

SEMIÓTICA Y NUEVOS MEDIOS

Sustancia y voz en la poesía interactiva de Fabio Doctorovich

Miguel Ariza

¿A qué fenómeno de significación nos remite el concepto de obra digital? ¿A qué registros materiales y virtuales? ¿A qué tipos de modelos de análisis?

El desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha dado lugar a un amplio repertorio de recursos para la creación de ‘construcciones digitales’ que incorporan, además de una dimensión verbal, dimensiones tradicionalmente consideradas dentro de otros registros semióticos; añaden, entre otras, una dimensión plástica y sonora, así como una dinámica interna cuyo movimiento se despliega en el espacio y en el tiempo. Entonces, es posible concebir una dimensión de ‘espacio semiótico’ cuyo análisis multifactorial, morfológico, tome en cuenta las dimensiones antes descritas y que en particular se centre en las cualidades diagramáticas de las obras para poder ser concebidas en su multilinealidad y su integración en el ámbito de las nuevas tecnologías.

Sin embargo, no es la inserción, meramente instrumental de los medios tecnológicos la que produce esta “nueva visualización”. Se encuentra ya de manera manifiesta, en todo tipo de relatos y obras de poesía experimental, una dinámica interna que trasciende la unidimensionalidad. La naturaleza multilineal en su decurso y pluridimensional en su decantación conceptual ya está presente en el entramado de un ‘espacio narrativo o poético’ inclusive sin la incidencia de medio tecnológico alguno.

En concordancia con lo anterior, podemos entonces enmarcar (y analizar) en un mismo proceso de semiosis, distintos registros semióticos (verbales, plásticos, sonoros, espacio-temporales), que interactúan con su propia especificidad, pero que configuran, no obstante, unidad de sentido de manera compleja.

Tal es el caso de "Vai e Vem" de José Lino Grünewald, obra representativa de la poesía concreta, en donde, de acuerdo al escritor y poeta uruguayo Clemente Padín: “la estructura visual se metaformiza en la estructura verbal”, concretándose un isomorfismo espacio-temporal.

vai	e	vem
e		e
vem	e	vai

La correspondencia entre el significado (el movimiento del vaivén) y la expresión visual se conjugan en una única estructura y, también, se conjuga con la expresión oral o fónica (alternancias vocálicas armónicas y rítmicas y consonantes fluidas). Además, la correspondencia "verbivocovisual" se realiza en todas direcciones sobre el eje de la conjunción copulativa "e". En palabras de Moacyr Cirne (1977): "Realismo semiótico: la práctica significante del texto en su absolutización semántica: signo de signos". (Padín, 2000).

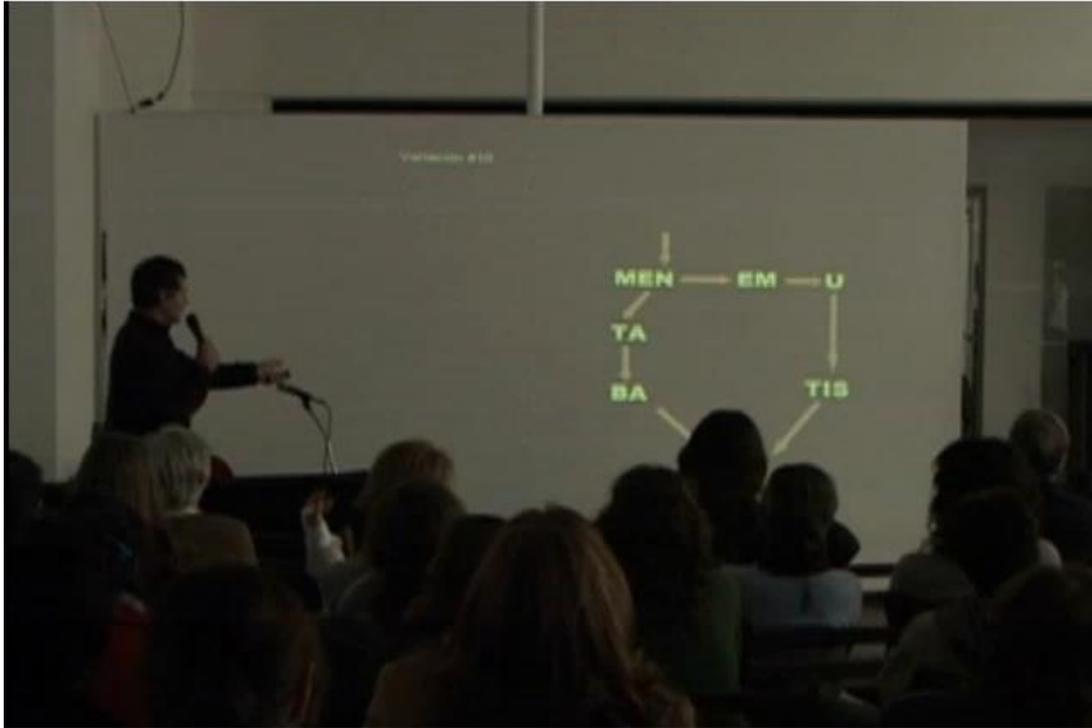
Sobre este mismo poema nos habla también, el matemático y filósofo alemán Max Bense:

