “tradicional”, por ser solitaria, silenciosa y memoriosa. Requiere el silencio, lo que implica acallar el ruido inoportuno, y renunciar a la evidencia de una palabra transparente, comunicacional, a favor de una intensa incorporación de la materia poemática.

¿Qué pasa entonces con los poemas en la red, a qué tipo de “lectura” invitan? ¿Cómo se dan a “entender”? ¿Cómo se escucha un poema en la red? (por ahora, dejamos de lado los otros factores intermediales que son la imagen y la tipografía). Una investigación mucho más profundizada sería necesaria, he aquí solo unas consideraciones mínimas al respecto. El poema llevado por una voz/ o voces (a veces amalgamadas con otros sonidos o transformadas) constituye una propuesta de lectura, algo como una interpretación, a veces despojada de cualquier artificio (solo inciden el tipo de micrófono y de grabación, siendo el aparato de recepción muchas veces básico desde el punto de vista del sonido, como lo son una computadora o un móvil) o modificada (son muchas y ya antiguas las experimentaciones al respecto). El impacto de la música concreta o electrónica asimismo es evidente, por ejemplo en algunas propuestas interesantes como el *cd Personae* del colectivo Motín Poesía. El poema, a través de una “voz”, viene así recontextualizado, escenificado y es objeto de un posible “consumo” ilimitado. La relación entre la voz y el cuerpo es diferente de la que se establece en una *performance*, sin coincidir tampoco con la lectura silenciosa a la que nos referimos. La voz recuerda el cuerpo, pero la presencia de éste sigue virtual. La creación de avatares o de voces sintéticas, como vimos, constituyen otros tantos temas problemáticos: esa emergencia de cuerpos fantaseados ¿es la señal de una autonomía radical del poema? Las pocas experimentaciones a las que tuvimos acceso arrojan un resultado matizado: los mundos

originados por esos tipos de dispositivos tecnopoéticos no siempre logran independentizarse de los escenarios fantasmáticos regulados por la industria cultural.

Tal vez (pero soy consciente de que se trata de una interpretación subjetiva) la escucha del poema implica una especie de retiro ascético frente al espacio comunicacional (y mercadotecnificado) en el que pretende penetrar. Tal vez como consecuencia de lo que decía Deguy, como una forma de atención prestada al poema muy alejada del dispositivo tecnológico que acompaña al poema digital. Es precisamente lo que nos interesa: la cita de Deguy muestra que la escucha del poema implica una memoria, mediada por el cuerpo, que no es la memoria protética de la red.

La memoria de la red es monstruosa: son monstruosos archivos a los que el que navega por ella tiene acceso a través de un sistema complejo de lazos hipertextuales. Lo que aparenta ser un espacio ilimitado, abierto a una serie de libérrimas asociaciones no lo es: los algoritmos generados por el sistema canalizan nuestras experiencias. La interactividad encuentra drásticos límites en muchos sitios de la red. Las posibilidades de combinación que se autorizan suelen ser mucho menos productivas que una lectura tradicional. Que la dimensión lúdica o espectacular sea la que predomina en muchos de ellos no amerita ningún anatema, no queremos aguar la fiesta del *entertainment*, pero la incorporación (*in corpore*, como el poema que se aprenden “par coeur” o “de memoria”) requiere esfuerzos, implica el cuerpo, el tiempo y la memoria. La memoria de la que nos habla Deguy es humana, cultural y falible, tremendamente limitada por el *bios* y el *ethos*, por la historia y por la cultura. El cuerpo que la lleva es un cuerpo tensado por una serie de afectos y de perceptos, es pesado y lento, laborioso (nada le es dado, aun cuando lo mediatiza todo).

