



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

La dimensión verbal extendida de *Quando assim termino o nunca...*

The extended verbal dimension of Quando assim termino o nunca...

Rodolfo Mata^a

^a Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México - rmata194@gmail.com

Palabras clave:

Literatura digital.
Poesía brasileña.
Poesía intermediática.

Resumen: En el presente ensayo se realiza una revisión minuciosa de *Quando assim termino o nunca...* (2008) de Wilton Azevedo, obra doble que consta de un DVD con 18 videopoemas (también llamados interpoemas por el autor) y un CD con 14 poemas sonoros. Se analizan las relaciones que existen entre las diversas partes de la obra: folleto, interfaz/menú y una “playlist” identificada (elementos materiales de acceso); título, índices, “Introducción”, “créditos”, interpoemas, poemas sonoros y textos poéticos (elementos de la estructura artística propiamente dicha). Se presta una especial atención al lugar del lenguaje natural, de la escritura y del quehacer literario con la palabra, como matrices generadoras de la obra, entendiéndolas en el contexto digital y en su interacción con el discurso sonoro y el de la imagen de video. De esta manera, la dimensión poética del lenguaje textual y oral se entrelaza con dinámicas peculiares de los medios digitales, como el *delay* creativo identificado por Wilton Azevedo, o la oposición información-ruido, señalada por Philippe Bootz en el prólogo. De los 18 interpoemas se seleccionaron sólo algunos para analizarlos a profundidad, dada la complejidad de su construcción.

Keywords:

Digital literature.
Brazilian poetry.
Intermedia poetry.

Abstract: This essay is a detailed review of *Quando assim termino o nunca...* (2008) of Wilton Azevedo, double work that includes a DVD with 18 videopoems (also named as **interpoemas** by the author) and a CD with 14 sound poems. The relations between several parts of the work are analyzed: booklet, interface/menu and an identified “playlist” (material elements for access); title, indexes, “Introducción”, “créditos”, **interpoemas**, sound poems and poetic texts (elements of the artistic structure in itself). A special attention is dedicated to the place of natural language, writing and literary skills with words, as matrixes that generate the work, understanding them in the digital context and in their interactions with sound and video discourses. In this way, the poetic dimension of textual and oral language interweaves with the particular dynamics of digital media, such as the creative delay identified by Wilton Azevedo, or the opposition between information-noise, pointed by Philippe Bootz in the foreword. Of the 18 interpoemas only a few were chosen to be appraised in depth, due to the complexity of their construction.



Esta obra foi licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

En la “Apresentação” de *Quando assim termino o nunca...* (2008) de Wilton Azevedo -obra doble que consta de un DVD con 18 videopoemas y un CD con 14 poemas sonoros-, incluida en el folleto que acompaña al volumen, Philippe Bootz se refiere a su contenido como una serie de **interpoemas**, tal vez aludiendo al volumen previo que el autor publicó, en coautoría con Philadelpho Meneses, *Interpoesia: poesia hipermídia interativa* (1998) o buscando agrupar en un solo término videopoemas y poemas sonoros. Comienza lamentando que su falta de familiaridad con la lengua portuguesa le impide apreciar el nivel verbal de los poemas -nivel que considera imprescindible- por lo cual se enfocará a comentar otros aspectos del DVD, como la naturaleza del programa que invisiblemente está detrás de las piezas de literatura digital; la categoría propia de los trabajos llamada por él “*transitoire observable*”¹ -la cual justamente da nombre al grupo de artistas entre cuyos fundadores estuvo Bootz y al cual perteneció Wilton-; la referencia constante a la oposición información-ruido y a sistemas arcaicos ruidosos (como la imagen analógica con poca coloración o la imagen digital pixelada); y la presencia del cuerpo humano y otras peculiaridades sobre las que volveré más adelante. Lo que más impresiona a Bootz, porque se percibe de manera inmediata, según aclara, es la gran homogeneidad de las piezas, pues “se inescревem em um movimento permanente, um fluxo multimídia que nenhum sinal estático retém”. Lo que me propongo abordar en las siguientes páginas es la parte literaria de los videopoemas del primer disco, *Quando assim termino o nunca...*, justamente lo que Bootz dejó a un lado, y relacionarlo con las observaciones que hizo y a otras de índole similar.

EL TÍTULO

Comienzo con el título de la obra. *Quando assim termino o nunca...* es, sin duda, una frase poética muy sugestiva que, por encima de todo, transmite la sensación de una temporalidad

¹ Véase el sitio del grupo *Transitoire observable* (<http://transitoireobs.free.fr>). Según Bootz explica en “De Baudot à Transitoire Observable: les approches sémiotiques en littérature numérique” (2003), las características de este tipo de objetos literarios no se reducen a la simple traslación de la dependencia que tiene el texto y sus efectos en el lector, de lo meramente potencial en la mente del lector a la materialidad virtual del medio electrónico: “Mais les conséquences de cette dépendance du texte au lecteur ne s'arrêtent pas à la seule translation du potentiel au virtuel. Jean-Pierre Balpe, fort de sa pratique de la génération automatique, en a tiré d'autres, toujours liées à l'utilisation programmée du média informatique lui-même. Seul auteur, à ma connaissance, à réaliser des générateurs automatiques de textes, il propose une démarche et une réflexion théorique de tout premier ordre en littérature électronique.

Dans sa théorie du méta-auteur, il constate tout d'abord que la partie ontologique de l'œuvre, dans ce décentrage, ne réside plus dans la partie sémiotique observée par le lecteur, partie qui constitue pour ce lecteur le "texte à l'écran", ou, le plus souvent, le "texte", et que nous nommerons de façon beaucoup plus générale un "transitoire observable" pour des raisons qui apparaîtront ci-dessous. Nous pouvons définir le transitoire observable comme tout événement sémiotique, multimédia ou non, interactif ou non, se présentant à la lecture”. (<http://transitoireobs.free.fr/to/html/novsemiotiq.htm>)

contradictoria. La palabra “quando”, que puede tener funciones de adverbio o de conjunción, hace referencia a un momento en el tiempo que varía según el uso que se le de. Por ejemplo, en función adverbial puede apuntar hacia distintos tiempos: “Isso me aconteceu quando era criança” o “Quando tua mãe chegar, você entrega o presente”. En función de conjunción, un ejemplo entre muchos sería: “Continua fumando, quando sabe muito bem que existe o câncer”. Es necesario anotar también el matiz interrogativo que adquiere la frase al agregar el signo de puntuación correspondiente: “Quando assim termino o nunca?”

La palabra “assim” también posee una función doble, de adverbio de modo (“gosto de conversar assim”) o de conjunción (“você chegou tarde, assim nem se queixe”). En el título que analizamos, la función parece ser de adverbio de modo: “Quando [assim, de dessa maneira] termino o nunca”. Sin embargo, la interrogante acerca del modo permanece existiendo porque no hay respuesta a los cuestionamientos “¿Así? ¿Cómo? ¿De qué manera?”. Mencioné que “assim” **parece** funcionar como adverbio de modo porque también puede ser leída como conjunción con carácter de pausa ilativa, como sucedería en la oración “Vou lá hoje; assim, se quiseres, seguimos juntos”.

Por otra parte, si retiramos la palabra “assim”, la frase “Quando termino o nunca” se muestra más clara. Aún más clara resulta si cambiamos el adverbio sustantivado “o nunca” por un sustantivo más simple, por ejemplo “o corte”, entendida esta acción de cortar imaginándola como realizada sobre una piedra a la que posteriormente se le dará un pulimento. Valga el ejemplo elaborado sobre la ficción de un escultor o un joyero especialista en lapidar para darle concretud a la frase. Vemos entonces que su carácter interrogativo aflora -como ya había sugerido anteriormente-, sea en calidad de pregunta directa, “Quando termino o corte?”, o como oración de respuesta a una interrogación omitida: “[Quando começo o polimento?]”, cuya respuesta es “Quando termino o corte”. Una lectura más, paralela a la anterior, podría ser el entendimiento de la frase como un mero antecedente abierto: a “Quando termino o corte”, le sigue algo más que no se manifiesta y no se puede saber qué es.

A todas las condiciones anteriores se suman tres más. El adverbio “nunca” es también un adverbio de tiempo. El verbo “terminar” de nuevo indica un proceso temporal y los puntos suspensivos finales “abren” la frase a una continuación desconocida, justo como la mencionada al final del párrafo anterior. Por todo lo señalado, queda claro que la frase que Wilton empleó como título es sumamente inestable en su significación y, por lo tanto, poética.

Sin embargo, no sólo es poética en su carácter restringidamente literario sino que se proyecta al universo multimediático o intermediático apuntando hacia la idea de flujo constante de información estética, como lo sugiere Bootz en su “Apresentação”.

ÍNDICE, INTRODUCCIÓN, EPÍLOGO

La obras digitales siempre convocan a prestar atención a la interacción de los distintos canales que participan en su composición. Así es su naturaleza y por eso su apreciación también incluye elementos y parámetros que están ausentes de las obras unimodales, como es el caso de la interfaz (Fig. 1), que les sirve de índice, aunque tiene un estatuto más complejo que un índice, pues no funciona como mera remisión sino que contribuye a la cohesión del conjunto y tiene un valor estético. Iré comentando paso a paso su estructura.