Repite de un modo semántico, fonético y óptico, en la palabra, en el sonido y en la disposición visual en forma de cuadrado la *relación infinita* del venir y del ir. En consecuencia, el texto produce un icono tridimensional, a saber, simultáneamente, verbal, sonoro y visual, de su significado (Bense, 1972: 160).

Para Max Bense, los textos de la poesía concreta emplean el lenguaje no solamente como portador de significados, sino más allá de ello -y tal vez de una manera más acentuada- como acto fonético y visual. En consecuencia, "la palabra aparece simultáneamente como medio poético de configuración en el plano del morfema (en el significado), en el plano del grafo (en la perceptividad figural) y en el plano del fonema (el discurrir sonoro). El contexto de un texto de la poesía concreta es al mismo tiempo un nexo semántico, visual y fonético" (Bense 1972: 160).

Veremos que la anterior serie de reflexiones puede ser muy útil para el análisis de obra generada desde los nuevos medios.

Tal es el caso de *la poesía interactiva de Fabio Doctorovich*:



Conferencia “Poesía Hipertextual: Modelos para armar *in vivo*” por Fabio Doctorovich (Argentina)
<http://vimeo.com/3741926>

Desde el principio de su intervención, Fabio Doctorovich destaca que su propuesta radica fundamentalmente en la búsqueda de “la participación de los espectadores en la obra”; es una propuesta de interacción en donde el decurso de la trama, la “performancia”, es producida por el espectador, a través de un soporte virtual propuesto de antemano por el creador de la obra. Es también un acto de singularidad performativa, ya que la ejecución, la puesta en curso de la obra “no se puede repetir ni documentar”. Este carácter singular en la ejecución de la obra le otorga al “espectador” un papel activo y de creación, en esencia es el espectador quien crea la obra, en contraposición con una mera participación inerte que hace del espectador un simple receptor pasivo sin ningún poder de intervención.

Esto implica la construcción de un entorno de variación donde las entidades de carácter mutable y singular toman un lugar fundamental en la construcción de la trama. Entidades que exhiben ‘la presencia de las personas -que ejecutan la obra- en su particularidad’. En este sentido, la puesta en acto, ‘performativo’, va más allá de la mera suma y repetición indistinta de los caracteres o grafías introducidos por el autor; su realización configura un evento inédito, de ahí que sea un acto “que no se puede reproducir ni documentar”, pero que, no obstante, sí es susceptible de ser analizado. En términos semióticos nos encontramos en el terreno del ‘sentido’ y no sólo del significado lingüístico, también nos encontramos en el terreno de la ‘sustancia’ (en términos de la semiótica hjelmsleviana), asociada a la forma de la expresión y a la forma del contenido pero sin confundirse con ellas.

