

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
MÁSTER DE COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN EN LA RED
DPTO. DE DIDÁCTICA, ORGANIZACIÓN ESCOLAR Y DIDÁCTICAS ESPECIALES



UNED

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

#poetweets.
Narrativa y netmodernidad.

Director: Dr. Roberto Aparici Marino

Autor: Raúl Antón Cuadrado

2012, MADRID





Except where otherwise noted, this work is licensed under
<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

(*) Salvo donde se indique expresamente de otro modo este trabajo está licenciado bajo licencia CC-BY_3.0 http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.es_ES



Dedicado a María y Víctor. Era vuestro el tiempo que dediqué a este trabajo.

María, se lo dedico a tus sonrisas; sigue queriendo compartir nuestros proyectos, cuidarme los pájaros de la cabeza, ser compañera. Por esas conversaciones intrascendentes con que me recuerdas, cuando siento en el brillo de tus ojos que intentas comprenderme, porque tengo tanta suerte.

Dijo Machín toda una vida... yo me estoy temiendo que me va a saber a poco. #María

Te lo dedico, Víctor, por enseñarme a mirar extrañado el mundo. Para que sigas obligándome a jugar contigo cuando vuelvo de trabajar esos días grises; aunque me ponga melón en no querer hacerlo... sabes que es eso justo lo que necesito.

¿No sabes aún cómo meterte todas las estrellas en los ojos?#serVíctor

Dedicado a Trini y a Paco. Por darme vuestro apoyo devoto, vuestros valores tan poco de moda, por tener una fé innegociable en mí.

...hinchidas de vivencias y ternura...

Dedicado a mi abuela, María. Aún no sé si nos dejan o si nos tienen entretenidos.

¡Vuelve pronto! ¡Antes que el paso de las tardes acabe por descodificar tu ausencia!

Dedicado a mi abuelo, Víctor, por leerme sus poesías y enseñarme a leer.

Sed soles de esplendor en vuestra vida,
aptos para triunfar en sociedad,
las mentes y valores cultivad
con conrazón sincero y alma unida.



Gracias a Roberto Aparici por su honestidad, su apoyo constante, sus sugerencias, sus correcciones, sus ideas no sólo para este trabajo, las agradables charlas que hemos tenido y porque pone un plus de ilusión en cada proyecto que yo creía que sólo teníamos los principiantes.

Gracias también, en mi nombre y en el de Telira, por la estupenda velada de presentación del poemario.

Gracias a los profesores Sara Osuna y a Tiberio Feliz sus sus comentarios e indicaciones y Ana Sánchez Palacín por lo estimulante de su asignatura.

Gracias a los compañeros del máster, por su ayuda impagable en las asignaturas y por mantener viva una sensación de comunidad muy inspiradora. Gracias a Marga y Amaia por participar en el libro.

Gracias a los miembros de Telira. A todos los que han colaborado en la obra colectiva, a los que han colaborado entusiasta y desinteresadamente en el trabajo de campo, a aquellos que me hacen disfrutar como un enano de la poesía y de la discusión por la discusión, en cada tertulia. Gracias muy especialmente por su ayuda a Feli, Tomás, Florencio, Lázaro, Yago y Olga: me lo pasé de maravilla oyéndoles opinar en el grupo de discusión, aunque fue duro tenerme que morder la lengua para no opinar yo mismo.

Gracias a quienes me han ayudado a construir dos años y medio de comunicacionextendida.com, que han sido el preludio de este trabajo de máster. En especial gracias a Samuel, Eduardo, Iker y Juanje, que me animaron desde el principio, leyeron mis posts, los comentaron e incluso me propusieron los suyos.

Gracias al equipo de la imprenta Gutierrez de Aranda, Marga, Óscar y Óscar, por hacer lo imposible.





Índice

1.- Introducción. Arte, Obra de Arte y Creatividad en el dominio digital	1
1.1.- Historia del arte. La creación de la creatividad.	1
1.2.- La obra de arte. El concepto como escenario de la creatividad.	4
1.3.- El significado de la obra de arte.....	6
1.4.- Universales para una narrativa usable para el arte	9
1.5.- La microliteratura como arte.	10
1.6.- ¿Cabe la micropoesía en Internet?.....	12
1.7.- ¿Porqué estudiar el fenómeno de la micropoesía?	15
2.- Eslogанизación del discurso en el postmodernismo tecnológico.....	17
2.1.- Emancipación de la opinión o desilusión2.0	17
2.2.- Anatomía del Eslogan-Consigna.	20
2.3.- Eslogанизación en la comunicación entre pares.....	24
2.4.- Antecedentes: poesías analógicas ultraconcisas.	25
3.- Condiciones para las narrativas de los homo connexum	39
3.1.- La adolescencia del homo connexum.....	39
3.2.- Internet pone sus reglas a la expresión. La narrativa del medio.	48
3.3.- Las hipótesis de comunicación de Grice y Lanier.....	58
3.4.- Encaje del arte en la narrativa del ciberespacio y las hipótesis de comunicación	64
3.5.- Una nueva difusión sin crítica.	65
4.- Skins para la poesía en Internet.	69
4.1.- No se trata de digitalizar a Quevedo. Poesías Digitales.	69
4.2.- Poesías digitales en la narrativa del ciberespacio	87
5.- Poesía eslogанизada en la frontera de lo analógico y lo digital: #poetweets	91
5.1.- Twitteratura: Literatura en el dominio de lo breve.....	93
5.2.- #poetweets, una incursión de la poesía en las redes sociales.	96
5.3.- #poetweets o eslogанизación de la poesía.	97
5.4.- #poetweets como eje de una comunidad virtual.....	99
5.5.- #poetweets como adaptación a la narrativa del ciberespacio	100
6.- Un modelo de investigación para la creatividad conectada.	103
6.1.- Discusión teórica: Métodos Cuantitativos y Cualitativos.....	103

6.2.- Metodología Cualitativa como opción conceptual.....	107
6.3.- El problema en la investigación cualitativa.	109
6.4.- Sujetos de la investigación: el número de individuos.	109
6.5.- La importancia de los instrumentos de recolección de datos.	110
6.6.- Articulación / Triangulación	122
6.7.- Análisis del discurso	123
6.8.- Presentación de los resultados.....	135
7.- Diseño y desarrollo de la investigación	137
7.1.- Definición Conceptual, delimitación y antecedentes.....	137
7.2.-Primera Etapa. Definiciones metodológicas y construcción del objeto de investigación.....	145
7.3.- Segunda etapa: Recolección de datos. Narración.....	152
7.4.-Tercera etapa: A. Reconstrucción del discurso. Cuestionarios	173
7.5.-Tercera etapa: B. Reconstrucción del discurso. Grupo de Discusión.....	181
7.6.-Tercera etapa: C. Reconstrucción del discurso. Entrevista on-line.	193
7.7.- Cuarta etapa: Análisis del Discurso.	197
8.- Análisis del discurso	211
8.1.- Categoría Analítica 1. Internet como Medio de Comunicación.....	211
8.2.- Categoría Analítica 2. Cambios sociales catalizados por la generalización del uso de Internet.	221
8.3.- Categoría Analítica 3. Caracterización del Arte.	231
8.4.- Categoría Analítica 4. Influencia de Internet en el Arte.	236
8.5.- Categoría Analítica 5. Caracterización de la Poesía.	243
8.6.- Categoría Analítica 6. Influencia de Internet en la Poesía.....	252
8.7.- Categoría Analítica 7. Anatomía del Poetweet.	264
8.8.- Categoría Analítica 8. Creación y Teoría del Poetweet.	275
9.- Conclusiones para la construcción de un aparataje conceptual del poetweet.....	287
C1.- Obra de arte como novedad y participación del espectador.	287
C2.- Vivencia poética y constructivismo.....	294
C3.- Implicaciones en la creación poética de una economía de la atención.	296
C4.- Argumento de autoridad en Web2.0 y evanescencia de la certidumbre.....	301
C5.- Integrabilidad como eje de una microcosmovisión de la red.....	306
10.- Conclusiones Ready-Made en el discurso de los poetas.....	311
D1.- La poética del posmodernismo.	311

D2.- Caws vs Tweets	312
D3.- La emergencia de redes de significado.....	315
D4.- Twitterización en la poesía del siglo de Oro.....	317
D5.- La economía del precio 0 y la amateurización de la creación.....	318
D6.- Propiedad y autoría de obras depreciadas.	324
D7.- Babel ¿O no tanto? Un sacrificio de la calidad de expresión.....	326
D8.- Sobre la automatización de la creación artística.....	329
Anexos	331
Anexo A. Plan Anual de proyectos de Telira.....	332
Anexo B. Poemas propuestos en la fase preliminar del proyecto.....	334
Anexo C. Fragmentos de la discusión conceptual en fase preliminar.....	337
Anexo D. Reunión de recursos de ánimo en Tórtoles.....	340
Anexo E. Planteamiento de las encuestas de encuadre.....	343
Anexo F. Normas de participación en el cuaderno colectivo.....	345
Anexo G. Transcripción del Foro de Creación Colectiva.....	348
Anexo H. Transcripción de los mensajes emitidos en la cuenta Twitter.....	349
Anexo I. Ref. Libro Publicado.....	355
Anexo J. Carteles-poemas para la promoción.....	356
Anexo K. Transcripción completa del Grupo de Discusión.....	362
Anexo L. Transcripción completa de la e-entrevista.....	406
Anexo M. Transcripción combinada de los cuestionarios abiertos.....	419
Bibliografía y Netgrafía	445
Índice de ilustraciones.....	461



1.- Introducción. Arte, Obra de Arte y Creatividad en el dominio digital

Este trabajo revisa formas de poesía, término que no encuentra fácil encaje en una definición compartida, ni siquiera en una noción intersubjetiva. Este comportamiento escurridizo es quizás una herencia de su superclase, el Arte, y no es sorprendente cuando Gombrich en su Historia del Arte asevera que *‘No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advertamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo.’* (Gombrich 1999, 15). Y aun suponiendo que el Arte exista, *‘en el curso del siglo XX con las numerosas revoluciones artísticas y la quiebra de la rígida división entre las diversas bellas artes, se ha desdibujado la distinción entre arte y artesanía. En rigor, se ha hecho problemática la definición entre arte y no arte, como lo muestra entre otros el llamado arte conceptual’* (Ferrater Mora 1983, Arte). Por lo anterior, parece adecuado comenzar con un enmarcado del concepto que, evidentemente, no tendrá un ánimo definitivo, sino utilitario para el presente trabajo.

1.1.- Historia del arte. La creación de la creatividad.

Para construir una noción tentativa de la noción de Arte, es necesario hacer una aproximación Histórica. Es constatable que desde un punto de vista diacrónico, la definición se ha mostrado muy mutable y esto ha venido a complicarse a día de hoy, ya que se consideran aceptables y se manejan un racimo de definiciones que podrían considerarse en algunos aspectos contradictorias entre sí. Hartt (Hartt 1989) utiliza la etimología de la palabra como punto de partida para desentrañar su significado. El término latino correspondiente significa habilidad, modo o método y de hecho este parece haber sido originariamente su significado.

Las explicaciones de la evolución histórica del concepto, suelen comenzar en ‘La República’ de Platón. En esta obra se percibe el trabajo de la pintura y, por extensión, de las otras bellas artes, como una imitación de la realidad¹, perspectiva desde la que se estimaba que *‘la creatividad en el arte no sólo es*

¹ Se cita comúnmente la República (Platón 2006) como ejemplo de la valoración del Arte como imitación de la realidad. Desde esta perspectiva, el artista, entendido como el escultor, el pintor... era un artesano que dominaba las reglas y técnicas del género para reproducir lo más fielmente posible la realidad, sin libertad posible, porque esta era entendida como imprecisión. Sin embargo, en mi opinión, una lectura de algunos fragmentos del texto de Platón abre la puerta a otra interpretación. Platón pone en su diálogo su opinión de que lo que se imita en la pintura es la apariencia de las cosas (las camas en el ejemplo), no las camas en sí.