Fig. 1 – Interfaz con menú de *Quando assim termino o nunca...*



Llamemos “menú” a la colección de opciones que ofrece la interfaz, que en este caso es gráfica y se opera mediante el ratón. En la parte media y alta de la pantalla aparecen cuadrados de diferentes tamaños que representan y ejecutan las ligas a 17 piezas cuya duración oscila entre 26” y 2’24”. Cada cuadrado es un video “thumbnail” de un cierto lapso

de cada pieza, el cual lleva abajo un letrero con el título de la pieza. La disposición es desordenada, una especie de cluster asimétrico, sin jerarquía, donde los tamaños de los cuadrados varían y los de la tipografía de sus títulos también, aunque no de manera proporcional. Es decir, los títulos y los cuadrados pueden ser vistos como series que tienen un grado de independencia. La idea, sin duda, es la de una galería viva, en movimiento, cuyo telón de fondo es precisamente la imagen temática de presentación del volumen, en colores azul y naranja, donde se distinguen fragmentos del título: “TERM [...]”, “QUA [...]”.

En la parte baja de la pantalla, se ubica otra parte del menú en forma de regla, donde aparecen las opciones “s t art”, “Mostra”, “Noteface” y “Créditos”. Vale la pena subrayar que hay un juego en la disposición espaciada del letrero “s t art”, pues mezcla la idea de “arte” y la de “comienzo” (start). Esta opción en realidad es un recorrido completo por todos los interpoemas, una especie de “playlist” a la que se le ha agregado una introducción de alrededor de 3’45”.

Esta introducción es una pieza clave porque encierra motivos fundamentales de la composición y, sobre todo, el origen escritural de las piezas. Comienza con una pantalla en negro y una música en ostinato. Aparece el título “Da Tristeza” y, a los pocos segundos, un rectángulo de tonos cambiantes de rosa, amarillo y violeta, sobre el que se ve la pequeña figura de cuerpo entero de un hombre, que se encuentra, a su vez, dentro de un cuadrado negro. Esta imagen en blanco y negro tiene movimiento, es un video: el hombre estira su brazo derecho hacia la derecha de la pantalla como para jalar algo, sujeto por una cuerda invisible, que queda fuera del cuadrado en el que él se encuentra (Fig. 2). Poco a poco comienzan a aparecer las siguientes líneas que conforman un poema, en tipografía amarillo pálido:

Precisei escrever hoje
 Mais uma vez sentar a escrever...
 Deixar este rastro
 Gráfico que indique
 Inconformidade
 A voz humana
 Com tantos sinais
 Ainda por fazer

Leve escrita
 Dita
 Em forma de
 Tinta

Grita
Em atitude cunilíngua
Lambido a seco
A cria amarga
Da tristeza

Desde luego, la división en dos estrofas es apreciación mía, guiada por la duración de las pausas entre línea y línea. Entre la aparición del verso 5 y el 6 comienza a surgir, en el margen izquierdo, los límites de un texto en rojo que se mueve hacia arriba. Si se ve con detenimiento –es decir, haciendo pausar el DVD- se puede identificar que se trata del mismo poema, aunque nunca se ve completo. Al terminar de pasar el texto, el rectángulo colorido desaparece y sobre el fondo totalmente negro sólo subsiste la figura humana que repite la operación de jalar. Finalmente, el hombre jalando se difumina, queda la pantalla en negro y la música se detiene abruptamente para dar espacio a una voz femenina (que dice algo inentendible), la cual ya antes se había presentado trenzada con la música.

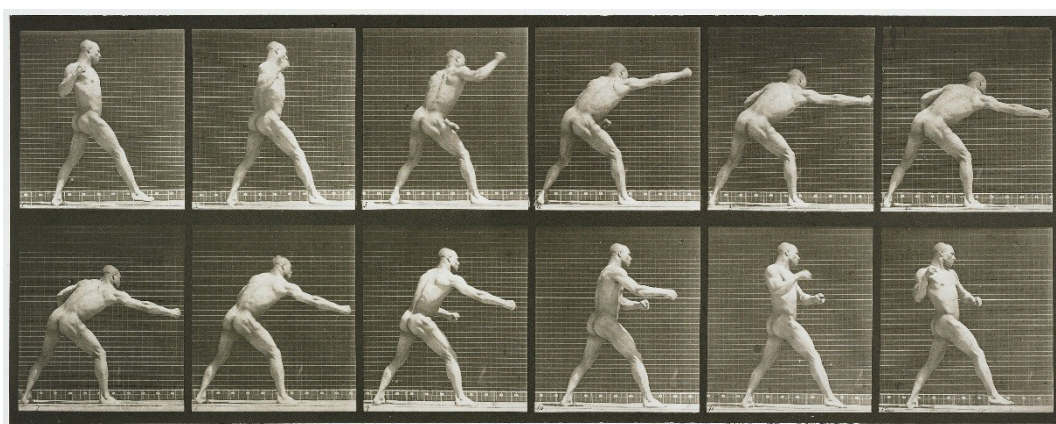
Fig. 2 – Captura de “Da Tristeza”, en la “Introducción” de la playlist “s t art”



El video del hombre jalando es la animación resultante de una secuencia de fotos de Eadweard Muybridge, titulada “Animal Locomotion Plate 167” (1887), consultada, en mi

caso, en la colección del Mineapolis Institute of Art (Fig. 3).² Su aparición en los interpoemas concuerda con la afirmación de Bootz acerca de la presencia de sistemas arcaicos, pues el trabajo de Muybridge con la llamada cronofotografía -conjunto de fotografías de un objeto en movimiento, tomadas con el fin de registrar sus sucesivas fases- fue un antecedente muy importante para el desarrollo del cinematógrafo.³ También subraya la presencia del cuerpo humano como tema de los interpoemas.

Fig. 3 – Eadweard Muybridge, titulada “Animal Locomotion Plate 167” (1887)



Puede considerarse que otro tono arcaizante (entendido en el contexto de la sorprendente y creciente velocidad de obsoletización de los dispositivos electrónicos en las últimas décadas) aparece desde el comienzo de esta “Introducción”, en el anuncio del crédito a “DABLIU ESTÚDIO” (seguido del despliegue justo debajo de la letra “A” de otra letra “A”), el cual surge lleno del ruido propio de una cinta cinematográfica vieja, con sus rayones superficiales y el parpadeo de la luz que la proyecta. Sin duda el letrero corresponde a las iniciales de Wilton Azevedo (“dobliu” es la manera de nombrar la letra “W”). Como fondo se distinguen claramente una mezcladora y encima una cabeza-maniquí con un sombrero, objetos que pueden simbolizar justamente al trabajo de edición, propio de un estudio, y al autor.

El movimiento del hombre que jala (el cual hace eco de la música en ostinato) dialoga con las primeras líneas del poema, que indican la repetición de un trabajo interminable. Podemos ver en él la figura de un Sísifo que necesita escribir una vez más para dejar testimonio de la

² Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion Plate 167* (1887), Publisher: University of Pennsylvania, gift of Samuel C. Gale, William H. Hinkle, Albert Loring, Charles M. Loring, Charles J. Martin, and Charles Alfred Pillsbury <https://1.api.artsmia.org/full/22919.jpg>

³ Las cronofotografías por las que Eadweard Muybridge (seudónimo de Edward James Muggeridge (Londres, 1830-1904) son las que resultaron del encargo del exgobernador y empresario Leland Stanford para probar que un caballo en carrera tenía sus cuatro patas en el aire durante al menos un instante, tarea que completó entre 1872 y 1873.

inconformidad del Hombre, quien aún tiene mucho por hacer. La escritura es leve y, dicha y/o en forma de tinta, grita. También tiene una actitud cunilingua, es decir, que produce placer sexual en la vulva lamiendo. Sin embargo, si el lamer se da en seco –sea porque no hay excitación de una, de otra o de ambas partes- resulta en “la cria [criatura] amarga de la tristeza”. Otra coincidencia es que el “Sísifo” del cuadrado negro queda solo en el “escenario” negro después del verso “Da tristeza”, que es el último del poema. Me parece que en esta labor interminable, que oscila entre el placer dado y recibido del escribir, del dejar rastro, usar la voz y mostrar la humana inconformidad e incompletud, es en la que Wilton Azevedo finca su trabajo poético. Situado como introducción, me parece que este interpoema puede ser leído como la poética del volumen.

A continuación aparece un brevísimo video (de 1’8”), que muestra las palabras “TERMINO” “ASSIM”, “QUANDO”, “O”, “NUNCA”, en desorden, con distintos tamaños y moviéndose en dirección horizontal o vertical, hacia la derecha o la izquierda. La tipografía es, como toda la hasta aquí mostrada, sans-serif, y en este caso naranja sobre fondo azul, justo como la pantalla del menú y la portada de la caja del DVD/CD. La voz de Wilton, filtrada y tratada de diversas formas, deformada, se escucha diciendo las mismas palabras, también en desorden, en las que se destaca la frase “termino o nunca”. La música es justamente la que queda como rúbrica del menú.