Sin embargo, este entorno de variación, de carácter sustancial, está regulado por las constricciones que el autor de la obra proyecta en su diseño: “el diseñador inicial debe ocuparse de bosquejar un plano (bi-, tri-, ó n-dimensional) de la obra que sirva de guía a futuros autores y a la vez indique los espacios a llenar (módulos o fragmentos a realizar)” (Padín 2002). Este andamiaje de carácter conceptual modaliza en términos factitivos el actuar del espectador/participante, para que el proceso de la obra marche de acuerdo al proyecto, sin quitarle su carácter abierto, al establecer ciertas reglas y formas de ejecución:

Una aplicación del multiconcepto podría constituirlo la producción de obras que trabajen diversos componentes (textuales, visuales, sonoros, etc.) en partes separadas interrelacionadas que se ensamblarían a la manera de una estructura modular. Cada módulo, a diferencia del multimedia o audiovisual, no sería necesariamente representado en simultáneo con los demás. Esto daría a la obra modular un carácter de "obra para armar", ya que el lector podría ordenar los módulos en distintas secuencias posibles o agregar sus propios módulos, generando una multiplicidad de lecturas. Con el propósito de lograr que la obra sea un todo único (aunque divisible) y no la mera suma de sus partes, además de tratar uno o más tópicos en común, los módulos deberían poseer partes que funcionen a la manera de piezas de encaje, siendo el ejemplo más obvio de esto la técnica de intertexto en la cual en el módulo B se emplearían frases que harían referencia al módulo A (Doctorovich 1998, *Apud.* Padín 2002).

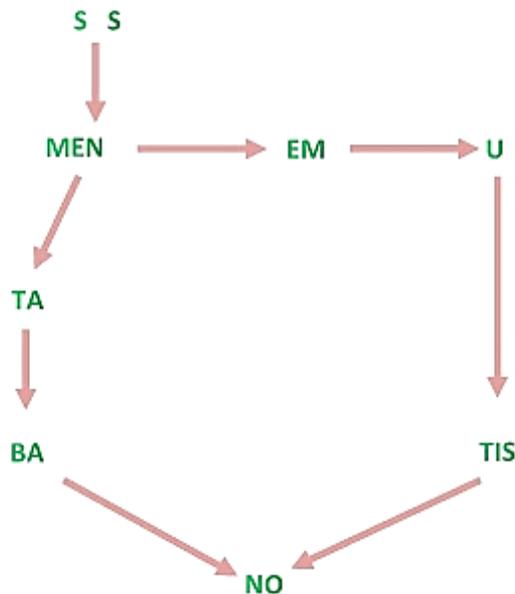
Entonces nuestro espacio de variación sustancial está enmarcado por la construcción de una sintagmática, invariante formal, bajo el cual es ejecutada la obra: *la sintaxis modular de Fabio Doctorovich*.

¿Será posible analizar este tipo de obra desde un punto de vista semiótico hjelmsleviano?

Veamos de manera progresiva el desarrollo de la obra.

PROPUESTA DE ANÁLISIS

Trabajemos, para empezar, con la primera variación que Fabio Doctorovich hace de la obra:



Poesía Hipertextual: Modelos para Armar in vivo. Variación #1

En primera instancia, notemos que el soporte virtual propuesto por Doctorovich es de carácter diagramático desde el inicio, es multilineal de antemano, hay una ruptura de la linealidad desde el soporte, de manera previa a cualquier tipo de análisis.

También podemos advertir que, a pesar de ser un entorno potencialmente abierto por ser una obra multiconceptual, posee una estructura aspectual con sus tres fases completas: inicio, desarrollo y fin, es decir, cuenta con una fase incoativa, otra mediana o durativa y finalmente una fase terminativa o de cierre.

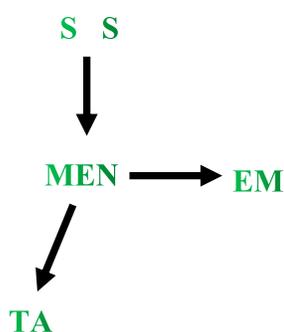
Pero ¿A qué sintagmáticas obedece su articulación como unidad de sentido? ¿De acuerdo a qué procesos de cohesión y de síntesis obedece su morfología?

Según Clemente Padín, “en la propuesta de Doctorovich, los módulos encajan de acuerdo a una ‘sintaxis hipertextual’ (‘hiperpostipográfica’ como la llama). Es decir, los espectadores (encastradores) no sólo llenan de sentido cada módulo sino que, también, lo articulan en el todo” (Padín, 2002).

¿De acuerdo a nuestro modelo de análisis cómo se realizaría esa ‘sintaxis hipertextual’? ¿A qué tipo de signicidad y procesos de semiosis convoca?