‘Considera además esto: ¿qué se propone la pintura para cada objeto?, ¿es imitar lo que es tal cual es, o lo que parece tal cual parece, siendo una imitación de la apariencia o de la realidad?’

-De la apariencia - contestó.’ (La república de Platón. Libro X. La imitación II.)

imposible, sino indeseable' (Tatarkiewicz 1987, 280) y llevó a Aristóteles a afirmar que los artistas deberían borrar las huellas personales que existieran en sus obras de arte (Aristóteles 1974). En la antigüedad clásica el término Arte ponía el acento sobre cómo se hacen, cómo se espera que se hagan o incluso sobre las normas que se entiende que debe seguir el resultado de un esfuerzo de lo que ahora se denominaría como artesanía, uso que ha quedado entreverado en la definición actual en Castellano². La convención sobre qué es el Arte ha cambiado desde entonces porque, como dice Dewey *'La artesanía, para ser artística, con su sentido final, debe ser amorosa, debe interesarse profundamente por el asunto sobre el cual se ejercita la habilidad, Me viene a la mente un escultor cuyos bustos son maravillosamente exactos. Sería difícil decir, en presencia de la fotografía de uno de ellos y una fotografía del original, cuál es la persona misma. En virtuosidad son notables, pero uno duda de si el escultor tuvo una experiencia propia y estaba interesado en que participaran de ella los que miran sus productos'* (Dewey 2008, 55).

Desde la perspectiva Griega, hasta Schiller en cuyo planteamiento³ se dice que el arte se opone a la realidad, que es una enajenación de ésta, llegando incluso a postular que la obra no tiene que tener contaminación por la relación con el mundo, hay una brecha enorme. Todo este tránsito hubo de recorrer varios saltos conceptuales y filosóficos de primer orden, el primero del cual tuvo lugar respecto de la consideración de la creatividad. Los griegos no conocían este término y aunque los romanos lo utilizaban, lo hacían sólo para referirse al padre o bien al fundador de una ciudad. Asumiendo que nada puede salir de la nada -*'Ex nihilo nihil'*-, no existía trabajo de creación, sino de transformación. La religión católica aceptó sin embargo la existencia de una idea de creación o fabricación, si bien asociada exclusivamente a Dios, pero que puso la semilla para la comprensión de un trabajo de innovación que devendrá el punto clave en la caracterización del arte y del artista en la época actual.

Eso desde la filosofía de Platón degrada en gran medida la pintura porque sus creaciones se encuentran muy alejadas de la realidad. La realidad, el concepto de cama, es interpretado o proyectado al mundo sensible, por los artesanos –en este caso los carpinteros- y, todavía esta proyección, menos perfecta que el concepto, es reinterpretada por el pintor. Desde una visión paralela esto da un grado de libertad al pintor que no sólo sería responsable de la aplicación cuasi-mecánica de las técnicas pictóricas, sino también de la construcción de su visión del objeto, lo que entronca directamente con el Arte actual. *'Tenemos la curiosa costumbre de creer que la naturaleza debe aparecer siempre como en los cuadros a que estamos habituados.'* (Gombrich 1999, 27), pero no es menos cierto que representaciones pictóricas rompedoras de esa convención, como algunos cuadros cubistas de Picasso, responden a la visión que tiene el artista en un momento dado de lo que está representando, a la apariencia que para él tienen, por dar un ejemplo, las señoritas y que, en todo caso *'uno no necesita aceptar las teorías de un artista para apreciar su obra'* (Gombrich 1999, 605)

² Según la (Real Academia Española s.f., Ed. 2001) Arte es 1) 'Virtud, disposición y habilidad para hacer algo.'. 2) 'Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros'. 3) 'Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo'. 4) 'Maña, astucia'. 5) 'Instrumento que sirve para pescar'. 6) 'Noria (máquina para subir agua)'. Sólo la segunda acepción se acerca a lo que esperaba de una definición de actividad artística, sin entrar en la pertinencia de que se restrinja este a actividades desinteresadas (ni Cervantes ni Quevedo lo eran haciendo el Quijote y las Meninas) o a solo algunos recursos, corriendo el riesgo de encontrar casos nuevos que hagan la definición falsable.

³ El planteamiento de Schiller está obtenido de (Sánchez Meca 2001, 541)



El siguiente momento importante respecto de la consideración de la obra de arte, tuvo lugar en el Renacimiento. La obra de arte adquiere una condición de objeto de consumo conspicuo, instituyéndose el mecenazgo y el coleccionismo. Este hecho no es banal porque da una justificación económica a la sobreponderación del espectador sobre los otros dos actores del arte, artista y obra de arte. Si la obra es un objeto de consumo, esta y el proceso que dirige el artista deberán construirse con miras al consumidor que es quien sustenta económicamente la actividad artística y que, acaba decidiendo sobre lugares, temas y técnicas, restando libertad al artista.

El tercer hito interesante en el marco del presente estudio, lo conducen una serie de corrientes artísticas como el manierismo, que asume que las cosas se representan como las ve el artista, por lo que la belleza como absoluto se comienza a relativizar y el Romanticismo que postula que el Arte es la expresión de las emociones del artista. La consecuencia de los cambios culturales de los que esas corrientes son expresión es que el artista comienza a cobrar importancia en el asunto artístico y, frente a la belleza como ideal de la obra de arte, se alza un nuevo atributo, la creatividad que emanaba del artista. En el siglo XIX, *‘cuando el término creador se incorporó al lenguaje del arte[...] se convirtió en la propiedad exclusiva (en el mundo humano) del arte: creador se convirtió en sinónimo de artista’* (Tatarkiewicz 1987, 286).

El camino recorrido ha ido en dos direcciones, la de la lenta percatación sucesiva de los actores que se consideran hoy parte del fenómeno artístico; obra de arte, espectador, creador y la del surgimiento de la creatividad como atributo sine qua non del arte. Y este es precisamente el estado actual de la identificación del concepto, confluyendo las caracterizaciones del arte sobre la creatividad. No es de extrañar que desde el ámbito del arte conceptual se prime esta característica del hecho artístico. Pero incluso Gombrich, que comienza su Historia del Arte diciendo que *‘No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas’*⁴ (Gombrich 1999, 15) (Heidegger 1996), acaba sumándose –a su manera- a las voces que consideran que el punto clave del arte hoy en día es la creatividad⁵. *‘Pero si el interés no debe residir*

⁴ Esta afirmación de Gombrich es un tanto controvertida y, desde luego, no compartida por todos los que han teorizado sobre el tema. Por citar sólo un ejemplo, (Heidegger 1996) dice que *‘El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte’*

⁵ La diferencia entre Gombrich y los postulados conceptuales es de ámbito y acaso sea más sutil de lo que parece. Los dos ponen el acento en la creatividad, pero ‘En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso - notas, bocetos, maquetas, diálogos - al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial (Vásquez Rocca, Arte Conceptual y Postconceptual 2007). así que tiende a situar la creatividad, la novedad necesaria en el pensamiento, en la concepción, en la idea misma generadora de eventual –no necesaria- obra tangible, Gombrich –y no sólo él- quieren percibir esta genuinidad en la obra de arte tangible. Si se abriera la definición de obra de arte para permitir contener conceptos e ideas, ¿No estarían ambos buscando trazas de creatividad para constatar el contenido artístico?’

en el tema –como antes- ni en la forma –como recientemente-, ¿qué se proponen estas obras? La respuesta es más fácil de sentir que de dar, pues cualesquiera explicaciones degeneran fácilmente en falsa profundidad o en franco absurdo. Sin embargo, si así puede decirse, supongo que la verdadera respuesta se halla en que el artista moderno quiere, simplemente, crear. El acento es cargado en la creación y sobre las cosas. El artista quiere experimentar que ha hecho algo que no poseía existencia con anterioridad. No precisamente una copia de un objeto real, por hábil que fuere, no un fragmento de decoración, por diestramente que se lo realizase, sino algo más importante y duradero, algo que el artista considera que posee mayor realidad que los objetos vulgares de nuestra monótona existencia.’ (Gombrich 1999, 585).

Recentrando, se podría decir que el arte desde hace unos años se entiende como el ejercicio de la creatividad, cuyo rasgo distintivo es la novedad y lo genuino de sus obras. *‘El rasgo que distingue a la creatividad en todos los campos, tanto en pintura como en literatura, en ciencia como en tecnología es la novedad: la novedad que existe en una actividad o en una obra. Pero ésta es una respuesta simplista, la creatividad no se da cada vez que se da la novedad. Toda creatividad implica novedad, pero no a la inversa. El concepto de novedad es vago –lo que es nuevo en un sentido de la expresión, no lo es en otro sentido. [...] Las obras humanas pueden considerarse desde diferentes puntos de vista y aquellos trabajos que son nuevos desde un cierto punto de vista no lo son desde otro enfoque. De un modo que no es nada nuevo, a partir de cualquier árbol viejo cada primavera brotan hojas nuevas.’ (Tatarkiewicz 1987, 292).*

1.2.- La obra de arte. El concepto como escenario de la creatividad.

Es necesario recordar que la necesidad actual de genuinidad que se impone en el arte se ha asentado mediante el desplazamiento de la anterior condición necesaria *‘Cuando la asociación entre el arte y la belleza se fue debilitando, aquella que existía entre el arte y la creatividad se hizo más fuerte. En los tiempos pasados se asumía que no existía arte sin belleza; hoy, en cambio, se asume que no existe arte sin creatividad.’ (Tatarkiewicz 1987, 299).* Esta traslación de la apreciación no es banal ya que si se lleva a las últimas consecuencias, asume que el arte se basa exclusivamente en la creatividad del artista, y se llega de un modo difícilmente eludible a los postulados del arte conceptual.

‘El arte se hace patente en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra que nace del arte?’ (Heidegger 1996). Con esta apreciación, Heidegger toma partido. No admite que el arte se encuentre en la obra tal como se concebía en ese momento, física, sino que sitúa la esencia en el arte o el proceso artístico y da existencia a la obra como un producto nacido de éste. Si se amplía el concepto de obra de arte para incorporar elementos no forzosamente físicos, entonces se puede admitir que *‘el lenguaje y las ideas son la verdadera esencia del arte’ (Barrett 2000, 211-222)* y no sólo eso, sino que podrían ser entendidas



como obras de arte. El arte conceptual valora la producción de ideas, ya que llega a considerar que la obra de arte son estas ideas, en ningún caso el objeto físico producido por el artista, el cual ni siquiera es necesario ejecutar si está pensado. Esta perspectiva pone patas arriba todas las anteriores concepciones y economías del arte, porque obviar el producto significa al fin y al cabo que los artistas conceptuales *'Abogaban por un decidido rechazo de los aspectos mercantiles del consumo de arte'*⁶, y esto significa relegar al destinatario a un vértice más del triángulo artístico, del que forma parte como apreciador, actualizando los significados de la obra, a través de su experimentación, pero no influyendo a través de las prerrogativas, más bien económicas, que emanan de la figura del mecenas. El aceptar que el arte sólo existe como una realidad en el pensamiento del artista es sustantivo porque tiene influencia directa sobre la concepción económica del arte ya que, en primer lugar, no es un producto fácilmente vendible⁷ y, no menos importante, una vez el espectador comprende y se apropia intelectualmente de la obra de arte, no tendría ningún interés en comprarla, porque según palabras de Weiner, *'Una vez que entiende una obra mía, usted se apodera de ella. No hay manera de que yo pueda trepar a la cabeza de alguien y quitársela'*⁸.