Y ¿qué pasa con la imagen, con ese flujo inagotable de las imágenes, carente a veces de un verdadero imaginario? ¿Qué pasa cuando el poema se visibiliza, se exhibe, en movimiento, como las otras imágenes? El poema que sigue el compás de la imagen, de la concatenación de las imágenes. Aquí también, es difícil no verlo (lo tenemos a la vista, en la red), no ver cuán presente está la industria de la imagen. De nuevo, acudiendo a una reflexión poética: ¿qué es la imagen para el poema? ¿No es acaso también necesaria una ascesis al respecto? Eso ¿Cerrar los ojos, apartar la mirada de la pantalla que enmarca la percepción?. El “estupefaciente imagen” de los surrealistas, es un empuje, una dirección, que no se agota en lo visible, lo fenoménico. Cuando el texto dialoga con la imagen (algo que es anterior, por supuesto, a la invención de la red), lo hace desde la distancia, desde el espacio o el juego entre ambos, creando una dinámica sensitiva e intelectual que, otra vez, necesita tiempo y apela a la memoria. Es conocido el “culto” que Baudelaire le profesaba a las imágenes (su “primitive passion”), y la desconfianza, que no excluía cierta fascinación, ante la imagen fotográfica: apostemos a que el poeta sabía de qué hablaba, ante el ídolo, la diosa sin voz.

## *Tempus/Pacha*: un poema digital colaborativo<sup>1</sup>

Tiremos por la borda el tétrico vestido jansenista, abandonemos la en demasía rígida postura del discípulo de Calvino, abandonémonos a los placeres del viaje por la red, a las agradables sorpresas que a veces nos depara. Volvamos a creer en el azar, el que preside a un ameno hallazgo. Tomaremos el ejemplo de una experiencia reciente, *Tempus/Pacha* (2019), que es el fruto de una colaboración entre tres jóvenes artistas: un músico colombiano, Fredy Vallejos (1978) y dos poetas de Ecuador, Lucila Lema Otavalo (1974) y Agustín Guambo (1985). Hoy (11 de enero de 2022) existen dos versiones de su proyecto a las que se puede tener acceso, la más completa (20mn49) es la que corresponde a la url: <https://www.youtube.com/watch?v=txtDsPnamow>.

Se trata pues de un trabajo realizado por Fredy Vallejos, y performado por primera vez por él en Loja (Ecuador) en 2019. La performance suele durar unos 45-50 minutos. Consta de 5 partes o Cantos, de las que dos aparecen en el video (los llamados Cantos III y V). El canto III gira en torno a un poema en kichwa de Lucila Lema Otavalo, escrito para el proyecto de Vallejos y el Canto V se hace a partir de fragmentos del poemario *Primavera nuclear andina* de Agustín Guambo. En ambos casos los lectores son los mismos poetas cuyas voces vienen modificadas por Fredy Vallejos. Una conferencia dada por Vallejos, en el marco de una mesa titulada « Prácticas experimentales y transdisciplinarias en las artes » (Escuela de arte sonora, ILIA) proporciona datos interesantes acerca de la génesis y elaboración del proyecto *Tempus/Pacha*. Vallejos alude, por ejemplo, a las imágenes sacadas de archivos fílmicos ecuatorianos, que corresponden al Canto V. El Canto III a su vez utiliza imágenes de Andrés Davalo, un joven videasta ecuatoriano. Cabe subrayar que lo que aparece en *youtube* está asociado por Vallejos con la *performance* que constituye su base (una breve filmación de la misma aparece en la conferencia). Ello no significa que se trate de una simple “consignación” de la misma: la relación entre la *performance* de Vallejos y el artefacto que figura en la red es más sutil, como lo sugeríamos al principio de nuestro trabajo. La relación entre los dos lleva a reflexionar sobre los regímenes enunciativos poéticos, entre la presencia efectiva del cuerpo en el espacio público, durante el tiempo “real” de la *performance*, y el tiempo diferido, y la recontextualización que preside a la creación del artefacto digital.