Bueno, podemos comenzar diciendo que estamos ante un espacio semiótico estratificado: un entorno de variación sustancial inmerso en un ‘espacio relacional’ de índole jerárquica. Lo que Hjelmslev denomina ‘jerarquía relacional’: una sintagmática.

Veamos cómo se articula esta estratificación:

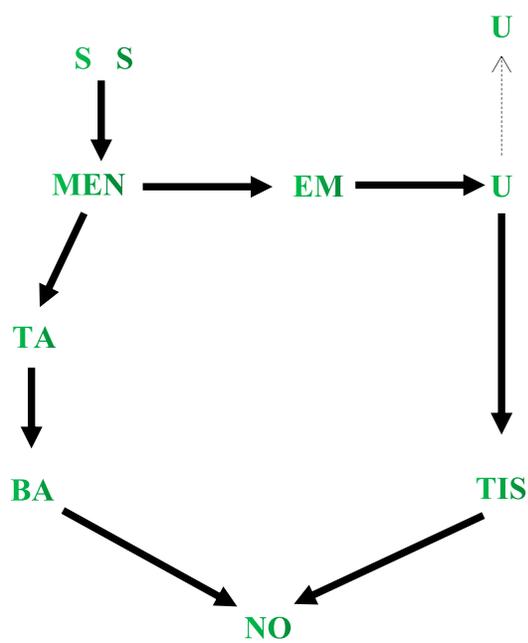


Observemos que el segmento **MEN** es el componente común para la ocurrencia de los segmentos **EM** y **TA**, en el ámbito de conformación de dos palabras distintas: **MENTA** y **MENEM**. Hay un proceso de simultaneidad lógico relacional que puede coincidir o no con la ejecución temporal de la obra, ya que en su diseño la obra nos permite poder ejecutar todas las combinaciones posibles.

Pero, a pesar de existir el proceso de simultaneidad aludido, no configuran de la misma manera sus correspondientes unidades de sentido: en el caso de **MEN TA**, la palabra está segmentada silábicamente y hay un tránsito de contigüidad que permite transitar de un segmento al otro, resaltando el poder explosivo de la consonante oclusiva **T** en concordancia con la vocal abierta **A** al ejecutar el segmento **TA**, entonces se crea un efecto de iconismo sonoro que puede ser posiblemente acompañado o no de un gesto contundente.

Cosa muy distinta ocurre en el caso de **MEN EM**, la palabra no está segmentada silábicamente y entonces se produce un corte en la ejecución, como si al proferir la nasal **N** en el segmento **MEN** se produjera un efecto de final y hubiera un nuevo comienzo al proferir la vocal media **E** del segmento **EM**, entonces se crea un iconismo sonoro de carácter sincopado que puede ser acompañado posiblemente o no de un gesto entrecortado.

Esta cadencia sincopada se acentúa al aparecer el segmento **U**, que es ejecutado alargando su articulación y elevando el tono hacia un rango agudo. Este alargamiento también queda manifiesto en el soporte diagramático, a través de un movimiento ascenso que realiza el segmento.



Para este momento el ordenamiento sintagmático ya no obedece al esquema de formación de palabra, sino que da cuenta de un proceso de mayor alcance; nuestro ordenamiento obedece a un proceso aspectual de esquematización; en este sentido lo que se articula es un pequeño ‘motivo sonoro de carácter sincopado’, hipótesis que se corrobora al aparecer los segmentos **TIS y NO**. Este ‘motivo sonoro’ se conforma en una unidad de sentido cuya cadencia es de carácter heterogéneo; existe un proceso de

cisura en la transición de los segmentos que le otorga un ritmo entrecortado muy peculiar al proceso secuencial de puesta en acto de este trayecto de la obra.

En la otra rama de bifurcación, en la secuencia **MEN TA BA NO**, ocurre un proceso similar de esquematización aspectual pero con efectos contrarios; en este trayecto se articula un ‘motivo sonoro’ de carácter homogéneo; pareciera haber un efecto de segmentación silábica de partes completas, en donde, a pesar de que podemos advertir ciertas alternancias en la sonoridad y la apertura vocálica en la articulación fonética de los segmentos, podemos también observar cierta organización en conjunto que provoca que cada elemento pareciera entrar en tiempo, sin dislocamiento del patrón rítmico que articula la totalidad del ‘motivo sonoro’.