Después de esta introducción de dos partes (la que muestra la poética del volumen y la que anuncia simplemente el título), en la playlist “s t art” se seguirán cada una de las piezas, en tandem, en el orden que se detalla en la siguiente tabla (la grafía con que se anotan es la que aparece en pantalla al iniciar cada pieza), en la cual se confronta dicho orden con el que guardan las piezas en el índice del folleto y con su presencia en el menú:

Orden en s t art	Orden en Índice Impreso	Presencia en Menú
Introducción (dos partes)	No figura	No figura
1. Dedos	10. Dedos	dedos
2. Lascivos Lábios	14. Lascivos Lábios	lascivos lábios
3. Mudanças (en el índice aparece como Mudança)	3. Mudança	mudança
4. Corrupção	13. Corrupção	corrupção
5. Tribos	16. Tribos	tribos
6. Vontadeterna	12. Vontadeterna	Vontadeterna
7. En Fim	15. En Fim	En Fim
8. África	18. África	África
9. Jazz I go	11. Jazz I Go	Jazz I go
10. Mulher	7. Mulher	Mulher

11. Green Away. Esta pieza de 52” no está incluida ni en el menú del folleto ni en el de la pantalla.	No figura	No figura
12. Mentira	4. Mentira	mentira
13. Olhares Atentos	17. Olhares Atentos	olhares atentos
14. Obstáculo	8. Obstáculo	Obstáculo
15. Aroma	5. Aroma	Aroma
16. Amal Gama	1. Amal Gama	Amal Gama
17. Veneno	2. Veneno	veneno
18. Lado incerto / Green Away II	6. Lado Incerto	lado incerto
19. Epílogo	9. Epílogo (Noteface)	Noteface [en barra inferior]
20. Créditos	No figura	Créditos [en barra inferior]
No figura	No figura	Mostra [en barra inferior]
No figura	No figura	s t art [en barra inferior]

Curiosamente, lo primero que se percibe es que el orden de la playlist “s t art” no corresponde al que está impreso como índice en el folleto y no parece haber una razón para ello. Es claro que en lo que respecta a la disposición en el menú no podemos hablar de un orden. A seguir lo que se percibe en la tabla es que los títulos de las piezas no tienen uniformidad en el uso de mayúsculas. No es posible distinguir si hay una intención en que, por ejemplo, “Mulher” y “Aroma” no fallen al presentarse siempre con mayúsculas iniciales, en los tres ámbitos, mientras que “Tribos” y “Corrupção” aparezcan en minúsculas en el menú. Hay otras diferencias de este tipo, que es posible identificar en la tabla, pero son menores y pueden atribuirse a descuido editorial. Hay dos casos en que las diferencias sí son importantes porque son indicio de intenciones originales que no tuvieron soluciones unívocas. El primero es “Lado Incerto” que, además de presentar las variaciones en mayúsculas y minúsculas, en el caso de la serie de “s t art” tiene el subtítulo “Green Away II”. Así se entiende que en la misma serie exista la pieza “Green Away”, que no aparece ni en el índice impreso ni en el menú.

El segundo caso es “Epílogo”, que en el índice impreso aparece con el subtítulo “Noteface”, entre paréntesis, el cual se vuelve título en la barra inferior del menú. ¿Cuál es la relación entre los dos títulos? “Epílogo” es clarísimo como capítulo final del volumen, al final de la “playlist” llamada “s t art”. Sin embargo, el que esta pieza aparezca sola en la barra inferior del menú como “Noteface” le confiere otro estatuto, pues el posible significado de la palabra compuesta es un rostro en una nota, una nota como un rostro, un cierto tipo de rostro, un retrato. En efecto, el contenido funciona de esas dos maneras: es una presentación del artista y, a la vez, una pieza de cierre ubicada al final del volumen o en un lugar privilegiado del menú, que es la barra inferior, al lado de los créditos.

“Noteface” está compuesto visualmente por una secuencia de fotos de Wilton en blanco y negro, sentado en un sillón de una sala, fumando pipa, fotos que parecen antiguas. A diferencia de las otras piezas, no aparece texto, ni estático ni en movimiento, a excepción del título, “Noteface”, que permanece inmóvil en la parte superior. Se escucha la voz de Wilton recitando el poema que a continuación transcribiré. Antes, debo aclarar que en el folleto se ofrece una versión escrita del poema, la cual muestra algunas diferencias con lo que yo escuché, las cuales comentaré más adelante. Por el momento, me limito a la apreciación directa del interpoema, a lo que ofrece en su dimensión visual y a lo que recibo de su dimensión acústica, en el entendido de que realicé una escucha cuidadosa. Veamos el poema:

Lambuzo os gestos
do tempo farto
abuso incesto
sádia sede
escrevendo excremento
fresca poesia dos muros da fala
lambuza lambuza e usa
o sexo como arma
o marquês marca
o que cessa dos hiatos falsos da saga
só nos resta a fala como humano
humana língüa

Al finalizar el audio, surge el letrero “Humana Língua”, de donde me fue posible observar que, en la palabra “língua”, se usa la diéresis sobre la “u”, en una posición equivocada, de acuerdo a las reglas ortográficas vigentes del portugués, ya que dicho signo sólo se utilizaba en los diptongos “gue” y “gui”, en 2008, año en que fue publicado *Quando assim termino o nunca...*⁴ De lo anterior se deduce que, o se trata de un error ortográfico del autor, o hay la intención de señalar un vínculo con el carácter ancestral y culto de la lengua –vínculo que en el caso de la diéresis es ficticio, pues nunca existió dicho acento en el portugués arcaico, en esa posición, ni tampoco en el latín del cual descende- a través de esa licencia ortográfico-poética. Esta última interpretación se ve reforzada por la colocación del adjetivo “humana” antes del sustantivo “língua”, como si se tratara de un epíteto, es decir, como si se quisiera transmitir la idea de que “la lengua, la habilidad lingüística, es algo prototípicamente humano”. Esta lectura también puede incorporar el propio error de escribir “língüa” y no “língua”, insinuando lo que se entiende en el refrán “errar es humano”.

⁴ Entre las medidas del Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, celebrado entre los países que hablan dicha lengua, estuvo la eliminación total de la diéresis. Este acuerdo empezó a entrar en vigor en Brasil sólo a partir de 2009.

La lectura detallada del poema vuelve a resaltar la raíz literaria y lingüística del *metier* artístico de Wilton Azevedo. La idea de “lambuzar os gestos” se entiende como “ensuciar los gestos”, pero mediante la utilización de la boca, ya que ésta es la connotación más común de “lambuzar”. Es decir, al “lambuzar” se ensucia algo como lo haría un bebé al comer con torpeza o un amante que atraviesa una relación sexual con oralidad. Ahora bien, sucede que dichos gestos son del tiempo “harto”, es decir, “pleno”, “abundante”. ¿O habrá querido decir “fastidiado”? Las dos lecturas son posibles. De cualquier manera, son los “gestos del tiempo”. ¿El tiempo tiene gestos, es decir, rostro o cuerpo que exprese afectos? Y esta acción de “lambuzar”, a su vez, deviene tanto un abuso y un incesto como una “sádia sede”. Esta última frase merece una explicación. “Sádia” es una palabra que no existe, pues la palabra correcta más cercana sería “sadia”, que significa “saludable”. No obstante, “sádia” se puede interpretar como “sádica”, en el sentido de “relacionada con el Marqués de Sade” y todo lo que esa figura ampliamente significa, no restringiéndola a la patología que el psicoanálisis le ha adosado casi por antonomasia. No podemos olvidar la importancia que Sade tuvo para el movimiento surrealista, en su carácter de emblema de las aventuras emprendidas en sensualidades irrestrictas, que unen placer y sufrimiento, vida y muerte, etc. En ese esquema encajan las palabras “incesto”, “abuso”, “sede” y “excremento”. Así podemos entender que exista una “sed saludable” (“sadia sede”) y una “sed sádica”, es decir, relacionada al universo develado por Sade. Nos dice Wilton que “escrever [es] excremento”, que no corresponde exclusivamente a “heces” sino a todo aquello que se “excreta”, todo aquello que la existencia humana rezuma o produce: sudor, saliva, lágrimas, etc., en sentido corporal, aunque también puede haber un sentido social, cultural, anímico, etc. Desde luego, cuando en la siguiente línea Wilton nos dice, casi en tono de invocación, “fresca poesia dos muros da fala”, nos está señalando que la excreción por excelencia –o al menos aquella privilegiada por su atención- es la poesía, la cual surge lozana de los muros del habla, entendiendo que el habla – el uso cotidiano de la lengua- es un espacio acotado, no libre, encerrado entre muros, pero que sin duda es origen indispensable de muchas cosas, punto de partida, fundamento.