La cuestión temporal, de las temporalidades y de los ritmos, es fundadora para *Tempus/Pacha* como lo deja claro Vallejos, a partir de premisas tanto antropológicas (occidentales, amerindias y afrodescendientes) como musicales. Vallejos, que estudió en el IRCAM de París, subraya la importancia de los trabajos teóricos y de las obras de Gerard Grisey (como su *Vortex temporum*, de 1996) para la génesis de su propio trabajo. El montaje y el ritmo del conjunto de imágenes y sonidos cohesiona obviamente el proyecto y favorece una lectura o una interpretación del poema que, a su manera, responde a los requisitos de lo que Yves Peyré llamara, en otro contexto intermedial o interartístico, un “livre de dialogue”. En efecto, lo que propone Vallejos es un verdadero diálogo con los poemas de Lema Otavalo y de Guambo, originando así un artefacto “tercero”, es decir uno capaz de producir, mediante una relación

---

<sup>1</sup> Esa parte del trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de mi amigo y colega Ernesto Mächler, con quien compartimos *Tempus/Pacha* y, sobre todo, sin los múltiples datos que me fueron comunicados por Fredy Vallejos, que se tomó además la molestia de leer y corregir las páginas que siguen.

dinámica y creadora, una entidad nueva a la que llamamos “poema digital”, tomando en cuenta su naturaleza intermedial.

La descripción de ese tipo de artefacto es compleja e inseparable de la indumentaria tecnológica que permite su elaboración. F. Vallejos proporciona algunos datos al respecto en su ya citada conferencia. Presentaremos de manera escueta *Tempus/Pacha*, en su versión más larga, elaborada a partir de los Cantos III y V. No nos detendremos en la primera parte, que dura casi la mitad de lo algo más de 20 minutos del conjunto. Es útil sin embargo aludir a ella, siquiera brevemente, para entender la continuidad reflexiva, estética y emocional que cohesionan los *Cantos*, más allá de su doble autoría textual. Se trata de un solo plano, filmado en super 8, a partir de una zona arbolada y montañosa de Colombia (departamento de Putumayo), que aparece lentamente a medida que se disuelve la neblina que la envuelve al principio de la secuencia y vuelve a desaparecer al final (8mn30), para dejar paso a una pantalla negra. Una voz, la de Lucila Lema Otavalo (cuyo nombre aparece en el listado final), paulatinamente modificada, lee su poema en kichwa, mientras va desfilando su traducción al castellano en la parte baja de la pantalla. Al principio, pues, la pantalla es blanca, una blancura que se confunde primero con la neblina que al difuminarse permite que surja el paisaje montañoso. Se escuchan unos instrumentos de viento, que dejan largas estelas sonoras entre las que emerge la voz, desde el inicio: « Si le preguntaran a mi abuela qué es el tiempo/me diría que el tiempo es el mundo mismo... ». Se trata de un dialogo (imaginario) entre dos hermanos y sus antepasados (padres/abuelos/bisabuelos) en torno al misterio del tiempo. El mundo de arriba, con el sol, la luna y los astros, el mundo de abajo, donde están enterrados los antepasados, son convocados por una voz que paulatinamente va ralentizando y haciéndose más aguda, lo que a la vez confirma la distribución genérica (femenina en este Canto, masculina en el Canto V) sin romper la relación con el Canto V (el ralentizar la voz se repite en él). Durante la secuencia van surgiendo las cuerdas (1mn55, piano, charango esencialmente) y las percusiones (3mn20, marimba). El contrabajo completa esa orquestación que refleja lo pluricultural de la música del área. El conjunto participa también de los efectos rítmicos que corresponden a la disminución de la velocidad de la voz. El final de la secuencia viene marcado, después de la difuminación de las formas del paisaje, por la aparición de una pantalla negra y la subida del volumen de un piano que sigue una melodía con cambios de cuarto de tono, rompiendo por lo mismo con las convenciones de la música occidental. Luego, finalizada ya el frenesí de las cuerdas, se insinúan progresivamente cantos, silbidos y percusiones rítmicas, que corresponden a la fiesta del *Inti Raymi* de Cotacachi (Ecuador) (8mn43). La voz que había callado concluye: « ustedes no estarán solos/solamente estarán solos de mi cuerpo/nos hubiera dicho a todos dijo mi padre ».