Si los posibles espectadores de la obra ejecutaran de manera simultánea, a dos voces, ambos ‘motivos sonoros’, se originaría un pequeño pasaje sonoro de carácter contrapuntístico, ya que ambos motivos se encuentran en oposición y alternancia rítmica. Teniendo como marca de inicio el segmento **SS** y como marca terminativa el segmento **NO**.

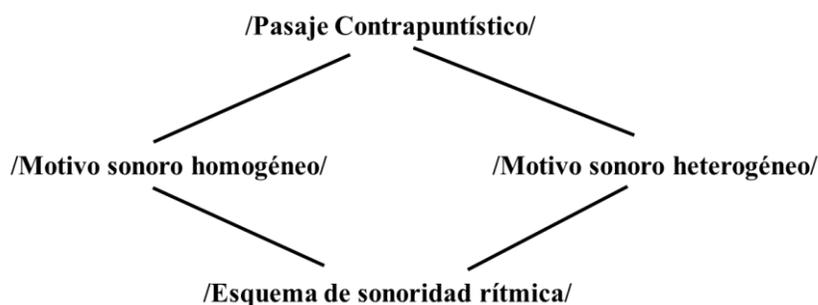
Notemos que hemos transitado de una forma de signicidad ‘fonema/palabra’ (**MENTA, MENEM**) a otra forma de signicidad en donde la singularidad con la que se ejecutan los segmentos (la sustancia fonética) ocupa un lugar relevante (todo ello al interior de la misma formalización sintagmática). No deja de haber contenido semántico, es decir, las palabras no dejan de significar; sin embargo, de manera simultánea, la sustancia fónica ‘asémica’ se articula para formar dos ‘esquemas de sonoridad’ que dependen de la singular ‘manifestación’ con la que los segmentos son proferidos y no sólo de sus posibles proyecciones semánticas. Todo ello sin que el andamiaje formal en el que los segmentos están inmersos quede suspendido. Estamos ante un tipo muy particular de sustancia fónica, no la de un ruido amorfo o una cadena de sonidos sin articulación. Siguiendo al querido profesor Raúl Dorra estamos ante “una ondulación sonora que sugiere la presencia de sentido” de la que es posible “imaginar ámbitos o zonas de sentido- por ejemplo la espera, el movimiento, la extensión, el cromatismo, la cantidad, etc.- sin límites precisos”, una manera particular, “única”, de modular sonidos: “esa manera particular de modular sonidos es la voz”. Y la voz es la expresión de un cuerpo, en la que el sujeto proyecta su peculiar identidad, sus pasiones y voliciones. En este sentido cada uno de los gestos corporales que acompañan la ejecución de la obra serían elementos, también, constitutivos de la voz.

El diseño conceptual y la elaboración concreta de la obra fungen como una suerte de gramática bajo la cual la obra es realizada. Bajo su conjunto de reglas, la sustancia fónica, dotada de un soporte material, deviene en forma; la voz en este sentido se “organiza como forma pero como una forma no despojada, sino por el contrario impregnada, de elementos sensibles: altura, intensidad, registro, tempo [...]” (Dorra, 2005: 36-40).

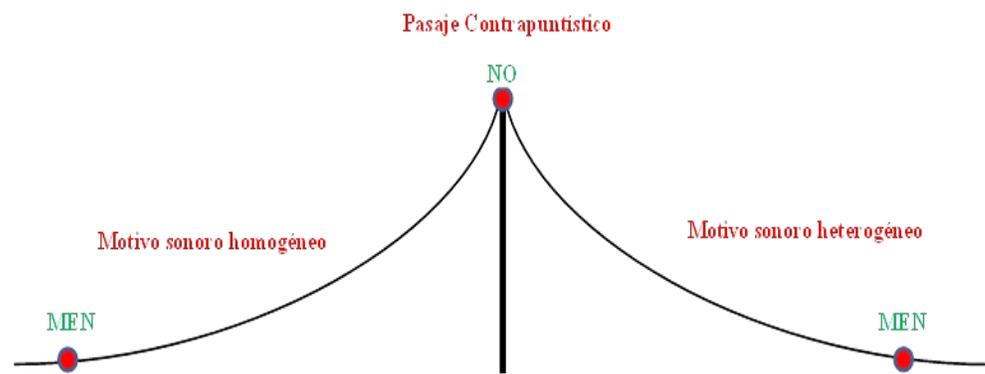
De este andamiaje formal, impregnado de elementos sensibles y ordenado sintagmáticamente, emerge un segundo estrato de carácter formal. Así, el par de trayectos, articulados por los segmentos, que configuran ambos motivos sonoros homogéneo/heterogéneo, es sintetizado de manera esquemática en un “espacio correlacional” de carácter jerárquico. Lo que Hjelmslev denomina ‘jerarquía correlacional’: el nivel paradigmático.