En los siguientes versos –“lambuza lambuza e usa / o sexo como arma / o marquês marca / o que cessa dos hiatos falsos da saga”- la conjugación de “lambuzar” cambia de la primera persona singular de indicativo (“eu lambuzo”) a la segunda persona singular de imperativo (“lambuza, tú”), lo cual modifica el tono de mera constatación a un llamado a la acción, el cual muy probablemente es un desdoblamiento del “yo” en un “tú” ficticio, como si quien

habla se animara a sí mismo. En estos versos también se refuerza la alusión a Sade, a la utilización del sexo como herramienta de exploración de la realidad. Es entonces cuando Wilton atribuye al “divino marqués” –según lo llamaron los surrealistas- el señalamiento de los “hiatos falsos da saga”, como campo propicio para la exploración, campo que, a su vez, permitirá una apreciación más completa de la existencia, ya que se trata de cubrir los falsos quiebres (hiatos) de la saga que es la vida. Los dos versos finales funcionan a manera de conclusión. Lo que nos resta, lo que tenemos para esa batalla, es el habla humana, la “humana língua”, la cual es, a final de cuentas, nuestra condición existencial.

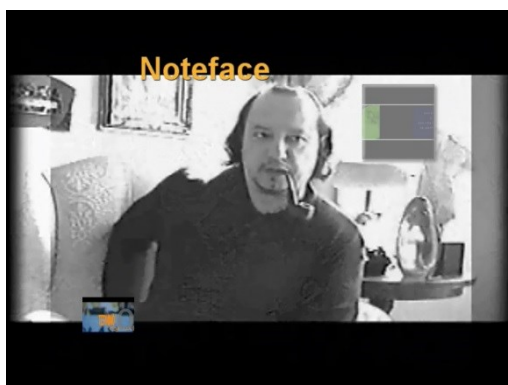
Desde el punto de vista de la estructura del poema no deja de percibirse la presencia de la dicción paronomástica, una línea que no es desmedido calificar de “concretista”, pues fue el grupo de la Poesía Concreta, de Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari, el que pugnó por su reconocimiento, a pesar de que haya disputas en torno al liderazgo en esa línea. Por ejemplo, la rima entre “lambuzo”, “abuso” y “uso”; las aliteraciones en “sádia sede” y “escrevendo excremento”, etc.

Sobre “Epílogo (Noteface)” –uso el nombre compuesto, asumiendo momentáneamente que se trata de la misma pieza- sólo falta decir que, en la playlist “s t art”, la pieza no contiene una hiperliga (Fig. 4) que sí aparece cuando se accede a ella desde el menú. En otras palabras, puede que se trate de dos versiones. La liga aparece en un lugar que la hace notable respecto a la versión de “s t art”, justo al lado derecho del rostro del autor, en forma de un botón con video (Fig. 5). En la parte baja de la misma imagen se sitúa otro botón (esta vez con imagen estática), que reconduce la navegación al menú principal.

Fig. 4 – “Noteface” en la playlist “s t art”



Fig. 5 – “Noteface” en el menú de la barra inferior



La diferencia en los tamaños de las imágenes corresponde a la disposición original de despliegue en la pantalla. Estos detalles refuerzan la idea de que se trata de dos versiones y, a la vez, son testimonio de la estructura oculta de una pieza electrónica.

El contenido de la liga en cuestión está en sintonía con la idea tras la designación “noteface” y la vincula al significado del poema sobre el cual ya me he extendido. Podríamos considerar que se trata de un interpoema de 59” dentro del interpoema “Noteface” –un interpoema “anidado” (*nested*), para usar una terminología computacional- en el cual se vuelve a abordar el tema de la escritura (Fig. 6).

Fig. 6 – Captura de pantalla del interpoema “anidado” dentro del interpoema “Noteface”

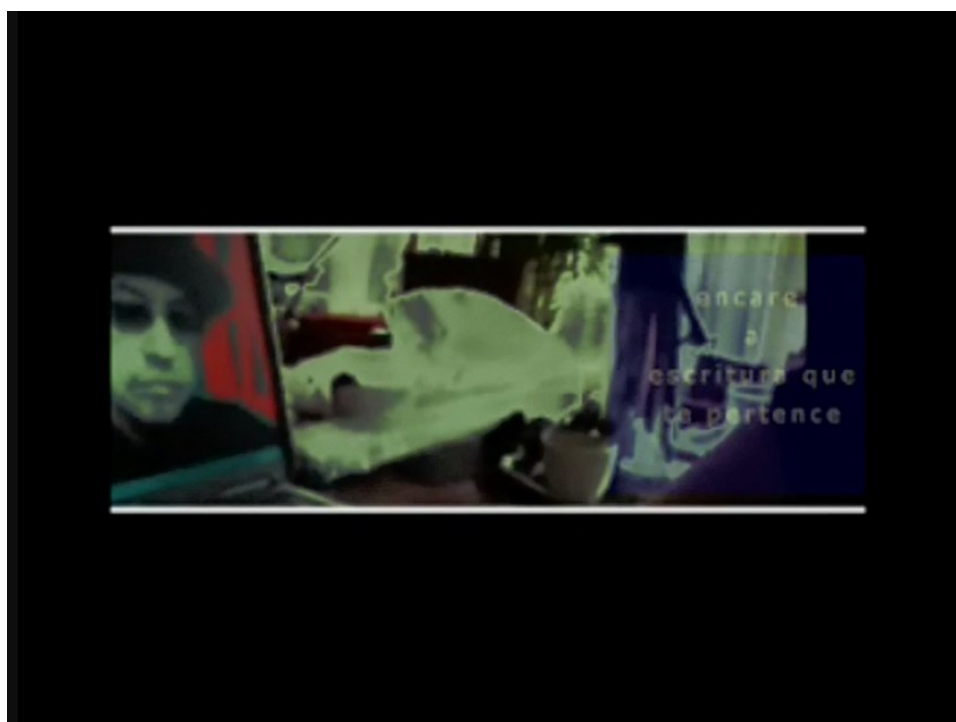


El tono en que se aborda dicho tema, en este “interpoema anidado”, es diferente, pues produce un cambio del carácter de relato reflexivo y filosófico que hay en el poema, a la impronta del vocativo imperativo: “encare / a / escritura que / te pertence”. El autor se exige sí mismo -o a quien lo escucha- el tomar posesión de la escritura.

El audio de este interpoema, que es de muy buena calidad (recomiendo que se escuche con audífonos, recomendación extensiva a todo el volumen), es un fondo cíclico e hipnótico de música electrónica, con la voz del poeta tratada y tramada en repeticiones circulares, llenas de ecos y superposiciones, en las cuales se pronuncian frases como: “o notebook no meu rosto, o notebook no meu rosto”, “o notebook, o notebook”, “meu rosto, meu rosto”, “o projeto, o projeto”, entre las que se alcanzan a distinguir, pues la dicción, por el palimpsesto sonoro, dificulta su entendimiento.

Este audio dialoga con el discurso del video, que muestra el rostro del autor en close-up’s movidos y hace tomas caóticas a su alrededor, las cuales recorren el espacio de un escritorio, en el que hay una “notebook” que muestra en su pantalla un retrato del autor con anteojos y sombrero. De nuevo, el tratamiento del video es arcaizante, con contornos borrosos, efectos como de solarización y rastros de video analógico (Fig. 7).

Fig. 7 – Otra captura de pantalla del interpoema “anidado” dentro del interpoema “Noteface”



La referencia insistente al rostro y la presencia del imperativo “encare / a / escritura que / te pertence” refuerzan nuevamente la idea aludida por el título “Noteface” y el contenido del poema como identidad del autor con la escritura, es decir, su calidad de poeta. De esta manera, “Epílogo (Noteface)” cierra el volumen y complementa las ideas expuestas en la “Introducción”, en las que se discurre también sobre la escritura y la necesidad de escribir.

MOSTRA, CRÉDITOS

La liga “Mostra”, en el menú inicial, exhibe un video realizado por Rita Varlesi, fechado en agosto de 2004, en que Wilton Azevedo explica que la exposición “Interativo” reúne a las Facultades de Tecnología, Comunicación y Letras y a los posgrados en Educación y Letras, de la Universidad Presbiteriana Mackenzie (UPM), con la intención de conducir a los estudiantes de esas áreas a comenzar a producir en soporte digital. Comenta que la exposición forma parte de una investigación desarrollada con el apoyo del Fondo “MackPesquisa” desde 2002. Las fechas son importantes pues con ellas se hacen evidentes, tanto los dos años que llevó preparar las piezas para la exposición en la UPM, como la distancia de 4 años que separa dicha exposición de la producción del DVD. También permite confrontar la información que aparece en la contraportada de la caja del DVD/CD:

Quando assim termino o nunca..., obra multimídia de videopoema e de poesia sonora, é proveniente de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura e no Centro de Comunicação e Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Este trabalho teve sua estréia no Colóquio de Ceresy La Salle, França, em julho 2004, sob a curaduria de Jean Pierre Balpe, Paris 8 Laboratoire de Paragraphe, e de Manuela Barros. Sua exibição resultou em um convite para uma exposição no Centro George Pompidou no mesmo ano.