El que la definición de la obra de arte esté en el cerebro del artista lleva indefectiblemente a denunciar como una falacia la importancia de la belleza para ser obra de arte (Figueroba 2004). La obra de arte basta que sea considerada así por quien la piensa que, automáticamente se convierte en creador de la obra y, por ello artista. Duchamp va más lejos. No parece interesado en la opinión del espectador y hace de esta un aspecto menor, ya que *'el arte puede ser malo, bueno o indiferente, pero, se use el adjetivo que se use, debemos llamarlo arte, y el mal arte es todavía arte en la misma manera en que una mala emoción es en todo caso una emoción'*⁹.

La consecuencia más visual de la suma de la sobreponderación del pensamiento sobre lo material más la minimización del interés en la consideración del espectador es que, pese a que *'el arte conceptual fue quizás el más grande, de crecimiento más rápido y más genuinamente internacional de los movimientos artísticos de todo el siglo XX, sería imposible enumerar, catalogar e incluso conocer todos los actos cometidos en su nombre'* (Smith 2000, 261) y, desde luego, hay muy pocas obras que puedan considerarse de arte conceptual en los museos.

Quizás el planteamiento conceptual va demasiado lejos, sin embargo es un bandazo purificador que tras considerar el arte exclusivamente bajo la óptica incompleta de la obra de arte tangible, permite llamar la

⁶ (Vásquez Rocca, Baudrillard; cultura, narcisismo y régimen de mortandad en el sistema de los objetos Diciembre 2006- Enero 2007)

⁷ Como tampoco las obras de otras corrientes coetáneas (body art, performance art, arte narrativo...) lo eran.

⁸ Entrevista con el artista en Meyer, Úrsula (ed.) *Conceptual Art*, Nueva York, 1972. P. 217, citada en (Smith 2000).

⁹ *'What I have in mind is that art may be bad, good or indifferent, but, whatever adjective is used, we must call it art, and bad art is still art in the same way that a bad emotion is still an emotion.'* (Duchamp 1957).

atención sobre el hecho de que detrás de la obra de arte existe un concepto e, independientemente de la representación final, este también puede ser artístico, creativo, innovador. Givone da, hablando de Gadamer, un argumento a favor del concepto y su novedad como obra de arte, cuando vacía de sentido a otra de las alternativas ontológicas de la obra de arte; servir como reproducción de algo ‘*la idea de que la copia, la reproducción de algo, al tener que servir para la identificación del original, no tenga razón de ser sino por esta función y esté, por tanto, destinada a desaparecer, apenas el original mismo sea identificado. La copia pierde su función cuando ha alcanzado su fin: se quita de en medio, se suprime a sí misma; más aún, puede decirse que la copia existe únicamente para ser suprimida. Es precisamente lo contrario de lo que sucede en el caso de la reproducción artística. Un cuadro, en efecto, no es un medio; si se remite a lo que representa, esto no significa que se anule en lo representado, porque es lo representado lo que es anulado, negado en su apariencia inmediata y llevado a la representación que dice de él más de lo que normalmente aparece*’ (Givone 1999, 159).

1.3.- El significado de la obra de arte.

El arte finalmente podría considerarse un lenguaje que sirve para expresar construcciones mentales del artista como se afanaron en recoger los teóricos de la semiótica como Morris¹⁰. Si se asume esto, y se introduce la pareja complementaria inseparable de todo mensaje, llámese referencia y referente o signo-representación y significado, sin entrar en el controvertido campo de la explicación de la relación entre cada elemento de estos pares, se obtendrán consecuencias a tener en cuenta en una reflexión sobre la comunicación del Arte.

La obra de arte sería entonces una llave que permite descubrir su significado, un símbolo y ‘*es posible definir la función simbólica como la que cumple algo cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o sonido sensibles, sino en un significado que está más allá de lo que vemos u oímos.*’ (Sánchez Meca 2001, 536). Para comprender el símbolo se pone en juego una preparación, un trabajo hermenéutico que no es necesario en las formas alegóricas¹¹. Y como símbolo, lo característico de la obra de arte es que su significado está en su manifestación misma, el símbolo, que por su indeterminación opuesta a la concreción de la alegoría, puede interpretarse inagotablemente¹². No se puede ver ‘*la verdad*

¹⁰ Morris, uno de los padres de la semiótica decía que el arte es lenguaje o más explícitamente el lenguaje para la comunicación de los valores, si bien posee las otras funciones lingüísticas (planteaba Morris la existencia de tres funciones básicas del lenguaje cotidiano, a saber, la informativa que expresa enunciados, la performativa que controla el comportamiento y la valorativa, que presenta valores).

¹¹ Las formas alegóricas son aquellas en que se representan conceptos abstractos a través de imágenes en el arte, en el que la relación esta construida sobre una convención entre las personas de un agregado social

¹² Heidegger explica también de una manera muy concreta la diferencia entre símbolo y alegoría y cómo la obra de arte trasciende el propio objeto en el que está proyectada mediante su carácter simbólico. ‘*Seguramente resulta superfluo y equívoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: allegorein. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es*



inherente a ellas como algo externo a la obra, [...] la noción de verdad propuesta por Heidegger tiene la tendencia a acaecer en la obra, como algo que se presenta al interior de la obra misma'. (Arroyave 2006).

El segundo corolario no es en absoluto una novedad, porque ya lo han venido advirtiendo desde Locke hasta Quine. Los estímulos, fuente de ideas privadas son intransferibles y esto plantea la inescrutabilidad de la referencia. Dicho de otro modo, dado que los pensamientos de cada persona están contruidos a partir del horizonte experiencial, y no hay dos experiencias iguales, hay que asumir que las obras de arte se interpretan, pero hay que renunciar a la aprensión del significado que dio lugar a la obra tal como la elaboró el artista.

Hay, añadido, un segundo problema para la captura de la imagen mental del artista que abunda sobre el anterior. Dando por buena la teoría de Pareyson, el arte es formativo, es decir, que a la vez que se realiza la obra, se crea el lenguaje¹³ en el que está representada. De este modo cada obra de arte tiene gramáticas distintas lo que hace difícil la traducción al lenguaje del espectador. Si como decía Quine¹⁴, la traducción se basa en la sinonimia, que consiste en preservar la correspondencia entre estímulos y respuesta. Al cambiar el aparato referencial de la una a otra gramática, se abandona la seguridad de la precisión de la sinonimia.

La última consecuencia es que cada espectador interpreta la obra de arte para comprenderla y, por tanto, cada espectador comprenderá eventualmente la obra de modo distinto. Del mismo modo que se debía renunciar a comprender al artista en su proceso creativo, así hay ni tampoco a compartir con otro observador los mismos significados trabajados

1.3.1.- El juego hermenéutico del espectador.

alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido -llevar algo consigo- es lo que en griego se dice symbollein. La obra es símbolo.' (Heidegger 1996)

¹³ Pareyson llama formativo a un modo de hacer las cosas que a la vez que hace, inventa el modo de hacerlas y considera que en la obra de arte hay un doble proceso interpretativo, en la creación y en la observación. *'Pareyson considera a la obra como el resultado de un proceso donde está involucrado un diálogo entre el artista y la materia y entre el artista y lo que nos sugiere la materia; la forma que se logrará[...] El diálogo consiste en interrogar a la materia, y ese interrogar tiene carácter interpretativo. Por lo tanto no hay una relación única con la materia y la forma. A su vez en la recepción de la obra no existe tampoco una interpretación única, hay un proceso de interpretación donde se interroga a la obra y se busca la perspectiva más reveladora. [...] En ese diálogo se halla a su vez la manera de hacer de la obra. Es decir; para Pareyson el arte consiste en hacer y en ese hacer se inventa a su vez la manera de hacer. En el arte invención y realización, intuición y ejecución, son simultáneos, porque sólo haciéndola se descubre la obra.'* (Taller Musso 2010)

¹⁴ Es interesante recordar el ejemplo del conejo el indígena y el filósofo como parábola de lo que no es traducible. Entre otros sitios se puede leer en (Emanuele 2003, 219-222)

El espectador participa en la obra. Esta participación se constituye a partir de la vivencia; la inmediatez del vivir y del experimentar que precede a toda interpretación, según Gadamer (H. G. Gadamer 1977) o lo adquirido por nosotros en nuestra experiencia inmediata, según Dilthey (Dilthey 1978) y cuyo efecto cobra persistencia en la memoria, se constituye en el recuerdo. En la experiencia del Arte se da una forma de conocimiento en la que noción de verdad no está ligada al concepto de realidad¹⁵ que sustentan las ciencias de la naturaleza. *‘La experiencia de la obra de arte implica un comprender, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico’* (Sánchez Meca 2001, 544) y su apropiación, porque *‘cuando desciframos una obra de arte usamos otros conceptos, los nuestros, para describir cómo en ella algo se está expresando o presentando a sí mismo’* (H.-G. Gadamer 2002, 225)

Según Gadamer (H. G. Gadamer 1977), la obra de arte es potencialmente una experiencia que por el hecho de ser vivencia, modifica al espectador. No puede entenderse, desde este planteamiento la obra de arte como un objeto separado del sujeto que la experimenta sino que la obra se realiza en este juego hermenéutico vivencial; cuya meta es simplemente jugarse. En cada partida de este juego, en cada interpretación, se da una transformación de la obra que desvela su verdadero ser al espectador y, en consecuencia, la obra de arte *‘no puede aislarse, sin más, de la contingencia de las condiciones de acceso bajo las que se muestra’* (Sánchez Meca 2001, 548) ni puede entenderse fuera de la relación con el espectador, que lejos de jugar un rol pasivo, debe participar vivamente para obtener significados de este juego.

Partamos de que tanto creador –recuérdese el planteamiento de Pareyson- como espectador interpretan la obra participando sea en un diálogo o en un juego. La obra de arte se instancia, cobra realidad, con cada una de estas interpretaciones del espectador; sin esta participación, la obra no está completa, *‘la obra de arte sólo es completa si opera en la experiencia de otros distintos de su autor’* (Dewey 2008, 119). Esto es, el espectador es, deviene en alguna medida, coautor de la obra ya que *‘el acto creativo no se realiza por el artista solamente; el espectador pone el trabajo en contacto con el mundo externo al descifrar e interpretar su cualificación interna y por esto añade su contribución al acto creativo’*¹⁶. Entonces para hacer plenas tanto la interpretación, como por ende la obra, sería deseable una narrativa que permita una participación activa que, en el límite, pueda dejar huella de ésta.

Es esperable que para que el espectador se apropie de la obra, lo que le permitirá capturar su significado e integrarlo vivencialmente, haciendo perdurable su contribución al hecho creativo, la narrativa le debe de permitir hacer modificaciones, sean haciendo copias de la obra que responderían a instancias de

¹⁵ Gombrich dice que *‘el arte no sólo quiere acompañarse a la ciencia y la tecnología, sino que además quiere proporcionar una vía de escape de estos monstruos. Por eso, como ya hemos visto, los artistas han acabado por rehuir lo racional y mecánico.’* (Gombrich 1999, 614)

¹⁶ *‘All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act.’* (Duchamp 1957)



interpretación, o, idealmente, que el espectador pudiera modificar la propia obra. En esta hipótesis, la obra de arte pasaría a ser conceptualmente inacabada, a crearse en un diálogo continuo con sus espectadores, que pasarían a ser cocreadores de la misma –incluso cuando no modificaran nada, porque teniendo la oportunidad de hacerlo, el omitir intervenir podría entenderse como una adición de significado-.

1.4.- Universales para una narrativa usable para el arte

Queda palpablemente fuera del presente trabajo presentar unas reglas para la narrativa artística. Sin embargo, a la luz de la anterior exploración somera para lograr una caracterización del arte, esta debiera de cumplir, al menos, dos restricciones que atañen a los tres elementos del triángulo del arte: creador, obra y espectador. La primera pone las condiciones para que creador y obra operen dentro de los parámetros de descubrimiento y presentación de lo genuino. La segunda que se establece para asegurar el diálogo necesario entre espectador y obra.