A nivel paradigmático ambos esquemas de sonoridad, el /Motivo sonoro homogéneo/ y el /Motivo sonoro heterogéneo/, se fusionan para producir un /Pasaje contrapuntístico/. Los tres son esquemas de sonoridad rítmica producidos por la voz.

Entonces podemos visualizar el sistema entero a través de siguiente diagrama correlacional:

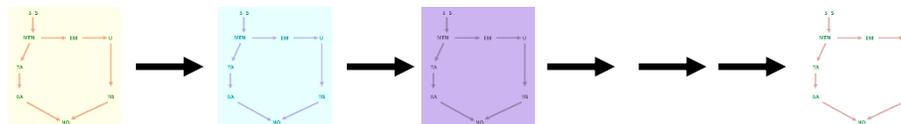


Y desde un punto de vista morfológico podemos visualizar el sistema entero como un entorno continuo de progresión rítmica, articulado por la voz:



Cabe hacer notar que, como ya hemos dicho, el diseño conceptual de la obra, e inclusive la manera en que está segmentada la sustancia fónica, inducen una manera concreta de ejecutarla por parte del espectador, lo modalizan (inducen un hacer hacer), es decir: el diseño concreto de la obra produce ('hace') que el espectador realice ('haga') una ejecución de la obra en concordancia con las reglas del diseño. Atendiendo a esa modalización hemos realizado el anterior análisis. Pero el espectador es un sujeto activo que rompe de inmediato con dicha modalización. El anterior análisis en realidad atiende a un caso particular de la obra, que representa un caso límite. En el otro extremo podemos concebir otro caso límite en el que el espectador cumple con sólo una regla del diseño: ser el creador de la obra apegiándose a la sintagmática propuesta sin seguir ninguna otra regla. Entre ambos extremos se encuentran todas las posibles realizaciones de la obra. Y en todas

ellas subsiste la existencia de una sintagmática formal, imbuida de elementos sensibles, y articulada por la voz:



Así, podemos concebir una multiplicidad variable de posibles realizaciones de la obra en donde la sustancia toma un papel fundamental, produciendo un universo de variación prácticamente inagotable. En nuestro análisis, esta sucesión es posible porque la forma semiótica es independiente de la sustancia que escoge para manifestarse. En este caso la voz es la forma semiótica que se manifiesta de manera singular en cada una de las instanciaciones de la obra, inmersa en un entorno relacional de carácter sintagmático.

BIBLIOGRAFÍA

Ariza, Miguel. 2014. *Modulaciones narrativas: morfologías diagramáticas en narrativa analógico-digital*. PAPIAM 2012. CMM- CENART/CONACULTA. En

<http://www.mediaciones-arte-ciencia.com/proyecto-papiam-2012>

Bense, Max. 1972. *Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto*. España: Alberto Corazón.

Doctorovich, Fabio. 2012. “Hiperpoesía performática” *Postypographika. Experimental Poetry* (<http://postypographika.wordpress.com/hiperpoesia/>)

_____. s/f. “Poesía gestual (Poesía Semiótica Oral y/o Corporal para Armar y/o Realizar en Tiempo Real)” *Postypographika. Experimental Poetry* (<http://postypographika.files.wordpress.com/2010/09/gestual11.pdf>)

Dorra, Raúl. 2005. *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. México: BUAP, Plaza y Valdés.

Hjelmslev, Louis. 1974. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. España: Gredos.

Padín, Clemente. 2000. [El Comienzo del Fin de la Palabra en la Poesía Latinoamericana: el Poema Semiótico](#) contenido en [La poesía experimental latinoamericana \(1951-2000\)](#).

_____. 2002. 'La Poesía Interactiva de Fabio Doctorovich'. *Escáner Cultural* 37₄



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](#).