Se aclaran los nombres oficiales de los programas académicos de la UPM que fueron mencionados y aparecen otros antecedentes de estreno y exhibición de la obra en Francia, en foros de prestigio, tanto para el arte contemporáneo en general, como para el arte electrónico en particular. El vínculo con el ámbito francés del arte electrónico, anunciado indirectamente con la “Apresentação” de Bootz, se refuerza por la curadoría de Jean Pierre Balpe, pues ambos son miembros del prestigioso grupo Laboratoire de Paragraphe (<http://paragraphe.info/>), donde Wilton realizó una estancia posdoctoral en 2009, precisamente bajo la tutoría de Bootz. Sin duda este vínculo es un tema sobre el que sería

necesario profundizar, buscando las semejanzas y diferencias entre los trabajos de Azevedo, Bootz y Balpe, pero sería aquí una digresión e implicaría acudir a otras fuentes. En la explicación videograbada que Wilton ofrece sobre la exposición en la UPM se especifica que el proyecto al que pertenece *Quando assim termino o nunca...* “é a tentativa de um estudo das narrativas dentro de um sistema híbrido de signos, o que eu chamei de ‘escritura expandida’”. Fuera de esta brevísima aclaración y de la “Apresentação” de Bootz, el contexto de investigación en el que surgió la obra no está explicitado. No obstante, me parece significativo que Wilton considere que su trabajo se desarrolla en el universo constituido por un “sistema híbrido de signos”, en el que identifica “narrativas” y al que llama “escritura expandida”, pues podemos considerar que el “sistema híbrido de signos” corresponde al ámbito general del arte, mientras que “narrativas” y “escritura” apuntan más específicamente al dominio de la literatura.

La liga “Créditos” muestra un video en que aparece como primera imagen una mención al “ESTÚDIO DABLIU”, letrero en cuya letra “a” se engarza otra “A”, que da un giro completo. Seguramente se trata del estudio personal de Wilton, pues “dábliu” es el nombre de la letra “W” en portugués y la “A” correspondería a su apellido (Fig. 8).

Fig. 8 – Captura de pantalla de “Créditos”



Es curioso notar que la cabeza-maniquí es la misma que aparece en “Noteface”. Después se van desplegando los siguientes créditos línea por línea: “Interpoemas / Wilton Azevedo // Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar // Universidade Presbiteriana Mackenzie // Poemas sonoros / Wilton Azevedo // Vozes / Gabriella Azevedo / Rita Varlesi / Wilton Azevedo //

Imagens / Rita Varlesi / Wilton Azevedo // 2004”.⁵ El año de 2004 aparece sobre otro pequeño video con la toma de un calle citadina asfaltada vista desde la ventana lateral de un automóvil. Todo esto sucede en el recuadro gris en que se encuentra la cabeza-maniquí, pues el fondo corresponde al interpoema “Green Away” (justo el que no aparece en los índices sino en la playlist “s t art”), como se puede comprobar en esta imagen tomada de él (Fig. 9).

Fig. 9 – Captura del interpoema “Green Away” en la playlist “s t art” 17’57”



La pista sonora que acompaña a este despliegue es de música suave y corresponde a la misma pista de la pieza “Lado incerto”. Curiosamente, si uno pasa el cursor por la imagen, aparece una veladura en forma de un rectángulo gris de esquinas redondeadas, la cual, además de difuminar los contenidos que se ofrecen en dicha ventana, conduce, al dar clic en ella, a otra versión de los créditos. Es una estructura parecida a la que llamé “interpoema anidado”, cuando comenté “Noteface”. Es decir, se trata de una versión diferente del video “Créditos”, que está dentro del video “Créditos” al que se accedió desde el menú.

Lo que cambia en este segundo video son tres detalles. Primero, el rectángulo gris donde está la cabeza maniquí pasa a ocupar toda la pantalla y el fondo verde, que pertenecía al interpoema “Green Away”, desaparece. Segundo, se escucha otra pista sonora, mucho más rítmica y mezclada: un pulso inicial en tonos graves e inquietantes da curso a la rúbrica del menú del DVD, para finalmente desembocar en el ruido de una aguja sobre un disco de vinil, con el scratch recurrente característico del final del disco. Y tercero, al cierre del video se

⁵ En el folleto, a los mencionados créditos se agregan los siguientes: Design da interface: Wilton Azevedo; Pesquisa e produção técnica: Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Produção sonora: Estúdio Underlab; Produção gráfica: Savana Pace – Centro de Comunicação e Letras da UPM; Coordenação editorial: Joana Figueiredo – Editora Mackenzie.

agrega la voz de Wilton que dice, mientras pasa la mencionada toma desde la ventana lateral de un automóvil, las siguientes palabras: “Para mostrar que hoje em dia ‘tá tudo meio pronto. É só você modificar os efeitos visuais e você...”. Con este brevísimo comentario, recortado de lo que parece una conversación casual, Wilton da cuenta de una característica fundamental de gran parte de la literatura y el arte intermedia y, por ende, de su trabajo. Me refiero al amplio movimiento “plagiotrópico” propio del proceso literario, definido por Haroldo de Campos como la “traducción de la tradición” o el “revezamiento continuo de los interpretantes” en una semiosis ilimitada.⁶ El comentario de Wilton también remite a la idea de la “escritura no-creativa”, propugnada por Kenneth Goldsmith, como manipulación y administración de los recursos disponibles, cuyos volúmenes y variedades han sido potenciados en la era digital,⁷ y a la figura del “unoriginal genius”, propuesta por Marjorie Perloff como una desmitificación del escritor romántico.⁸ Recuerda también la importancia del montaje como técnica cinematográfica fundamental, ya que “todo está ahí” y sólo hace falta “modificar los efectos”, sean visuales, sonoros, etc.

Por último, “Créditos” cierra con el mismo video de la cabeza-maniquí y el letrero de “Estúdio Dobliu”, pero en miniatura -como si se tratara de un botón-video igual a los que identifican a los interpoemas en el menú-, miniatura que muestra en su parte baja un contador o reloj digital parecido a los que se usan en los editores de video. Este detalle final es un gesto de metalenguaje. Otros detalles vuelven sobre los “sistemas arcaicos ruidosos” señalados por Bootz: el scratch del disco de vinil y el video caótico, mal tomado desde la ventana de un auto y con pésima definición.

CUERPO

La lectura detallada de todas y cada uno de los interpoemas sería una tarea demasiado extensa para el presente ensayo. Considerando que la tónica del volumen ha sido esbozada suficientemente con las piezas analizadas, me limitaré a analizar solamente algunos interpoemas. Respecto al CD con los 14 poemas sonoros, a pesar de que su relación con el DVD es evidente desde los títulos que llevan, me limitaré a hacer un comentario muy breve al final del ensayo.

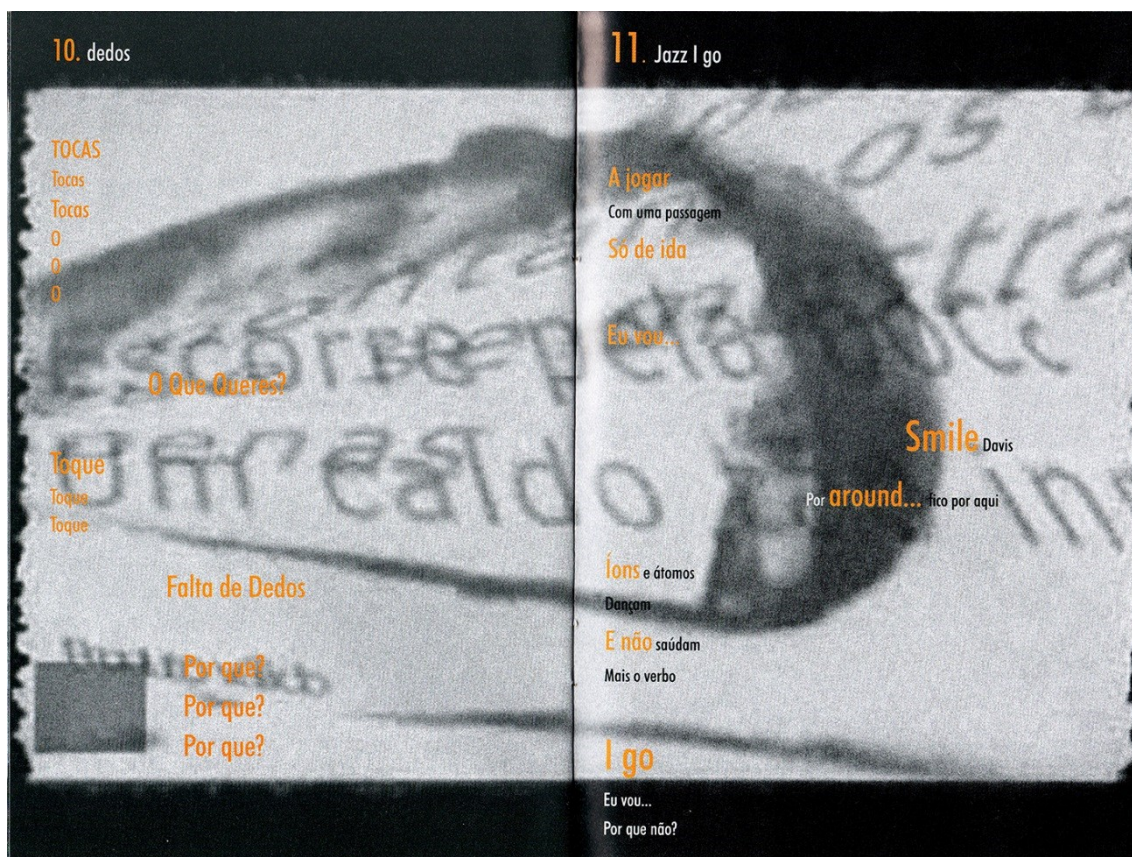
⁶ Haroldo de Campos, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, pp. 75-76.