En primer lugar, toda narrativa aplicable al arte, desde el momento que se asuma que la belleza dejó paso a la creatividad como la parte sustantiva de toda manifestación artística, deberá ayudar al artista a la expresión de una novedad que puede estar tanto en el concepto como en la forma¹⁷. Para ello la narrativa deberá ser flexible respecto a los conceptos, asumir que no existe una única verdad, o acaso que no existe la verdad como concepto objetivo, de modo que no ponga trabas a la expresión de pensamientos divergentes. Desde un eje formal y diacrónico, la narrativa debe de subsumir el hecho de que las formas de la realidad evolucionan (lo que incluye tanto soportes para el arte, como la definición sociológica e ideología, las categorías conceptuales, y otros constructos, tanto de artista como de espectadores) y debe de permitir evolucionar la obra para alinearse con estos cambios.

Por otro lado, *‘Solemos suponer que el espectador asimila tan sólo lo que está concluido, y no advertimos que este asimilar implica actividades comparables a las del creador. Sin embargo, receptividad no es pasividad’* (Dewey 2008, 60). Si se acepta que el desentrañamiento del significado de la obra de arte es un juego hermenéutico, como plantea Gadamer, hay que fomentar o mejor excitar y provocar la

¹⁷ Givone, explicita que la novedad puede estar no sólo en el concepto como defendía Duchamp, que llega a plantear la existencia de una medida que llama coeficiente de arte y que recogería la falta de capacidad del artista para expresar exactamente o totalmente su intención *‘Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal ‘art coefficient’ contained in the work’* (Duchamp 1957). A mi juicio, Givone subraya la importancia a la forma cuando hablando de Pareyson asevera que no todo hacer es formativo. Únicamente lo es el que *‘no se limita a seguir algo ya dado o a realizar un proyecto ya establecido o a aplicar una técnica dispuesta de antemano o a seguir reglas ya fijadas, sino el que en el transcurso de la operación inventa el modus operandi y define la regla de la obra mientras la hace y la concibe mientras la ejecuta, y la proyecta en el acto mismo de realizarla’*. (Givone 1999, 151).

participación activa del espectador, ya que sólo mediante esta utilización de los conceptos del espectador el juego se juega, la obra de arte se realiza y actualiza. Esta participación activa del espectador, podrá llevar en última instancia a su modificación de la propia obra, co-creándola, completando su significado.



Ilustración 1. Universales mínimos para una narrativa del arte.

1.5.- La microliteratura como arte.

El presente trabajo versa sobre condiciones para la creación y difusión de la micropoesía que es un caso específico de microliteratura. Posteriormente se abordará tanto los aspectos deseables de la narrativa en que se proyecte ésta, como los retos y, o, ventajas que implica el medio seleccionado –Twitter en este caso- a la creatividad de los autores. Sin embargo, es necesario un esfuerzo previo para concretar cuál es el encuadre del objeto de estudio. ¿Cómo puede caracterizarse la micropoesía y particularizarse de la microliteratura?

Para tamizar el término, es fácil comenzar por segregar atendiendo al aspecto más puramente formal y concreto. Se puede considerar literatura exclusivamente a aquellas formas de arte que tengan un contenido preminentemente lingüístico, es decir, cuyas obras se construyan mediante palabras y signos lingüísticos, pese a tener integrado –como puede llegar a exigir las expectativas de los espectadores en el momento presente- contenido de otro tipo, pudiendo ser éste imágenes, vídeos, música u otros soportes que se explorarán más adelante en el presente trabajo.



Como única restricción puramente formal añadida al carácter lingüístico, el sufijo micro- impone sobre las composiciones un tamaño muy reducido. Aunque no hay consenso específico sobre la talla máxima que marca la frontera de la microcomposición, el hecho de haber realizado el trabajo de campo sobre poemas para Twitter, fija indiscutiblemente esta en los 140 caracteres¹⁸, lo cual no impedirá que se encuentren referencias o reflexiones en el transcurso de este trabajo sobre propuestas con una talla ligeramente superior.

Desde un punto de vista de uso del término –no es útil entrar aquí en complicados debates filosóficos, porque lo que se pretende es lograr un consenso de sentido común para establecer qué puede ser considerado poesía y qué no - la precisión más compleja de explicitar es la separación entre la poesía y los otros géneros de la literatura¹⁹. Sería bonito seguir la definición metapoética que se plantea en el libro de micropoemas que se ha concebido como resultado de este trabajo: *‘en estos lodosos trances, poesía es simplemente interrogarse’* (Telira 2011) o, la más conocida de León Felipe *‘Deshaced ese verso. / Quitadle los caireles de la rima, / el metro, la cadencia / y hasta la idea misma... / Aventad las palabras... / y si después queda algo todavía, / eso / será la poesía.’* (Felipe 1983). Ambas dos huyen de los criterios con que se segrega la poesía del resto de la literatura en las definiciones que se han constatado. Estas definiciones atienden a dos grupos de marcadores; a su forma (la rima, el ritmo, las estrofas y, sobretudo el verso) o a su contenido, como en el RAE, donde se caracteriza la poesía como la manifestación de la belleza o del sentimiento estético.

En cuanto a la definición del RAE, nada que objetar, salvo el que dada la borrosidad de ambos términos, podría dar lugar a clasificaciones de piezas lingüísticas en poéticas o no demasiado controvertidas o poco compartidas por los hablantes como para ser operativas. En cuanto al uso de la forma como contraste, hay varios puntos en contra para no tenerlo en cuenta, que entroncan en Aristóteles, que ya lo objetó diciendo que *‘el poeta es mucho más poeta por el contenido de su obra que por su forma métrica’*²⁰ y que al fin y al cabo también criticó León Felipe en los versos a que se hizo referencia anteriormente. Lo que parece claro es que, tanto la evolución de las formas poéticas, que incluyen en la actualidad formas no rimadas, la creación de vehículos mixtos como la prosa-poética²¹, de difícil encaje, y lo reducido de tamaño de los micropoemas, que no permiten el desarrollo de estrofas e incluso de ritmos en la composición según los

¹⁸ En la plataforma Twitter, cada mensaje puede tener un máximo de 140 caracteres, entendiendo como caracteres tanto las letras o símbolos del idioma o idiomas en el que se realiza la composición, signos de puntuación o espacios, así como aquellos que se encuentren insertos en las etiquetas que acompañen al poema (que no son tanto parte del poema, como marcas de la folksomía de esta red social, utilizadas para facilitar su búsqueda).

¹⁹ Ortega, se suma a quienes incluso niegan la existencia de géneros dentro de la literatura. (Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* 1984)

²⁰ Aristóteles: «El poeta es mucho más poeta por el contenido de su obra que por su forma métrica)». *Aristóteles Poética*. 1451 b 27. citado en (Tatarkiewicz 1987, 115)

²¹ Por citar sólo un ejemplo, (Jiménez 1981)

planteamientos convencionales, hacen poco útil el atender a estas manifestaciones de la forma para establecer la frontera entre poesía y el resto de las narrativas.

Se parte de la consciencia de que la caracterización para los micropoemas que se han trazado y que se van a completar no sería compartida por algunos teóricos al respecto. Sin ir más lejos, en (Quilis 1997) se plantea que un verso por sí no es nada, sino un enunciado... y para que sea verso tiene que estar con otros. Teorías como esta excluyen explícitamente la mayoría de los llamados micropoemas de la consideración de poesía lo que, en mi opinión, las convierte en anacrónicas y, o, incompletas para el escenario presente. Mi propuesta de caracterización de los poemas no tiene la pretensión de extenderse a otro ámbito que el propio de este trabajo, pero es necesario que no obvie esas nuevas formas ultraconcisas de poesía. Para ello es interesante partir del estudio de Tatarkiewicz al respecto en su Historia de seis ideas (Tatarkiewicz 1987), que se remontó al concepto inicial de la poesía. Recuerda que *‘Las producciones de un poeta, que nosotros consideramos que están aliadas a las de un pintor o arquitecto, no formaban parte del concepto de arte que los griegos formularon. Estos pensaban que la poesía estaba desprovista de los dos rasgos que son característicos del «arte»: no se trata de una producción en el sentido material, ni se rige completamente por leyes. No se trata del producto de unas reglas generales, sino de ideas individuales, tampoco de la rutina, sino de la creatividad, ni de la destreza, sino de la inspiración.’* (Tatarkiewicz 1987, 113). Es decir, que la poesía no estuvo nunca, al contrario que las otras artes, sujeta al objetivo de la fiel reproducción de una realidad. Si se parte de esta reflexión de Tatarkiewicz y se combina con el concepto de realidad ampliado –respecto del de los Griegos- de Wittgenstein que engloba todo lo posible y por ende todo lo pensable²², llamaremos poesía a las formas del lenguaje que tienen un contenido preeminentemente connotativo, frente a otras cuyo carácter es primordialmente denotativo o explicativo (si bien la explicación puede ser de una realidad inventada, lo que no excluye evidentemente el recurso a la creatividad en el contenido).

A partir de la reflexión anterior, tomaré como marco de referencia para el presente trabajo la micropoesía definida como arte²³ consituado por el segmento de la microliteratura –y como tal que usa como material el lenguaje para realizar obras de una talla muy reducida– y un contenido predominantemente connotativo.

1.6.- ¿Cabe la micropoesía en Internet?

²² ‘Lo que es pensable, es también posible’ (Wittgenstein 1973, 3.02)

²³ Y como tal que prima la novedad y requiere de la participación del espectador para completarse.



Se dice que la red es el dominio de la infobasura²⁴, del plagio, de lo superficial²⁵ y de lo poco riguroso (Habermas 2004), del copiar-modificar-pegar, de las voces simultáneas que no dejan escucharse unas a otras, todo lo cual no es sorprendente porque no fue creada para la comunicación o la libre expresión, ni para la novedad que exige el arte, sino para del consumo y del negocio (Carr 2005)... Si todo es copia superficial, ¿Cabe el arte y, en especial la micropoesía, en Internet?

*'La diferencia entre un original y una copia se percibe muy frecuentemente como una diferencia topológica: un original está confinado en un espacio real (sea conceptual, ideológico o estético), tiene una función particular y está aceptado ampliamente en una comunidad, mientras que una copia se observa frecuentemente como un proyecto que está en construcción, ahistórico y virtual. En el ciberespacio la copia representa una reubicación del original porque esto expresa multiplicidad. El arte dislocado cancela el intrincado juego entre la copia y el original y desvela la imposibilidad de diferenciar esos dos conceptos'*²⁶ Manifiesto Arte Dislocado (Serban s.f.). Efectivamente, dado que el contenido de la obra de arte expuesta en Internet es digital, su reproductividad es potencialmente infinita sin pérdida de fidelidad o, si se prefiere, con la posibilidad de que no exista diferencia alguna entre original y copia o entre las varias instancias del original que haya dispersas por el ciberespacio. El que haya muchas instancias de la misma obra de arte repartidas en varios servidores, no cancela la existencia de la obra de arte, sino que, en todo caso, potencia su existencia porque –aceptando la propuesta del juego hermenéutico- la permitiría ser experimentada por un número mayor de espectadores.

La obra de arte tiende en el momento actual a la forma dislocada²⁷ -un objeto ahistórico mental- que cobra más presencia desde que se entiende Internet como un medio de comunicación sobre el que, como tal, se puede vehicular el arte. Si, como mínimo, 'se puede utilizar un ordenador para crear arte y belleza'²⁸, se debe usar Internet para difundirla y conseguir ampliar el número de espectadores potenciales.