El paso al Canto V (el título aparece en la pantalla, como lo hiciera en el Canto anterior), se hace a partir de la misma pantalla negra y con la misma base sonora. El paisaje y el poema del Canto III parecen corresponder a una unidad espacio-temporal, o mejor dicho a un tipo de producción espacio-temporal estrechamente vinculado con las cosmogonías indígenas, en contraste con los paisajes y las temporalidades que imperan en el Canto V y sus contextos sonoros y visuales. En efecto, con él se produce como la irrupción de la Historia, o más exactamente de la Historia desde una perspectiva occidental, que va de la mano con una

fragmentación del espacio social y político. La presencia del ambiente sonoro del Inti Raymi tal vez sea un indicio de esa doble temporalidad que va juntando la circularidad cósmica y la irrupción de lo histórico (la toma de la plaza en Cotacachi, por parte de las comunidades indígenas, es una expresión claramente política).

Esa nueva secuencia de unos diez minutos empieza a partir de ese fondo negro de donde emerge una voz (la del mismo poeta, Agustín Guambo) en que se mezclan el castellano, el kichwa y el inglés. Esa voz, intervenida por una computadora, es muy lenta, sorda, y habla de una amenaza que se cierne sobre la colectividad (probablemente indígena) augurando tal vez su reacción (como lo sugiere la ambientación del Inti Raymi y su contenido político). Si no es de ultratumba, esa voz y la sombría profecía que trae, emerge de un lugar “otro”, de antemano como una especie de contrapunto a los espacios sociales y políticos que denotan las imágenes que le van a suceder, recordando por lo mismo la tópica mitológica esbozada en el canto anterior. Las primeras palabras (« ¿escuchas?/es la propagación atiborrada del huracán de nuestras almas/¡escucha el llamado de los andes! »), constituyen un llamado explícito, desde ese fondo negro de donde van emergiendo sonidos repetitivos, que sugieren otros tantos movimientos mecánicos (en su conferencia, Vallejos alude a grabaciones realizadas en un campo petrolífero). Esos sonidos vienen asociados después a diversos instrumentos de viento (con una serie de *staccati* violentos que parecen imitar el movimiento mecánico). El texto poético parece a su vez relacionarse con algunos ritos agrícolas propiciatorios (« llenó de semen andino el maíz »), anticipando a las imágenes de faena colectiva que aparecerán luego. En todo caso, es notable la separación entre el momento dedicado al poema (textual/oral), con una ausencia total de imágenes, y la irrupción de éstas, que coincide con el silencio de la voz sin que por ello se trate de dos universos incomunicados (amén del ejemplo de la “mita” precedido por la alusión textual a los ritos agrícolas, el sonido repetitivo se anticipa a las imágenes de las indígenas que van tejiendo). Pero, valga la pena repetirlo, el principio de la secuencia es esencialmente auditivo (una marca tipográfica -la minúscula inicial de “andes”, en contraste con la multiplicación de las mayúsculas para los versos en inglés- proporciona una información discreta que la completa visualmente).

Se ha silenciado la voz cuando irrumpen las primeras imágenes (11mn15). Estas aparecen en un marco reducido, en medio de la pantalla. Son imágenes (fotos/fragmentos fílmicos) sacadas de archivos ecuatorianos y asociadas de manera aleatoria con la música mediante una computadora. Se trata esencialmente de protagonistas indígenas, en un espacio rural. El ritmo de aparición de las imágenes es rapidísimo, como una serie de instantáneas, ritmada principalmente por las percusiones, con la participación de los vientos y los silbidos escuchados al principio. El volumen del sonido baja, antes de volver a empezar (12mn09) con los vientos y una pantalla ocupada ahora enteramente por imágenes de paisajes montañosos, siguiendo un ritmo más bien rápido, pero que no excluye fragmentos fílmicos más pausados. Una escena de trabajo rural colectivo (mita) confirma la presencia del hombre en el espacio rural. Luego (12mn45) la pantalla vuelve a dividirse y aparecen imágenes en varios lugares de la pantalla, alternativamente. El primer personaje que aparece es un niño, se trata de un brevísimo fragmento fílmico, brevemente invertido, otro tanto ocurre con unos transeúntes urbanos que caminan hacia atrás. Esa inversión se debe a un montaje efectuado a partir de la