⁷ Cf. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, pp. 13-24.

⁸ Cf. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by other means*, pp. 12-23.

La primera consideración necesaria es la advertencia que se hace en el folleto donde se presentan los poemas en su forma escrita: “Estes poemas apresentam duas formas de leitura: a integral, que compreende todo o texto, e a performática, indicada pela cor laranja”. Empecemos por observar estas características en “dedos”.⁹ Como se puede apreciar a seguir, toda la tipografía está en naranja, o sea, su lectura debe ser performática.

Fig. 10 – Poemas “dedos” y “Jazz I Go” impresos en el folleto



Entiendo que dicha lectura performática se opera sobre la modulación de la voz. Al fondo de una música de piano alterada con ecos y un continuo de sintetizador, se escucha la voz de Wilton pronunciando frases con susurros y siseos que indican secreto, o sea, efectivamente se trata de una ejecución performática. No obstante, lo que queda claro es que, a pesar de que sí se pronuncian todas las palabras que se encuentran en el texto del folleto, hay otras que no se encuentran en él y otras más cuyo significado no se alcanza a entender y permanecen en calidad de ruidos o vocalizaciones enigmáticas. Por ejemplo, la primera frase parece decir “Por que tocas assim?”, cerca del final hay otra en la que se escucha “O que queres saber?”, y en algún momento parece distinguirse la palabra “sentidos”. La imagen en movimiento

⁹ En cuanto a las variaciones en el uso de mayúsculas iniciales, me referiré a los títulos de los interpoemas según están registrados en el menú, pues es justamente esa grafía la que se utiliza en el folleto.

comienza siendo una mancha borrosa en tonos azules que fluctúa sobre fondo negro, la cual, sin mucho esfuerzo, al poco tiempo identificamos como unas manos tocando el teclado de un piano. En el flujo del video, varias frases y palabras sueltas van apareciendo, muchas de ellas iguales a las que forman parte del poema en el folleto, aunque hay otras que no figuran en él, como “Porque tocas?”, “Porque”, “O que quieres”, etc. El “clima” del interpoema es eminentemente sensual, impresión a la que contribuye también el propio color azul, que se puede tomar como simbólico del agua, el aire y sus maneras de fluir.

Todo lo anterior nos dice que el poema escrito en el folleto no funciona como guión de la enunciación en el interpoema ni tampoco hay una correspondencia exacta entre el texto en el folleto y el texto que aparece en el video. La diferencia entre “Porque” y “Por que” y la presencia o ausencia del signo de interrogación son variaciones que se pueden deber a descuidos pero que a final de cuentas acaban repercutiendo en la recepción del interpoema. Queda claro, entonces, que los interpoemas tienen tres planos relacionados con lenguaje: el escrito en el folleto, el escrito en la pantalla y el enunciado en el audio. Además, a los ruidos o vocalizaciones enigmáticas que parecen una “intención de lenguaje” o un “vestigio de lenguaje”, se suman unos caracteres en rojo en los que parece poder leerse: “en”, “est” y “ut”. ¿Son palabras en latín? ¿O son solamente ruido tipográfico? Esta ambigüedad apunta hacia la paradoja informacional de que lo medianamente inteligible puede ser no-significante, al no estar claramente definido, o cargar una gran cantidad de significación, por sus posibilidades poéticas, dependiendo en gran parte del receptor.

Regreso ahora al interpoema “Epílogo (Noteface)”, como lo anuncié en el apartado anterior, y muestro en la tabla siguiente la comparación entre mi transcripción del poema a partir del audio y el poema impreso en el folletín:

Transcripción	Impreso en folleto
Lambuzo os gestos do tempo farto	De gosto farto Lambuzo os gestos Do tempo
abuso incesto sádia sede escrevendo excremento	Farto Abuso Incesto Sade e a sede Escrevendo em excremento
fresca poesia dos muros da fala	Fresca poesia Dos muros da fala

lambuza lambuza e usa	Lambuza... Lambuza
o sexo como arma	E usa O sexo como arma
o marquês marca o que cessa dos hiatos falsos da saga	O Marquês Marca o que cessa Dos hiatos falsos Da saga
só nos resta a fala como humano humana língua	Só nos resta a fala Como humano Humana língua

Muestro mi transcripción inicial alterada para que coincida con la disposición gráfica del poema impreso. En el poema impreso marco con naranja las palabras que deben recibir una lectura performática, según el autor, y con azul aquellas que son diferentes del texto escuchado y transcrito. Podría afirmar que estas diferencias no afectan radicalmente la interpretación que hice del poema. Se agrega un verso introductorio, “De gosto farto”, que marca un antecedente del sujeto que lleva a cabo la acción de “lambuzar”: el sujeto está pleno o harto en su sentido del gusto o su sensación de placer y es así como realiza dicha acción. Se elimina la interpretación de “sed saludable y/o relacionada con Sade” por la mención simple de Sade y la sed. La preposición “em” insertada entre “escrevendo” y “excremento” tampoco cambia de manera radical el tono del poema. Por último, la interpretación del posible significado de la diéresis en la palabra “língua” queda desechada, aunque proviene, como subrayé, del texto que aparece en el video.

Un aspecto que me parece muy interesante es la diferencia en la disposición en estrofas y en el corte de los versos, entre mi transcripción y el poema impreso. Mi transcripción no tiene división en estrofas -es un solo bloque- y obedece al ritmo de la pronunciación de Wilton. Es decir, corta donde hay pausas sonoras siguiendo el fraseo y, por ende, disminuye las posibilidades de aparición del fenómeno de encabalgamiento, que sucede con más frecuencia cuando la disposición tipográfica rompe el impulso de la enunciación natural. Este fenómeno es justamente una de las fuerzas fundamentales de la poesía, análogo al contrapunto. Podríamos incluso pensar que el encabalgamiento es un contrapunto que sucede entre dos medios: el gráfico-visual y el sonoro-oral.

El poema impreso muestra líneas más cortas que no coinciden con la cadencia de la lectura de Wilton, reflejada en mi transcripción. Por ejemplo, si el inicio de la transcripción dice

“lambuzo os gestos / do tempo farto”, los versos correspondientes en la versión impresa hacen una pausa más, “Lambuzo os gestos / Do tempo // Farto”, que corresponde a un cambio de estrofa, lo cual fuerza un encabalgamiento. Enfocando esta disparidad de otra manera, podemos apreciar que, si un lector fuera a enunciar el poema siguiendo su disposición impresa, haría otra lectura muy diferente de la de Wilton, pues muy probablemente incorporaría “Farto” a la segunda estrofa, cambiando la asignación del adjetivo de “tempo farto” a “Farto (eu)” o “Farto Sade”.