Una obra de arte expone una nueva forma o proponer un nuevo significado. Internet está, como se dijo, aún en proceso de definición. Todo es nuevo, así que 'La ontología del arte como proposición de la

²⁴ 'Junto a la información y a la comunicación significativa conviven las formas más degradadas del conocimiento, del ocio y del entretenimiento'. (Aparici (Coord.), Conectados en el ciberespacio 2010, 32).

²⁵ 'But I'm not blind to the limitations and the flaws of the blogosphere - its superficiality, its emphasis on opinion over reporting, its echolalia, its tendency to reinforce rather than challenge ideological extremism and segregation' (Carr 2005)

²⁶ 'The difference between an original and a copy is very often perceived as a topological difference: an original is confined to a real space (whether conceptual, ideological or aesthetic), has a particular function and is widely accepted in a community, while a copy is frequently regarded as a project which is under construction, non-historic and virtual. In the cyberspace the copy represents relocation of the original because it expresses multiplicity. Dislocated art cancels the intricate play between the copy and the original and discloses the impossibility of differentiating between these two concepts.'

²⁷ 'Dislocated form appears, within the virtual technological sphere of the alliance between sciences, arts and techniques, as a visual form or a mental non-historic object, whose topography is the result of a compulsory interactive relation'. (Serban s.f.)

²⁸ Postulado 6 de la llamada ética hacker de Levy (Levy 2001).

novedad, de lo genuino, debe enraizar a placer en este nuevo ámbito²⁹. El arte –y concretamente la poesía– debieran agitarse, estallar, revitalizarse en el momento netmoderno y sobre los contextos nuevos, aún por descubrir en todas sus posibilidades. Si, como dijo Wittgenstein, ‘*los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo*’ (Wittgenstein 1973, 5.6), el cambio, la ampliación del mundo como potencialidad pensable que viene dada por las capacidades extendidas de comunicación que se están implantando en la red debe forzosamente provocar cambios en el Lenguaje que la poesía debe de estar atenta para incorporar a su registro y su acervo.

Preguntarse si debe la poesía redefinirse para adaptarse a los nuevos medios es desacertado, incluso capcioso. La poesía como arte, puede proyectarse a un poema en multitud de modos diferentes. La pregunta es más bien ¿Tiene algún objeto negar la realidad social y continuar utilizando para la poesía narrativas caducas que, en el momento presente, lastran su producción, impiden su difusión y, en suma, provocan su desaparición de la escena pública?

Por otro lado no sólo Internet salva a la poesía, acaso se da en paralelo el efecto contrario. ‘*Con el surgimiento de la Web2.0 ha ocurrido en internet algo similar al reduccionismo misionero. La remezcla y uniformización están haciendo perder la extrañeza.*’ (Lanier 2011, 70). Y los fenómenos artísticos por su ontología de búsqueda y promoción de la novedad y genuinidad, al enlarpase en los nuevos entornos Web2.0 que Lanier critica por uniformizar la expresión podrían convertirse en los humanizadores de éstos, en un referente de la vuelta a la apreciación del respeto a la diferencia y la diversidad frente al torrente de homogeneización que exigen de sus usuarios las redes sociales, reduciendo su ser a un avatar y su expresión a mensajes con una forma estándar clasificados según categorías prefijadas o incluso folksomías de la masa igualmente restrictivas³⁰.

En resumen, la poesía cabe en internet. La decisión para los poetas de confiar en el medio, es decir, de concebir la producción poética de forma nativa para la red, aprovechando sus técnicas y respetando sus restricciones, en lugar de preocuparse de transcribir en la red producciones escritas para libros convencionales secuenciales, es simplemente inevitable en un lapso breve de tiempo. De otro modo no se aprovecharía el filón de novedad que ofrece Internet y se privaría a la obra de espectadores, dos sucesos que no debiera permitirse ninguna forma de arte.

²⁹ (Antón Cuadrado 2009-2012) Post ‘Internet es otra oportunidad para liberar el arte’, publicado el 24/05/2010

³⁰ Aunque las folksomías permiten la designación de un conjunto potencialmente infinito de etiquetas de búsquedas en las que cada creador de contenido podría categorizar su trabajo, no se puede olvidar que su fin último es el servir de clave a herramientas de búsqueda. La masa buscará por las categorías mentales compartidas; por mucho que un creador se esfuerce en dotar a su trabajo de una clasificación al margen de lo convencional, lo único que conseguirá es que su trabajo no sea apreciado, porque carecerá de público.



1.7.- ¿Porqué estudiar el fenómeno de la micropoesía?

Los estudios sobre el fenómeno Twitter están siendo cada vez más numerosos, pero en su mayoría no ahondan en la comprensión del fenómeno, sino que se quedan en constatar, algunos de manera positivista, otros de modos más pintorescos, la importancia cuantitativa del mismo.

1.7.1.- Antecedentes Empíricos. Estudios sobre el uso de Twitter.

Por el momento, la mayor parte de estudios oficiales, tanto de instituciones públicas, como privadas, se dedican exclusivamente a la contabilización del fenómeno de la autocreación de contenidos y a constatar la evolución de algunas variables del mismo. En el caso de Twitter, todos los estudios representativos que han podido obtenerse se dedican a hacerse eco de la expansión de la utilización de Twitter y no caminan más allá en el análisis. A este respecto es significativo, de entre los consultados para la presentación de esta investigación, el presentado en 2011 por Inteco (Inteco. Instituto Nacional de Tecnologías de la Comunicación 2011), basado como otros muchos en la información sobre visitas a webs que proporciona Alexa (Alexa.com s.f.), las estadísticas que pone a disposición el propio Twitter (Twitter 2010) o los análisis de toptweeters de twitaholic (Twitaholic.com s.f.). Se constatan en esta línea estudios un poco más en profundidad que tratan la descomposición sociológica del usuario de Twitter, como el de MadridNetwork³¹ y otros basados también –en la mayoría de los casos se limitan a copiarla y comentarla– en la información que proporciona Alexa.

Van un poco más allá en la explicación del fenómeno algunos estudios estadísticos sobre el contenido emitido en Twitter o el uso que se consigue de la herramienta circunscrito normalmente a algún ámbito concreto. Los más jugosos consultados de entre los primeros son los de Pear Analytics³² por el rigor de su estudio o el de la revista don Juan³³, por el simpático pero brillante troceado de su tipología de usuarios. En cuanto a los estudios sobre las utilidades de Twitter –sin tocar el tema literario, como se dijo–, caben resaltar algunos como el de Ruth Page, de la Universidad de Leicester ‘How celebrities use twitter’³⁴ o el de Sysomos.com sobre el uso en la esfera política “Inside the Political Twittersphere”³⁵, el

³¹ En el estudio de Madrid Network, (Madridnetwork.org s.f.) habla de edades medias, vinculaciones profesionales de los usuarios y medios de acceso a TW (Móvil...)

³² Según el estudio de Kelly para Pear analytics (Ryan 2009) hay en los tweets un 3.7% de spam más un 40.5% de ‘charla sin interés’, lo que arrojaría como resultado que un 45% del contenido analizado es insustancial o simplemente spam. Además un 3.5% de los aportes son noticias –la mayoría copias de sites de noticias–, un 6% autopromoción –corporativos acerca de servicios o productos– y un 9% ReTweets, lo que deja que solo un tercio de los mensajes son conversacionales.

³³ (Revista Don Juan s.f.) clasifica los tweets en lo que a nadie le interesa, estados tristes de ánimo, fuera de contexto, ‘soy el más cool’, etc.

³⁴ ‘Whereas the former is used as a private social network, the latter is essentially an online environment for public news dissemination’ (Page 2010).

de Juan José de Haro, que analiza cómo utilizar redes sociales en educación³⁶, o en el sector editorial³⁷, así como un gran número de reflexiones y noticias sobre su uso publicitario³⁸.

Finalmente existe un reducido número de reflexiones, normalmente de carácter más formal, que tocan la comprensión del fenómeno de comunicación en Twitter. Entre ellos se encuentra la que publiqué en comunicacionextendida.com sobre la proyección de las máximas de Grice de comunicación en contextos dinámicos a Twitter (Antón Cuadrado 2009-2012)³⁹, y algunas reflexiones sobre la atención como recurso escaso, como el de Rui y Whinston (Rui y Whinston 2010), que plantea un sistema económico de suministro y consumo de contenidos y atención y el de Huberman, Romero y Wu (Huberman, Romero y Wu 2008) sobre la naturaleza de los vínculos en Twitter y las redes relacionales fuertes que subyacen a las redes declaradas en Twitter.

1.7.2.- Antecedentes Empíricos. Estudios sobre literatura en Twitter.

En la búsqueda, utilizando google y googlescholar con varios términos de búsqueda, no se han encontrado accesibles estudios ni referencias sobre literatura en Twitter más allá de comentarios y, o reseñas sobre el ya citado libro *Twitterature* que, en todo caso, no podría considerarse propiamente literatura en Twitter.

Este trabajo busca cubrir esta actual laguna evidente en la descripción de las nuevas narrativas y formas de expresión en Internet.

³⁵ (Sysomos.com 2009) Explica la utilización de Twitter en la esfera política y los vínculos entre perfiles.

³⁶ (Haro 2010) o (Haro, Redes Sociales en Educación s.f.) analizan no sólo el uso de Twitter, sino que es más amplio.

³⁷ Primer informe sobre el uso de Twitter en el sector editorial. (Vicente y Gozzer 2010)

³⁸ A este sentido es interesante la pelea por hacerse con el control de Twitter que están librando google y facebook, según (The Wall Street Journal 2011) podrían pagar hasta 10000 millones de dólares, no porque Twitter genere dinero actualmente, sino por su potencial para la publicidad contextual.

³⁹ En el post *Prejubilar a Twitter*, publicado el 17/06/2010 se plantea un escenario en el que una gran parte de los utilizadores de Twitter no estarían realmente siguiéndose o escuchándose, sino más bien hablando a la vez.



2.- Eslogанизación del discurso en el postmodernismo tecnológico.

2.1.- Emancipación de la opinión o desilusión2.0

En el ideario compartido de derechos individuales a respetar en la sociedad occidental, se encuentra la libertad de opinión desde hace varios siglos. En ocasiones bajo este epígrafe se subsumen dos aspectos de este objetivo a lograr, como ya anticipó Stuart Mill⁴⁰, la libertad de tener una opinión y la libertad de expresarla. El problema puede simplificarse asumiendo que la opinión es libre cuando se puede formular en público, sin embargo, complementariamente, se trata de asegurar el ser libre para articular la opinión de modo emancipado. De otro modo no es posible borrar la sospecha de que se es libre de expresar la opinión simplemente porque en la mayoría de los casos se opina como ‘es correcto’.

Tener una opinión libre es condición previa a expresarla en libertad, porque de otro modo, se deviene puro retransmisor, broadcaster de lo que a su vez se recibe. Para ello, la opinión se construye desde la experiencia y asimismo sobre opiniones previas incorporadas así que, entre otras cosas, una opinión libre necesita tener acceso a pre-opiniones diversas, incluso divergentes. Si sólo se tiene acceso a las opiniones mayoritarias, vestidas a veces de información o incluso de contenidos de ocio, que emanan de unos pocos conglomerados de medios –que integran el tronco de la proyección a las condiciones actuales del aparato ideológico del estado-, acabaremos forzosamente pensando exactamente como se nos ha ‘educado’ y, con la ilusión de creernos que tenemos una opinión libre, cuando lo que en realidad tenemos es una copia trabajada en local de lo que se ‘emite’. En palabras de Marcuse *‘Los que hacen la política y sus proveedores de información de masas promueven sistemáticamente el pensamiento unidimensional. Su universo del discurso está poblado de hipótesis que se autovalidan y que, repetidas incesante y monopolísticamente, se tornan en definiciones hipnóticas o dictados. Por ejemplo, ‘libres’ son las instituciones que funcionan (y que se hacen funcionar) en los países del mundo libre.’* (Marcuse 1990, 44).