combinación aleatoria de sonidos e imágenes que predomina en el fragmento. Personajes y paisajes urbanos se suceden, exhibiendo una gran diversidad: centro histórico de una ciudad, , barrios modernos, zonas periféricas.... Un político (el ex-presidente ecuatoriano, Lucio Gutiérrez), rodeado de militares, pronuncia un discurso en público. A continuación las imágenes ocupan de nuevo todo el espacio de la pantalla (13mn30), acompasadas por un ritmo entrecortado (de vientos y percusiones), que va acelerando. Muchas de las imágenes que aparecieron antes vuelven ahora muy breve y vehementemente, de manera casi subliminal, en un juego de contrastes marcados (espacios, tipos humanos, clases sociales...).

Algunos “motivos” (visuales/sonoros) parecen imponerse: por ejemplo, una serie de planos detalle de bocas (indígenas) que no pueden sino remitir metonímicamente al discurso político de Gutiérrez. Ese motivo se apoya además en una cita (la del Capitán General José Antonio de Areche), que propugna el silenciamiento de las voces indígenas (al final de esa última serie de imágenes, sobre un fondo negro). Otra imagen, recurrente también, la del tejer y del tejido, parece alusiva a la elaboración “texto-verbal”, esencial tratándose de un texto poemático.

Luego, las imágenes adoptan un espectro cromático que va reduciéndose antes de desaparecer en el mentado fondo negro desde el que se eleva de nuevo la voz inicial. El volumen sonoro que acompañaba a las imágenes ha bajado mucho antes y los ruidos de la muchedumbre festiva del Inti Raymi vuelven a escucharse. La voz, con la que concluye la secuencia dice otro fragmento del Canto V (18mn26) : « Yaruki y Punin/punks andinos brotan del vientre húmedo de las flores/I’m Useless/But Not For Long The Future/Is Coming On/larvas doloridas carcomen los andes/Is Coming On/he aquí tu raza eclipsándose en medio de un manglar de cemento/The Future/madre/derrite los pájaros de tu sangre en la brisa/derrítelos y permíteles que renazcan en el olfato de los ciegos/anhelando CHUNYAC ». La última palabra en kichwa confirma el alcance del Canto: la renovación, la energía, que está presente tanto en la muchedumbre del Inti Raymi como en la voz del locutor, asociada al ruido continuo de un cable de alta tensión eléctrica captado por Fredy Vallejos en medio del silencio del páramo ecuatoriano.

Lo que salta a la vista: el Canto V, como el Canto III, suponen una dinámica que consiste en la progresiva aparición y desaparición de las imágenes, con variaciones sonoras que desembocan en el silencio. Lo masculino y lo femenino, convergiendo y divergiendo, se completan. El material sonoro es complejo, con una utilización precisa de ritmos que remiten a varias zonas culturales, con las percusiones (Vallejos alude a algunos préstamos hechos a los ritmos afrocaribeños), los vientos (esenciales, como se sabe, en la organología amerindia) e instrumentos de origen europeo o mestizo (piano, charango). Ese material sonoro, aliado a las imágenes, favorece la creación de células espacio-temporales significantes. Los breves, pero perceptibles, fragmentos filmicos montados al revés tal vez son alusiones a la ductilidad temporal a la que se refiere Vallejos, complejizando pues la proyección linear atribuido a la visión occidental (*Tempus*) a favor de una experiencia espacio-temporal pluriorientada (*Pacha*). En la voz profética parecen coincidir las dos dimensiones. En su presentación, Vallejos alude a la presencia en el proceso de elaboración de su trabajo de una serie de elementos sacados de su lectura de *Primavera nuclear andina*, como lo que Guambo llama la

« ciudad páramo ». Esa fragmentación espacial (que es social, política, histórica y simbólica) repercute también en el proyecto.