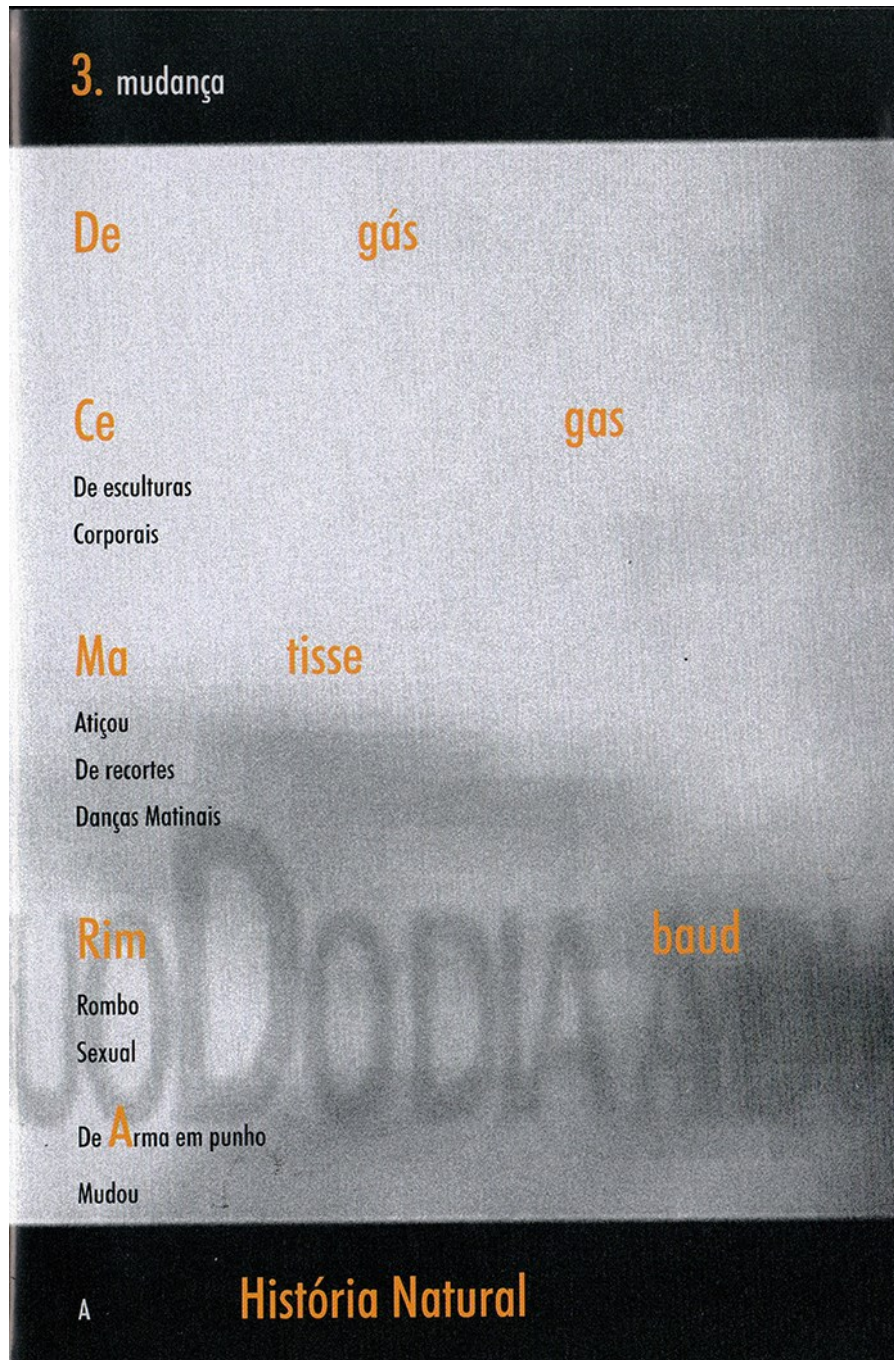
Sobre los siguientes interpoemas, seré mucho más breve en mis comentarios, pues ya ha quedado clara la red de relaciones entre los diferentes planos que participan en su justa apreciación. Acerca de los colores elegidos para marcar una “lectura performática” o una “lectura integral”, a partir de los textos impresos, cabe la observación de que, mientras en “dedos” todo sería performático, en “Epílogo (Noteface)” la distinción entre ambos tipos de lectura sería muy leve y casi se limitaría a un ligero acento. Es decir, hay una gran variabilidad en el cumplimiento del patrón anunciado. Otro ejemplo de esta inestabilidad es “mudança”, donde la mayoría de las palabras en texto naranja (De gás, Cegas, Matisse, Rimbaud, “A”, “História Natural”) son las que aparecen en el video (Fig. 11).

Fig. 11 – Captura de pantalla del interpoema “mudança”



En el audio, se distinguen con suficiente claridad “Degas” (¿o “De gás”, como está escrito en el folleto haciendo un juego de palabras?), “Cegas” y “Matisse”. Algunas otras partes del poema impreso alcanzan a ser identificadas en su enunciación con bastante dificultad, y con el apoyo indispensable de la guía del texto (Fig 12).

Fig. 12 – Poema “mudança” impreso en el folleto



Lo que me parece importante subrayar es que, si el poema impreso tiene un corte explicativo-narrativo y plantea una secuencia que hilvana los nombres de los artistas Degas, Matisse y Rimbaud, la cual culmina con la transformación de la Historia Natural realizada por el poeta, el video plantea más una lógica de disposición espacial y montaje. En esta disposición realiza algo nuevo y complementario: postula una pregunta por el futuro de la secuencia, al poner un signo de interrogación en la esquina inferior derecha, al mismo tiempo que coloca como fondo la palabra “next”. Desde luego, esta transformación es la que justifica el título “mudança”. El texto en color naranja se inscribe también en la lógica de montaje del video. Al leerlo de corrido -“De gás / Cegas / Matisse / Rimbaud / A / História Natural”- parece haber significaciones latentes en espera de surgir, tal como sucede al escuchar el audio mientras quien escucha intenta distinguir lo que se dice. Por ejemplo, la idea que surge al insertar puntuación: “Matisse, Rimbaud: a História Natural”. Es decir, la sugerencia de que ambos artistas **son** la Historia Natural, algo que, por cierto, es divergente al sentido que se identificó en el poema completo impreso, en el que se afirma que Rimbaud cambió la Historia Natural.

Los interpoemas “Amal Gama” y “veneno” muestran una estructura similar a la de “mudança”, con la diferencia de que sus videos reproducen gráficamente varios fragmentos más extensos de sus respectivos textos impresos. Estos fragmentos, aunque no siguen el orden indicado en el papel, cumplen con mostrar casi la totalidad de sus respectivos poemas, y lo hacen en varios planos que se superponen, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo tomado de “Amal Gama”, que muestra tres bloques de texto recortados en sus bordes: uno en amarillo pálido, otro en rosa y otro más en gris, con tipografía más gruesa, estando este último ausente del poema impreso (Fig. 13).

Fig. 13 – Captura de pantalla de “Amal Gama”



Fig. 14 – Captura de pantalla de “veneno”



La escena en movimiento tras el texto es el rostro en close-up de una mujer, en el que destacan sus labios pintados en movimiento. En “veneno”, el texto se ve menos recortado en sus bordes y se distingue con mayor claridad la escena: un espejo retrovisor en el que aparece una mujer con anteojos, en un carro en movimiento (Fig. 14).

Si se lee en su integridad el texto de “Amal Gama” impreso en el folleto, se percibe que tiene por tema la sensualidad y el conocimiento de una mujer (se infiere que es la aludida en el video) que es interpelada con preguntas y dudas amorosas (Fig. 15).

Fig. 15 – Poema “Amal Gama” impreso en el folleto



Las partes del texto que están en naranja permiten una lectura que, con mayor claridad que en el caso de “mudança”, pueden dar lugar a la construcción de un poema o a pasajes de un poema. Haciendo los cortes y pausas adecuados para ello, se puede leer el siguiente texto:

De movimentos ufano
fêmea pra mim
imagem in memória falida
não te saber ainda
tão distante
quase certo se me amas...

Quão longe
perto
presença

Amor em ter
incerto

Aunque su dicción es elíptica y entrecortada, está abierta a muchas más posibilidades que el texto naranja de “mudança”. Incluso es posible proponer, a partir de este ejemplo, que la lectura performática **gira en torno** al texto naranja y no lo obedece como si se tratara de un guión. Es decir, la lectura performática sería tomar partes del texto que no están coloreados de naranja e incorporarlos de una manera caprichosa, improvisada, durante la ejecución de la lectura, según las necesidades o desvíos que se presenten. Por ejemplo:

Amalgama de movimentos em tecido ufano
fêmea

Pra mim imagem intensa
memória falida
por não te saber ainda
aprecio tudo tão distante
quase certo perguntar se me amas...

Quão longe resposta
de ser perto
presença

Um amor em ter
incerto

Una lectura como la anterior correspondería en gran medida a la que se hace en el audio de la mayoría de los interpoemas. Lo performático pasaría a ser una improvisación que tiene como eje el texto naranja.

Por último, me gustaría mencionar el caso del interpoema “mentira” porque me parece diferente de los hasta aquí comentados. En él, no es posible identificar una relación entre el texto impreso en el folleto, el exhibido en el video y el enunciado en el audio, como se percibía en los anteriores. El tema del poema impreso es justo el del título, introducido de una manera fatalista en la primera estrofa: “Ridículo é pensar que as coisas mudam / Que a temperança pode ser o remédio do tempo / E que as pessoas podem um dia vir a nos dizer / Realmente o que pensam”. En la siguiente estrofa, aparece enunciada la cuestión de la

mentira, acompañada de la imagen de la ventana, que es tema del video: “Mentira, é tudo mentira / As ondas que o tempo insiste / Vive um dia totalmente diferente / Daqueles que a gente vê diante / Da moldura da janela”. Veamos una captura del video (Fig. 16).

Fig. 16 – Captura de pantalla del interpoema “mentira”



Varias líneas de texto cruzan la pantalla a gran velocidad, de izquierda a derecha, una tras otra, sobre la misma trayectoria, de tal manera que difícilmente se puede identificar lo que dicen. Lo único que se percibe es que la línea es visible sólo en los cuadrados que funcionan como si se tratara de ventanas. Gracias a la posibilidad de congelar el video, podemos distinguir en este ejemplo una parte de la palabra “alguma” y la palabra “tédio” completa, ambas ausentes del texto impreso en el folleto. En el audio tampoco se alcanza a distinguir prácticamente nada. Por lo tanto, las relaciones entre los tres planos están rotas. Parece que el poeta nos quisiera llamar la atención sobre la no-correspondencia entre estos elementos, como si se tratara de falsedad, de mentira, de realidades que no se comunican.