2.1.1.- Distribución jerárquica y horizontal de contenidos.

El esquema de creación de contenidos en Internet es doble. Por un lado hay está la conocida comunicación jerárquica que ya existía con la prensa escrita, con la televisión, etc. Es la expresión unidireccional y centralizada originada en unas pocas fuentes en manos de los grandes conglomerados

⁴⁰ ‘Hemos reconocido que para el bienestar intelectual de la humanidad (del que depende todo otro bienestar), es necesaria la libertad de opinión, y la libertad de expresar toda opinión.’ (Stuart Mill 1984, 119).

creadores de opinión y cuya omnipresencia no permite abstraerse. Es interesante notar que aunque ahora se vehicula sobre Internet, lo que permitiría una interacción del receptor del mensaje, sólo se utiliza esta capacidad para recabar información de cómo hacer llegar su mensaje de manera más eficaz – agresiva-, no sobre cambios de lo esencial.

Por otro lado existe una comunicación horizontal, en red, en la que los destinatarios de la expresión generada ‘en serie’ se expresan a su vez. La novedad de Internet es la posibilidad –algo remota, pero real- de llegar a un público muy extenso a través de soportes Web2.0; redes sociales, youtube, blogs... El destinatario clásico, ahora tiene la oportunidad de generar sus propios contenidos y distribuirlos con costes casi cero y en casos remotos pero reales, tener una audiencia comparable a los contenidos jerárquicos, colaborando al circuito de la cultura. La asfixia de los creadores independientes de contenidos es un medio aparentemente inocuo, por estar inserto en las reglas del mercado, pero sin embargo tremendamente agresivo y coercitivo para eliminar la propagación de opiniones diversas. Es a su vez trascendental; si no hay alternativas no hay posibilidad de educarse en diferentes puntos de vista que permitan tomar decisiones más libres. Y, cerrando el círculo, la única forma de permitir opinión libre es a su vez, poder expresarla, entendiendo esta posibilidad no sólo como lo obvio, sino que exista la posibilidad, real, de ser recibida por una buena cantidad de destinatarios. Parece que esta es una posibilidad existente pero remota, y desde luego el único modo de que Web2.0 constituya un hecho significativo en la defensa de la libertad de opinión que implicaría *‘la restauración del pensamiento individual absorbido ahora por la comunicación y adoctrinamiento de masas, la volición de la ‘opinión pública’ junto con sus creadores. El timbre irreal de estas proposiciones indica, no su carácter utópico, sino el vigor de las fuerzas que impiden su realización’* (Marcuse 1990, 34).

2.1.2.- La desilusión 2.0

Es difícil saber si se acabará emancipando la opinión o si, por otro lado, la democracia de la comunicación y la participación activa de todas las voces en el discurso público que prometía Web2.0, ya se ha difuminado y que lo que queda es la constatación de que esa comunicación es una ilusión⁴¹. O más bien, una desilusión, *‘Desilusión 2.0: Se te había dicho que una nueva democracia de la comunicación era posible, que las mentiras de los medios de comunicación de masas iban a desaparecer y que tu voz iba a jugar un papel activo en la formación del discurso público. Fuiste inducido al error al creer que incluso el mundo, este mundo, podía convertirse en un lugar mejor a través de la difusión de tecnologías*

⁴¹ Linda Leung recoge en (Leung 2007, 171 y siguientes) la decepción respecto al encaje que encuentran las minorías en Internet. A la euforia electrónica por la oportunidad de encontrar contenidos adaptados para minorías, ausente de los anteriores mass media, la sigue una decepción digital, originada por la prevalencia de lo made-in-usa, la sensación de no estar representados y al mismo tiempo mal representados, no sentirse cómodas en una representación que no tiene en cuenta el género o que está originada en una visión turística u orientalista, observar que la información se busca entre autoridades académicas más que experienciales ...



de bajo coste, a través del nacimiento de redes telemáticas y el establecimiento de blogs y redes sociales. Mientras las fantasías insulsas que vinieron con la aparición de Web2.0 están siendo disueltas, una consciencia amarga permanece: que la comunicación por sí misma, después de todo, es una ilusión'.⁴²

Site	Ranking de tráfico	Daily Reach (%)	Time on site
Google.com (sin sites locales)	1	48.68%	14.80 min
Facebook.com	2	39.89%	31.41 min
BlogSpot.com (+ Blogger)	7	12.94%	7.31 min
WordPress.com	19	4.90%	4.34 min
BBC online	45	2.17%	6.95 min
CNN interactive	55	1.79%	5.37 min

Según datos de Alexa (28/1/2011)

Ilustración 2. Tráfico en algunos sites significativos respecto a la producción horizontal y jerárquica de contenidos.

Lo que cabe esperar es una negociación implícita que mantenga el equilibrio inestable entre los pocos grandes productores que distribuyen sus expresiones de forma jerárquica y las protegen por copyright y la mirada de productores horizontales que normalmente las distribuyen con licencias abiertas. Esta presencia imbricada de ambas fuentes de creación de contenidos se puede observar en los sites más eminentes. Google o Facebook son ambos explotados como vehículos de publicidad y construcción de la realidad y constituyen los mejores ejemplos de producción jerárquica en la Web, por mucho que se tienda a pensar en este sentido en los antiguos medios de comunicación de masas que se han adaptado, muchos torpemente al nuevo nicho⁴³. Pero estos mismos sites no podrían entenderse olvidando la presencia vertebradora en ellos de la autoproducción de contenidos, de la difusión 'horizontal'.

Es difícil que haya un ganador mientras Internet continúe siendo Autopoiético⁴⁴, perpetuamente móvil, y continúe redefiniendo sus condiciones de existencia a partir de sólo ciertas restricciones que, a su vez, están en movimiento. Internet es ajeno a la definición de optimalidad, sino sencillamente viable, sostenible, lleno de equilibrios inestables y de avances a tirones... Internet tienes demasiadas variables de relaciones tan complejas que es imposible de domesticar. Probablemente por eso, no se llegue a situación

⁴² *Disillusion 2.0: You were told that a new democracy of communication was possible, that the lies of corporate media were to disappear and that your voice was going to play an active role in the formation of public discourse. You were deluded into believing that even the world, this world, would become a better place through detailed diffusion of low-cost technologies, through the birth of telematic networks and the establishment of blogs and social networks. While the watered-down fantasies that came with the rise of web 2.0 are being dissolved, a bitter consciousness remains: that communication itself, after all, is an illusion.* (Les liens invisibles 2008).

⁴³ Redes Sociales y Buscadores, que han nacido con la red, tienen en ella mucha más influencia que BBC y CNN, los medios 'convencionales' más visitados.

⁴⁴ Para una explicación de la teoría de la Autopoiésis de Maturana y Varela y del Caos aplicada al campo de las ciencias sociales, (Ramírez Goicoechea, Evolución, cultura y complejidad 2009, 78-89)

de ganador definitivo. Pero no todo es optimista en la visión actual de la red, hay muchas amenazas para este equilibrio frágil. Como Lanier esboza en (Lanier 2011), la concentración en unos pocos websites del área concurrida de la web y la institucionalización de la agregación, uniformiza las reglas para la expresión a las que hay que ajustar los contenidos creados ‘en horizontal’, lo que mina su mayor activo, su diversidad.

2.2.- Anatomía del Eslogan-Consigna.

Una consigna según la real academia es una orden que se da a un subordinado o a afiliados de una agrupación política o sindical. El eslogan-consigna es una orden para la acción o una expresión de una regla que despliega una forma de eslogan, efectiva para saturar el espacio comunicativo y resistir

cualquier estrategia de refutación. Como requiere de una fuerte repetición, no es una herramienta que puedan utilizar los auto-creadores de contenidos, pues no tienen a disposición los medios para su difusión hasta el umbral de efectividad, y exclusivamente al servicio de los creadores jerárquicos de contenidos, desequilibra el juego de fuerzas de la expresión de la opinión.

El eslogan-consigna, es tremendamente eficaz en la asfixia del diálogo y por ende del pensamiento divergente. Su violencia radica en el hecho de que se yuxtapone al resto de los contenidos sobre el tapete comunicativo, como si fuera una opinión más. Sin embargo, la consigna no es

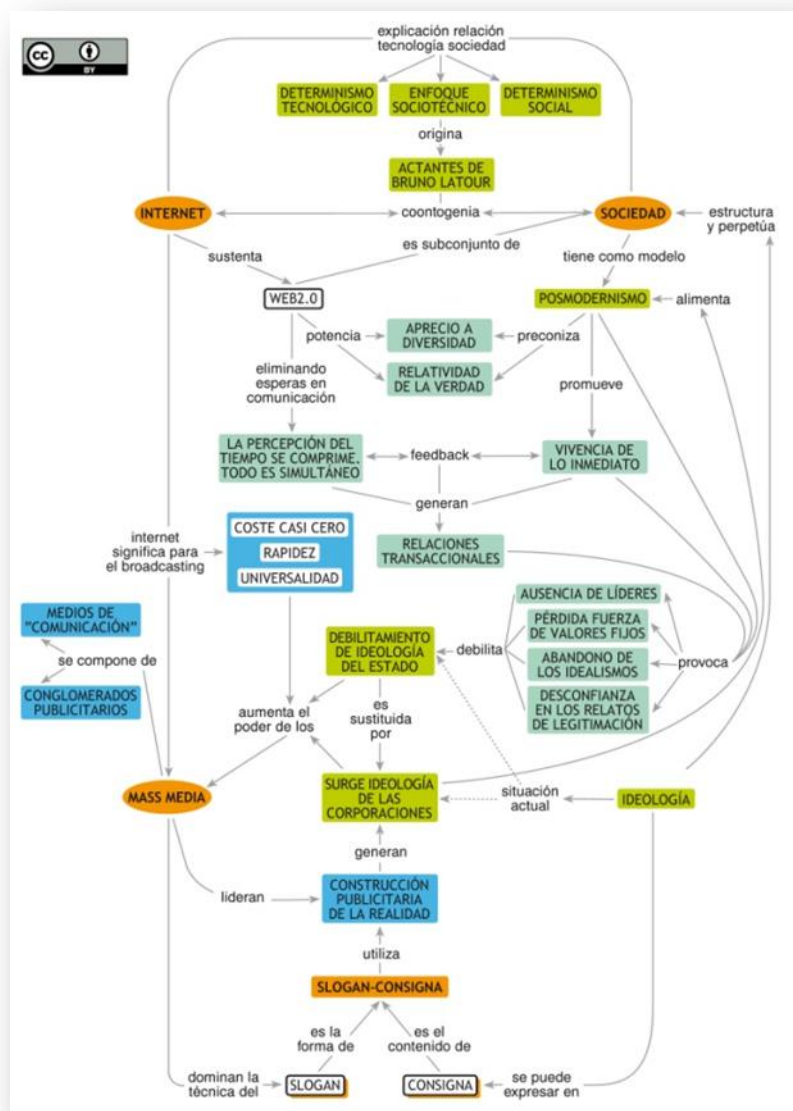


Ilustración 3. Relación Eslogan-Consigna, Netmodernismo y Mass Media.



una opinión o una posibilidad, sino una orden para la acción o, en la comunicación conversacional, una expresión de una regla universal, de un axioma, simplemente para ser incorporado al repositorio de asertos de quien la recibe. La consigna se despliega en una estructura efectiva con forma esloganizada para resistir cualquier estrategia de refutación de opiniones. La razón es básicamente esa; no se trata de una opinión y puede permitirse ser ultraconcisa, repetitiva, absoluta y universal, coercitiva, no tener necesidad de interpretación, sino ser directamente una conclusión y por añadidura no tiene que acompañarse de hechos para apoyar las tesis, o más exactamente, se permite huir de ellos porque la harían prolija e innecesariamente discutible.