Uno de los problemas fundamentales planteados por ese poema digital concierne a la relación que se establece entre la palabra poética, la voz, el sonido y la imagen. Hemos dicho que en el Canto V, la palabra (o voz) poética se elevaba desde el fondo negro de la pantalla, un fondo despojado, sin imagen. Mejor dicho, como parece sugerirlo el montaje: se trata de un fondo que juega entre la aparición y la desaparición, de la imagen y del sonido. ¿Como un símil del silencio, el silencio previo y posterior al surgimiento de la voz poética? Sin embargo es obvio que ese fondo negro (o monocromo, como la pantalla blanca al principio del Canto III) está lleno de presencias: en la sucesión de las secuencias, el fondo negro sucede al largo texto en kichwua y vibra con los ruidos del *Inti Raymi* y cuando vuelve a aparecer lo hace como semillero para las imágenes que le van a suceder. En cierto sentido, ese fondo parece constituir la memoria viva del conjunto poemático. Es una memoria que permite circular en ambos sentidos, recuperando por ejemplo la palabra ancestral del Canto III y anticipando al brotar violento de las imágenes en el Canto V, como si constituyera su fondo archivístico (de imágenes, sonidos y palabras). Una memoria viva, fragmentaria, multipolar, que contrasta con la memoria protética fetichizada de la red. Una memoria, de veras, interactiva y plurivalente. Colectiva.

La interrupción de los flujos de la comunicación (por ejemplo, cuando se separan la imagen y la palabra poética), las variaciones (sonoras y visuales), son otras tantas operaciones realizadas para romper la tela/la red. Se cuestiona (por ejemplo mediante la modificación de la voz humana) el pacto “realista” de la cultura industrializada. El Canto III divide también el espacio, propone un mapeo que tampoco obedece a la oferta actual (el paso de un mundo “real” a un edén “virtual”).

Además, esa “memoria” implica otros estratos: el proyecto es intercultural y plurilingüe, a la vez antropológico y político. Por ello la memoria se “revela” (como se revelan las fotos) siguiendo un ritmo que es a la vez entrecortado (como flashes de la memoria, archivos inconscientes) y continuo (el poema habla y teje, elabora una historia/Historia, en varios idiomas). La participación del “receptor” no se agota en un mero juego interactivo, el poema digital constituye una matriz, es una propuesta teórica y práctica. La trascendencia del texto poético de Guambo, por ejemplo a través de la relación que mantiene con un poema fundador para la poesía ecuatoriana y latinoamericana, el *Boletín y elegía de las mitas* (1959) de César Dávila Andrade, así como lo hace el de Lema Otavalo con otros “textos” (G. Brotherston) de la tradición oral amerindia, encuentran a su vez un eco ejemplar en la música ideada por Vallejos, que remite a las largas tradiciones musicales de pueblos históricamente oprimidos e invita a una aproximación respetuosa, a un “juego” (con el poema) consciente de su responsabilidad estética, ética y política.

Se trata de un poema digital que se acuerda, que junta y acomoda los fragmentos de una memoria colectiva y problemática. El llamado tanto a la palabra (a tomar la palabra) como a la “textura” (oralidad, tejido, texto), sugiere la co-incidencia de temporalidades, la co-presencia de superficies textuales, visuales y sonoras que conforman una realidad compleja,

heterogénea, contradictoria, a imagen de lo que proponía Antonio Cornejo Polar en su memorable *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1993).