En la tercera estrofa, el poema continúa: “Nada, exatamente nada / Nos traz a novidade de uma palavra / Mesmo quando nos dão... / O seu valor por alguns instantes passa / Pela cotação da falta dela”. Las palabras fugitivas en el video pueden identificarse con la novedad de las

palabras que, en el poema, se dicie que no traen nada. El poema prosigue con la falsedad de las personas: “É nesse instante que as pessoas aparecem em nossas vidas / Com promessas, certezas, sedução, mas não passa de / Representação / É assim a vida adulta, / Cheia de oleosidade”. Quizá el hecho de que el audio sea ininteligible sea un reflejo de esta “oleosidad” de la vida adulta y del valor degradado de las palabras, que se menciona en el poema en versos como “Estou farto... / Farto de ter que ouvir / Palavras que não se situam mais em minha mente / Por falta de consistência / Por ter que acreditar em mentiras” y “Infelizmente tive que optar pelas palavras, / Para meu infortúnio. Mais uma vez não tive saída”.

CD-ROM *POESÍA SONORA*

Como mencioné anteriormente, mi comentario sobre el CD *Poesia sonora* será muy breve y solamente relativo a sus vínculos con el DVD *Quando assim termino o nunca...* Los títulos que se repiten entre ambas obras son: “Aroma”, “Epílogo”, “Green Away”, “Mentira” y “Tribos”. Tanto en el caso de “Aroma”, como en el de “Tribos”, las piezas de las dos obras son prácticamente idénticas entre sí, mientras que en el de “Green Away”, la del CD es muy similar a la del DVD, aunque al final no se escuchan unos sonidos ásperos que marcan una diferencia. En cambio, “Epílogo” en el CD es una interpretación totalmente diferente de la del DVD, menos centrada en la enunciación casi declamatoria del poema “Lambuzo os gestos...” y mucho más trabajada desde el punto musical. La voz de Wilton está mezclada en varias pistas, que se superponen después de aplicarles diferentes filtros sonoros, y varias líneas melódicas de música sintetizada contribuyen a otorgarle a la composición una complejidad musical ausente de la versión del DVD. El caso de “mentira” es el que se aparta más de la versión del DVD, pues se trata de una composición totalmente distinta, en la que sí se distinguen frases enunciadas, a diferencia de lo que sucede en el DVD. La variedad de las relaciones entre las piezas con títulos homónimos lleva de nuevo a pensar en los posibles caminos por los que fueron engendradas y cómo se fueron diferenciando y/o adaptando según el medio al que estuvieron tentativamente dirigidas. Las demás piezas –“Aceno #1”, “Aceno #2”, “Atame”, “De amor não se morre”, “Face a face”, “Língua”, “Ode of radio”, “To a friend” y “Traição”- no tienen relación con *Quando assim termino o nunca...*, aunque pudieran estar vinculadas con otras piezas de Wilton, como sucede con “Atame”, que quizás sea un fragmento de *ATAME: a angústia do precário*, trabajo que tuvo varias versiones.¹⁰

¹⁰ La versión más larga de *ATAME: a angústia do precário* se puede consultar en Youtube en <https://www.youtube.com/watch?v=jJIDn0nv3Ag>. Es posible hallar otras versiones en la misma plataforma.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este recorrido por el DVD *Quando assim termino o nunca...* ha sido difícil tomar decisiones acerca de hasta dónde profundizar en los interpoemas que lo componen y cuáles elegir como piezas clave que dieran cuenta de la naturaleza del conjunto. Inicialmente seleccioné aquellos cuya presencia se destaca en la estructura general de la obra –los que forman parte de la “Introducción” o tienen un lugar especial en la interfaz/menú, como es el caso de “Noteface”- y posteriormente elegí otros, cuyas peculiaridades permitieran complementar lo ya visto en los anteriores acerca de la compleja red de relaciones que se tiende entre los tres elementos fundamentales que están presentes en cada interpoema desde el punto de vista verbal: el texto que aparece en la imagen de video, el texto impreso en el folleto y la enunciación realizada en el audio. A esta trama hacia el interior de cada interpoema se sumó la trama exterior que articula cada uno de ellos con un hiperíndice –en la forma del menú de navegación o en la forma de la “playlist ‘s t art’- y con un índice impreso en el folleto. La noticia de la exhibición o “Mostra”, de los “Créditos” y la apreciación del lugar que tiene junto a ellos la pieza “Noteface” no dejan de tener su importancia en las maneras en que es posible imaginar la concepción original de la obra y sus posibles cambios.

Uno de los principales temas que afloraron en estas revisiones fue el lugar del lenguaje natural, de la escritura y del quehacer literario con la palabra, como matrices generadoras de la obra. Esto fue notable en el análisis del título “Quando assim termino o nunca...”, del interpoema “Da Tristeza” -que aparece en la “Introducción” iniciando con el verso “Precisei escrever hoje”-, del interpoema “Epílogo (Noteface)” –que comienza en la versión audio con el verso “Lambuzo os gestos”- y de los fragmentos del poema “mentira”, impreso en el folleto. Las posibles relaciones entre la enunciación en el audio, la aparición de texto en el video y los textos impresos en el folleto –teniendo en cuenta la peculiaridad de la coloración naranja de partes de ellos- también fueron señaladas.

Como apunta Wilton, en “La creación y el quehacer analógico y digital – *in progress*”, a propósito de su experiencia poética en este campo: “Una obra en su proceso creativo, ya sea que utilice los medios digitales y/o los analógicos, que dependen de estructuras físicas, va más allá de la mente creadora, corrompiendo los pensamientos iniciales y transformándose a sí

misma bajo la influencia del azar digital”.¹¹ Y el artista, al no ser un experto en la generación de códigos digitales y al concentrar su atención en la obra artística, acaba también aprovechando dicho azar y aprendiendo gradualmente a controlarlo. Asimismo, esta condición lo obliga con frecuencia a separar su obra en partes para regresar a ella más tarde como un todo. Otra observación importante de Wilton, además de las anteriores, es que desde sus primeros trabajos en computadora percibió la aparición de un *delay* en el quehacer digital, que tenía que ver con los tiempos utilizados por la máquina para procesar la información, los cuales diferían de los tiempos del creador. Aunque los tiempos de respuesta de las máquinas se han acortado, por el incremento en la velocidad de los procesadores, estos *delays* siguen sucediendo por varias causas, que van desde el acoplamiento complicado de los diversos lenguajes artísticos, hasta la colaboración con otros artistas, pasando por problemas técnicos de diversa índole. El artista se ve en la necesidad, la tentación y la oportunidad constantes de releer su creación durante estos tiempos e incluso en la ineludible posibilidad de verse sometido a la lectura de sus colaboradores o coautores. Me parece que esta condición de los trabajos intermedia o multimedia es la que propició las diferentes versiones de las piezas que aparecen tanto en el CD como en el DVD.

Con esta lectura minuciosa creo haber subrayado la dimensión verbal y literaria en el *fluir* creativo de *Quando assim termino o nunca...*, tarea que Bootz lamentó no poder llevar a cabo, por su falta de familiaridad con el portugués. Desde luego, hace falta un abordaje también minucioso desde los otros ángulos que ofrecen obras como ésta: el video y el cine, y el discurso musical.

BIBLIOGRAFÍA

AZEVEDO, Wilton y Philadelpho MENEZES. *Interpoesia - Poesia hipermídia interativa* (CDROM), São Paulo: Fapesp / Editora Mackenzie, 2000.

AZEVEDO, Wilton y Rita Varlesi, La creación y el quehacer analógico y digital – *in progress*. *Periódico de Poesía*, México, número 89, mayo de 2016, Año 9, 14 páginas en impresión, s/p. <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/4214>

¹¹ Wilton Azevedo y Rita Varlesi, “La creación y el quehacer analógico y digital – *in progress*”, en *Periódico de Poesía*, número 89, mayo de 2016, Año 9, <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/4214>

AZEVEDO, Wilton, *Quando assim termino o nunca...* São Paulo: Editora Mackenzie / Mackpesquisa, 2008, DVD con 18 interpoemas y CD con 14 poemas sonoros.

BOOTZ, Philippe, De Baudot à Transitoire Observable : les approches sémiotiques. Littérature Numérique. *Transitoire Observable*, 2003, <http://transitoireobs.free.fr/to/html/novsemiotiq.htm>

CAMPOS, Haroldo de, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

GOLDSMITH, Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Nueva York: Columbia University Press, 2011,

MUYBRIDGE, Eadweard, *Animal Locomotion Plate 167* (1887), University of Pennsylvania, gift of Samuel C. Gale, William H. Hinkle, Albert Loring, Charles M. Loring, Charles J. Martin, and Charles Alfred Pillsbury. <https://1.api.artsmia.org/full/22919.jpg>

PERLOFF, Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Londres: University of Chicago Press, 2010.