El fenómeno no es particular a Internet, pero encuentra en su autopoiesis aparentemente caótica, un multiplicador de su propagación rápido, casi gratuito y universal. Las comunidades conectadas, sin tiempo ni ganas de reflexionar sobre lo que acaece porque lo que cuenta es la inmediatez, son receptivas a cualquier mensaje siempre que sea atrayente, corto y sencillo. Los puntos clave podrían ser que *'La economía del contenido libre, la dinámica de masas y los agregadores dominantes animan a las personas a ofrecer fragmentos en lugar de expresiones o argumentos completos'* (Lanier 2011, 69). Sin embargo, las consignas no saturan todo el espacio de expresión en la Red; en paralelo, los creadores horizontales ponen sus informaciones en concurrencia con aquellas en el juego dialéctico de la creación de contenidos: *'la gente no cuestiona el sistema con consignas, sino con información. Saben que el sistema se está manteniendo con una especie de pantalla informativa que no se corresponde a la realidad [...] Toda esa gente está creando una visión diferente del mundo, buscando su propia interpretación de la realidad'* (Ramos s.f.).

2.2.1.- Ultraconcisión del eslogan.

Callejo⁴⁵ explica que en la posmodernidad sobre Internet la percepción subjetiva del tiempo se comprime, todo deviene simultáneo y no se admiten esperas. El destinatario se aburre muy rápidamente de todo, a veces, incluso a mitad de una frase y las posibilidades de cambio de canal/página, son casi infinitas, dejando la anterior en un registro de historial del navegador. Bernal y Barbas observan un cambio en el modo de recibir los mensajes *'la forma tradicional de lectura lineal y secuencial se está transformando en una lectura en horizontal, a saltos rápidos y muy variados'*⁴⁶. En resumen, el mensaje se debe comprimir

⁴⁵ (Callejo Gallego, El esquema espaciotemporal en la sociedad digital 2008)

⁴⁶ (Aparici (Coord.), Educomunicación: más allá del 2.0 2010, Capítulo 7. Una generación de usuarios de medios digitales)

y, en todo caso, acompañarse de una imagen⁴⁷ icónica, que sitúe emocionalmente para el acto de recepción y que lo complemente.

2.2.2.- Complejidad mínima del eslogan.

La nueva entidad del tiempo pero también el ritmo de vida, prima el ocio ‘de desconexión’, desterrando la reflexión, que necesita tiempo y esfuerzo, mayor cuando el mensaje tiene exceso de información. Así que “lo complejo, la contradicción, son tratados como papilla intelectual para que el espectador-internauta-jugador sienta, pero no comprenda; se emocione, pero no reflexione, quede impactado pero no se movilice”. La atención necesaria para la aprehensión de un mensaje es proporcional a su complejidad y al tiempo que dura –o que se tarda en leer- y se reparte entre todos los que se reciben a la vez, lo que no es trivial, si se asume la atención como el recurso más escaso y valioso en la actualidad. Sin tolerancia a la espera en la obtención y decodificación de los mensajes, la consigna debe de tener una forma de eslogan, concisa y fácil. Tanto en TV ‘*La elocuencia televisiva es sinónimo de simplicidad*’ (Instituto de las enfermedades del sXXI s.f.), como en Internet, donde la prueba del nueve es que quepa en un tweet.

2.2.3.- El eslogan debe de repetirse hasta la omnipresencia.

‘Algunos de los problemas que plantea la comprensión de un mensaje se pueden superar repitiendo parcial o totalmente el mismo [...] Permite fijar ciertos conceptos ’ (Aparici, García Matilla, y otros 2009, Capítulo 2). Esta redundancia puede también utilizarse para construir una realidad inexistente, porque se tiende a equiparar la omnipresencia del mensaje con su veracidad y validez. Una de las ventajas derivadas del pequeño tamaño y la sencillez del eslogan es su conveniencia para la repetición, que hay que administrar por técnicas publicitarias, para no saturar al oyente. La idea es conseguir que la consigna se añada a la ideología del grupo, construya un estereotipo, porque una vez ocurre esto, cada miembro del grupo se erige en su retransmisor con cada acción cotidiana. A este fin, se utiliza el aparato ideológico a disposición, los medios afines.

⁴⁷ La imagen icónica, logo, o apoyo gráfico que se utiliza en las consignas -véase ejemplos en la consigna de la iglesia católica que tilda el preservativo de inefectivo para frenar el SIDA en <http://www.sinsida.com/sacarfotossig.php?lleva=12&marca=4&pagina=3&tipo=carteles> - está también presente en algunas de las formas de poesía que repasan en este trabajo.



2.2.4.- La consigna no requiere interpretación.

Una consigna, no es una metáfora cuyo significado pueda ser interpretada de modos diversos. La metáfora no es eficaz para la creación de conducta porque construye significados cuya dirección no es fácil de prever ya que en estas *‘el significado del hablante y el significado léxico u oracional se separan. Es un caso especial de cómo es posible decir una cosa y significar algo más...’*⁴⁸. La metáfora es no determinista, porque la recuperación de sus significados posibles se basan en el horizonte experiencial de cada persona y en las convenciones tácitas para la comprensión del lenguaje ordinario, que son tremendamente complicadas. (Wittgenstein 1973, Proposición 4.002).

El eslogan-consigna no busca provocar interpretaciones, sino restringirlas, no busca comprender significados, sino aprehenderlos de modo industrial, eliminando este grado de libertad que puede sembrar dudas sobre el resultado. Se trata de ceñir la participación de los receptores a asentir. Se trata de conseguir la asunción dogmática de la certeza del único significado posible y, en todo caso recoger feedback, no con sus opiniones, que no tienen ningún valor en este proceso, sino para constatar que el mensaje se ha asentado⁴⁹ en los receptores y, en caso contrario, repetir la transmisión.

2.2.5.- El eslogan-consigna no requiere pruebas.

La forma ultraconcisa del eslogan no permite añadir pruebas o explicaciones y su efectividad depende de ello ya que la crítica sería –no basada en otro eslogan igual de injustificado- sobre un aserto se hace desde las pruebas que llevan a él. Sin pruebas no hay posibilidad de discusión. Y sin discusión, si acepta una consigna se hace con furia metafísica, porque puramente se convierte en cuestión de fe.

El eslogan puede en ocasiones construirse arracimado con otros que simulan ser sus pruebas. En la mayoría de las veces son repeticiones con ligeras variaciones del tema principal, de la consigna. Y cuando se presentan en un esquema conceptual de apoyo de la consigna, es necesario recordar que continúan siendo parte de la misma, pero vehiculada en un manojito de eslóganes en lugar de en uno único y, como tal, las supuestas pruebas, deben de ser del mismo modo concisas, absolutas, no constatables, sencillas, con el efecto nefasto de una ausencia de rigor⁵⁰.

⁴⁸ Searle, citado en (Suárez Álvarez 2009)

⁴⁹ (Kaplún, Una pedagogía de la comunicación 1998, 40)

⁵⁰ Continuando con el ejemplo de la consigna de la iglesia católica que alerta que el preservativo no frena el sida, se puede tomar un ejemplo muy gráfico: *‘Aunque Vd. no lo crea, los condones tienen un índice de falla del 15%. La prevención del SIDA no depende de su opinión, sino de su*

2.2.6.- La consigna está apoyada ideológicamente.

Parte de la capacidad de coerción y la violencia simbólica de la consigna viene de su naturaleza afiliativa. Los grupos sean religiosos, políticos, deportivos o de otra índole, tienen un cerramiento operacional basado en la aceptación de reglas dicotómicas de pertenencia. La no aceptación por sus miembros de alguna consigna no se tolera y marca como ‘uno de los otros’, poniéndole en riesgo de quedar al margen del grupo.

Si se apoya la consigna en los estereotipos compartidos, refuerza su mensaje con contenidos de la propia ideología del grupo. Así el miembro del grupo para que le sepan tal, rivaliza en su exhibición de la aceptación de la consigna, incluso contra sus propios intereses. Ha este respecto, un ejemplo brutal puede hallarse en un artículo de Eduardo Menéndez (Menéndez 2001). En 1933, se pidió a los directores de institutos del Max Planck que cesaran a sus colaboradores judíos. Aunque había numerosos directores judíos, solo uno, Haber, rechazó la consigna que a corto plazo se volvería contra ellos.

2.2.7.- La consigna contiene una verdad absoluta y universal.

El mensaje del eslogan-consigna no admite excepciones, sino que es expresión de una verdad en la que no caben –textualmente- hechos particulares, del mismo modo que no cabían justificaciones. No hay espacio para ello, ni acaso lugar conceptual, porque excepciones llevarían a explicaciones y explicaciones a excepciones, originando posibles discusiones sobre la validez de la consigna y quiebras en el aparataje fiduciario que la soporta.

Una de las consecuencias de lo absoluto de su certeza –que no deja de ser sorprendente por poco real en el escenario netmoderno que la sustenta- es que su enunciado es verdadero en toda circunstancia, momento y lugar⁵¹. No hay complementos circunstanciales que constituyan una excepcionalidad en la validez de la consigna.

2.3.- Eslogанизación en la comunicación entre pares.

conducta' (Sinsida.com s.f.). Es magnífico para ilustrar lo anterior. Su esquema es: no discuta ni se documente, porque lo que opine o crea Vd. da igual; la verdad es la que se le está mostrando y, a su vez, es tan evidente que no necesita ser documentada.

⁵¹ En el caso antes descrito de la utilidad del preservativo para frenar el SIDA, no cabe distinción entre la situación Africana y la Europea.



En Web2.0 se utilizan las consignas y los eslóganes intensivamente. Esto es normal, porque ambos son una herramienta de la construcción publicitaria tan presente en el medio. Sin embargo se constata también su presencia en los intercambios Web entre iguales, porque los nuevos valores posmodernos exigen ‘*una comunicación directa, sin esperas, instantánea, rápida, fluida y fácil*’⁵², una nueva poscomunicación, que aparentemente permite el eslogan-consigna.

El cambio en el modo de recepción que implica la presencia de eslóganes permite la multitarea de la atención, a costa de la concentración y de la profundidad reflexiva. Carr previene de la superficialidad, repetición de contenidos, falta de rigor y tendencia a adoptar posiciones absolutas en el discurso de Internet, y cuando lo hace está apuntando sobre la omnipresencia de mensajes con una gran carga de eslóganes-consigna. Y cuando Habermas dice que a los intelectuales ya no se les permite enfocar el discurso, dirigir la reflexión común, se intuye que la razón es que las sesudas –y lentas- explicaciones de los intelectuales no pueden competir contra la eficacia y rapidez del eslogan. Si esto es así, los intelectuales que quieran ser escuchados, deben aprender primero a esloganizar sus mensajes.

2.4.- Antecedentes: poesías analógicas ultraconcisas.

Los procesos de esloganización del lenguaje se vieron potenciados por el postmodernismo, pero sus condiciones de existencia existían anteriormente a este momento social y, desde luego, mucho antes de la popularización de Internet. Como era de esperar se han dado, precediendo a la aparición de la web o al menos sin conexión con Internet, manifestaciones que pueden considerarse dentro del esquema de poesía esloganizada o micropoesía que se trabajó en el apartado correspondiente de este trabajo. Es evidente que el acercamiento anterior de la poesía al eslogan-consigna sólo es cierto en apariencia porque una característica innegociable de las formas poéticas es la connotación lo que hace de cualquier poema interpretable y complejo –aunque tenga una gran sencillez aparente, su estructura o semántica llevan a una connotación que no se consigue con simples frases enunciativas-.