Es sabido que el espacio virtual desterritorializado de la red no prohíbe, tal vez incluso facilita, las reterritorializaciones dinámicas, contradictorias y dialógicas, como *Tempus/Pacha*, que es también, vale la pena recordarlo, una *performance*. La relación entre cuerpo y voz es cuestionada de manera profunda: aunque intervenida por la tecnología, la voz humana (las voces humanas) no por ello resulta(n) separada(s) del cuerpo y de su historia. El “trabajo” que supone modificar la voz es paralelo al trabajo sobre el lenguaje que se da en el poema. El poema no es “natural”, es el producto de una fuerza histórica que ayuda a que emerja una palabra “verdadera”, un proceso de liberación e imaginación, que no hay que confundir con una ilusoria transparencia. Que las voces que se escuchan en *Tempus/Pacha* no sean (sistemáticamente) miméticas o “naturales” (como tampoco lo es el poema o el canto, piénsese en las voces a veces muy agudas de la tradición andina), o sea que resulten de una escenificación de la voz, eso no obvia la operación: se trata de explorar (como lo hace el poema “tradicional”) la diversidad de las hablas, de sus inflexiones, por las que se elaboran los sujetos. La “opacidad” de la voz (en el Canto V, por ejemplo) ¿no es una forma de resistir dificultando la escucha para aguzar el oído y también de sugerir una experiencia de la otredad? Esa experiencia no evacúa por ello la historicidad, que pasa por una forma discursiva (profética) que a su vez es colectiva e inaugura espacios inéditos para pensar de otra manera el presente político y el destino histórico. *Tempus/Pacha*, en tanto poema digital colectivo y multimedial coincide con lo mejor de las posibilidades brindadas por la red.

El oxímoron (tal vez dialéctico) que constituye el título del de Guambo abre a una zona incierta. ¿Es posible el porvenir si la impresión dejada por la experiencia que nos comparte ese poema digital parece desembocar en una recurrente e inquietante entropía? Finalmente ¿no resultaba necesario acaso apagar todas las pantallas e incluso acallar los rumores festivos de una muchedumbre reunida en la celebración del eterno retorno de las estaciones, para abismarnos ante ese fondo negro sin fondo donde el poema atalaya su propio devenir?

Hervé Le Corre

CRICCAL/Université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

Brotherston, Gordon, 1998, *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*, México, FCE.

Campos Fernández Fígares, María del Mar, 2021, “Creación poética en nuevos contextos: poesía en red y ciberpoesía”, *Ocnos*, 20 (3). En línea: <https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/2547>.

Carlat, Dominique, 1997, "Ghérassim Luca : oralités légendaires. De syrinx à Echo, ou la poésie orale contre l'oralité fantasmée", *Sources. Revue de la Maison de la Poésie*, Namur, octobre 1997, n°19, p. 165-172.

Cornejo Polar, Antonio, 1994, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.

Deguy, Michel, 1986, "Comment faire un impair", *Choses de la poésie et affaire culturelle*, París, Hachette.

Giovine Yáñez, María Andrea, 2013, "Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas" *Revista laboratorio*, n°9. En línea: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/172/165>.

Guambo, Agustín, 2017, *Primavera nuclear andina*, Buenos Aires, A/terna ed., colección Expansiva.

López Fernández, Laura, 2019, "En la periferia de la textualidad literaria: la tecnopoésía", *Estudios de teoría literaria*, año 8, n°17, noviembre 2019. En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3243>

Motín Poesía, 2006, *Personae* (cd). <http://www.artesonoro.net/GALERIA/PERSONAE/Personae.html>

Peyré, Yves, 2001, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, París, Gallimard.

Schmitter, Gianna, 2020, "LiteraTube argentina: los videopoemas de Tálata Rodríguez", *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGESCO. En línea: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/poesie/literatube-argentina-los-videopoemas-de-talata-rodriguez>

Vallejos, Fredy, 2019, *Tempus/Pacha*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=txtdsPnamow>

Vallejos, Fredy, 2020, Mesa "Prácticas experimentales y transdisciplinarias en las artes", Escuela de arte sonora-ILIA. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ceI-IF9nv-4>