Se presentan a continuación varias tipologías de micropoesía. La frontera entre ellas es tan extendida y poco definida que se encuentran composiciones que podrían ser englobadas en varias de ellas. Además de lo anterior, no se pretende la exhaustividad en la enumeración de estas propuestas, sino ayudar a comprender la diversidad de posibilidades de la construcción de esquemas de poesía esloganizada – micropoesía- y lo prolífico de su producción ya desde el exterior de los márgenes de la Web. Mediante la revisión de estos poemas se puede comprender el modo en que se han adaptado a diferentes medios y tanto ámbitos geográficos y sociales como momentos históricos las tres restricciones que se retuvieron

⁵² César Bernal Bravo y Ángel Barbas Coslado, “Una generación de usuarios de medios digitales”. (Aparici (Coord.), Educomunicación: más allá del 2.0 2010, 126)

para los micropoemas; la novedad y lo genuino de la propuesta, la concisión en la forma y el uso connotativo del lenguaje.

2.4.1.- Paremias. Aforismos.

Paremia es un tipo de composición lingüística breve y doctrinal –podría decirse esloganizada- basada en la experiencia del autor o memorizado. Se dividen en varios tipos, dependiendo de la intención –aunque esta pueda ser discutible- y a su nivel de lenguaje. Respecto al nivel del lenguaje, hay paremias populares⁵³ entre las que se encontrarían las frases proverbiales y los refranes, los dialogismos y las locuciones proverbiales, así como paremias cultas⁵⁴, como la máxima, la sentencia y el aforismo. Atendiendo al uso, si el enunciado sentencioso tiene un carácter de regla o explicación de un principio se consideraría un aforismo, diferenciándose de los refranes o proverbios⁵⁵, que pese a compartir la estructura –como se ha dicho se les considera a todos ellos paremias-, suelen tener una lectura moral, de enseñanza o consejo. Tanto a los refranes y proverbios, como a los aforismos, y a otras composiciones sentenciosas como el adagio, la máxima o el apotegma, tienen por su carácter de paremia un origen experiencial que les puede valer ser excluidos en ocasiones de lo que se considera poesía.

Algunos ejemplos de aforismos son los siguientes:

- *‘Toda obra de arte es una posibilidad permanente de metamorfosis, ofrecida a los hombres’.* Octavio Paz, citado en (Paremia s.f.)
- *‘El que ha sentido una vez entre sus manos /temblar la dicha / nunca podrá morir.’* José Hierro citado en (Paremia s.f.)
- *‘Hay un momento en que el pasado es porvenir. Ese es mi instante’.* (Jiménez, Ideología 1990)
- *‘Corremos sin preocupaciones al precipicio después de haber puesto algo delante de nosotros para no permitirnos verlo’⁵⁶* (Pascal 1965, 97).
- *‘El conocimiento de Dios sin el de nuestra miseria hace el orgullo. El conocimiento de la miseria sin el de Dios hace la desesperación’⁵⁷* (Pascal 1965, 106).

⁵³ Utilizando ejemplos de (Sevilla Muñoz s.f.); Refrán: *‘Quien bestia va a Roma, bestia retorna’*; Frase Proverbial *‘Todos los caminos llevan a Roma’*, Dialogismo *‘Dijo la sartén al cazo: Quitate de ahí que me tiznas’*, Locución Proverbial *‘Ir por lana y volver trasquilado’*.

⁵⁴ Las paremias cultas, según Sevilla *‘Poseen, nacen o se emplean mayoritariamente en un ámbito científico o culto’* (Sevilla Muñoz s.f.).

⁵⁵ Según (Sevilla Muñoz s.f., 19) el Proverbio es la paremia culta que equivaldría al refrán como paremia popular, ya que tiene mayor carga filosófica, forma no tan popular, carácter culto y grave y, normalmente se ubica alejado en el tiempo y, o, el espacio (como los proverbios chinos, árabes o los de la biblia).

⁵⁶ En la referencia original : *‘Nous courons sans souci dans le précipice après que nous avons mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir.’*

⁵⁷ En la referencia original : *‘La connaissance de Dieu sans celle de sa misère (C’est-à-dire de notre misère) fait l’orgueil. La connaissance de sa misère sans celle de Dieu fait le désespoir.’*



Los aforismos tienen presencia en la red a través de sites como el de la revista *paremia* (*Paremia s.f.*) que publica en web tanto estudios como aforismos de autores famosos. Los aforismos se ajustan bien a las reglas de composición de mensajes en Twitter, por lo que hay cuentas que se dedican a volcar al medio las composiciones de aforistas famosos como Samuel Johnson y algunos periodistas (Fraguas 2011)⁵⁸ consideran que esta red social hace revivir el género. Al margen de estas experiencias de reescritura en Web de aforismos preexistentes, hay también una corriente de aforismos que podrían llamarse digitales o conectados, porque han sido escritos directamente para entornos Web, no son copias en Web de otros aforismos. Existen en Twitter ejemplos notorios de perfiles que consagran su actividad a difundir aforismos creados específicamente para el medio y que han obtenido un gran número de seguidores⁵⁹ de este modo y también páginas web como 'A flor de Istmos' (Prado Antúnez s.f.)⁶⁰ que se dedican específicamente al género.

La estructura y restricciones del aforismo, así como de algunas otras formas de poesía ultraconcisa no son excluyentes de las que marcan los poetweets, existiendo composiciones en la intersección de ambas formas compositivas, dando lugar incluso a confusión sobre la naturaleza de las obras, como asevera Artesana en la encuesta posterior a la publicación del libro de poemas para Twitter:

- [eR37] [Los poetweets creados] en general no son poemas, en el sentido que se le da a esta palabra, son más bien una especie de aforismos, greguerías o agudezas.

2.4.2.- Paremias. Refranes.

Los refranes pueden estar descritos en prosa, pero normalmente han recurrido al ritmo y a la estructura rimada, en verso, así como a elementos mnemotécnicos para facilitar su memorización y su consiguiente transmisión oral. Debido al pequeño tamaño de estas composiciones y a que, por lo general tiene una estructura bimembre (Sevilla Muñoz s.f., 14), la estrofa más utilizada es el pareado. Asimismo, utiliza figuras retóricas muy comunes en la poesía como la antítesis, la elipsis y el paralelismo, los juegos de palabras y la polisemia, aunque quizás lo que más separe al refrán del aforismo es que muchos de ellos son utilizados en sentido metafórico o figurado, lo que tiene reflejo en la utilización de figuras como la

⁵⁸ De esta opinión se hicieron eco, secundándola, varios otros articulistas o periódicos como *La Nación* (Argentina) <http://www.lanacion.com.ar/1366005-gracias-a-twitter-reviven-los-aforismos> o *El País* (Uruguay) http://www.elpais.com.uy/Suple/DS/11/04/17/sds_560368.asp

⁵⁹ Como el francés que escribe en Inglés Félix Fénéon (twitter.com/novelsin3lines), el argentino *korochi* (<http://twitter.com/korochi>) o el mejicano Juan Villoro (<http://www.twitter.com/juanvilloro56>), por citar sólo tres ejemplos.

⁶⁰ Brais de Besteire, el autor del blog, es un pseudónimo de José Manuel Prado Antúnez, ex - integrante del colectivo Telira.

metáfora, la anáfora y la comparación (Sevilla Muñoz s.f., 14). El significado del refrán, en suma, trasciende el meramente léxico, es normalmente connotativo y admite interpretaciones por lo que podrían, en una buena parte de los casos, calificarse de poéticos.

Al contrario de los aforismos de los que normalmente se conoce su autor, la autoría del refrán o proverbio suele ser anónima. Existen excepciones a esta regla como aquellos que se han integrado al acervo de un lenguaje desde alguna de las obras literarias remarcables de una cultura, comúnmente los libros sagrados, como la biblia en castellano, pero también otras obras clásicas, como entre ellas, el Quijote o poesías de Góngora⁶¹. La afirmación experiencial que contiene el refrán o proverbio es compartida como válida por un grupo cultural, por lo que lenguas de culturas similares cuentan con refranes o proverbios con el mismo significado, incluso homomorfos. Cervantes hace decir a Don Quijote, refiriéndose a Sancho, un gran usuario de los refranes para atesorar su experiencia *‘cualquiera de los que has dicho [Sancho,] basta para dar a entender tu pensamiento’* (Cervantes (de) Saavedra 2000, 2ª parte. Capítulo XVII). Esto es así hasta tal punto que, en momentos en que la transmisión cultural se hacía por transmisión oral, eran probablemente, junto con los cuentos, el medio más efectivo para aquilatar, almacenar y transmitir el saber popular.

La información contenida en un refrán puede ser de una gran variedad de temas o de varios de ellos imbricados, si bien, la diferencia entre el sentido textual y el figurado puede ser tan grande que haga saltar de un tema a otro. Algunas de las temáticas más tratadas son la sociológica (*‘¿Dónde va la gente? Donde va Vicente’*), de costumbres (*‘Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija’*), de superstición (*‘En martes ni te cases ni te embarques’*), moral (*‘La curiosidad mató al gato’*), gastronómica (*‘De grandes cenas están las sepulturas llenas’*), meteorológica (*‘En Abril aguas mil’*), histórica (*‘Zamora no se gana en una hora’*), de amor (*‘El amor es ciego’*), zoológica (*‘Por san Blas, la cigüeña verás’*), cinegética (*‘A río revuelto ganancia de pescadores’*), agrícola o ganadero (*‘El ojo del amo engorda al caballo’*)...

2.4.3.- Epigramas

El epigrama es una composición que convencionalmente se considera poética *‘la forma poética más pequeña y más antigua’*⁶² (Botton s.f.), ya que tiene al menos cuarenta siglos de existencia. Expresa un argumento o una descripción de un modo breve e ingenioso y haciendo uso de los artificios estilísticos poéticos. El origen etimológico del término significa inscripción y existieron ya desde el mundo

⁶¹ Es el caso de *‘con la Iglesia hemos topado’* que no es sino una frase que le dice don Quijote —el menos refranero al fin y al cabo de ambos- a Sancho Panza o de *‘Ándeme yo caliente y riase la gente’*, el comienzo y en parte estribillo de una poesía de Góngora.

⁶² *‘L’épigramme est la forme poétique la plus petite et la plus ancienne : elle a bel et bien au moins quarante siècles d’existence !’* <http://epigramme.fr/definition-epigramme.html> en (Botton s.f.)



helenístico como romano –con grandes autores consagrados cuya obra ha llegado a nuestros días, como Marcial- y gracias a ellos se tienen descripciones detalladas tanto de costumbres como de oficios, objetos y creencias en estas épocas.

Algunos epigramas que dan muestra de lo anterior, pueden ser:

- Me has prestado quince ducados, / yo te había pedido treinta; / otra vez en un caso igual, / yo te pediré sesenta. (Marcial, sobre un préstamo)
- No despierte a Dios, duerme profundamente, yo soy su sueño y el despertar será mi muerte⁶³.
Jean Cocteau.

Epigramas contienen los epitafios, las Greguerías de Gómez de la Serna y los membretes de Oliverio Girondo, así como una buena parte de los Grafitis, tanto actuales como de las épocas clásicas, incluso alguno de los poetas que participaron en el foro de creación conjunta piensan que sus tweets son, al fin y al cabo, epigramas⁶⁴. Esto da una idea de su vigencia, ya que *‘junto con la canción, es la única forma poética con ritmo, verso y viva que posee una audiencia significativa’*⁶⁵ (Botton s.f.).

2.4.4.- Las Greguerías de Gómez de la Serna y los Membretes de Oliverio Girondo

Las Greguerías son un subgénero del epigrama –o según otros autores un género poético- de tamaño muy conciso, creado por Ramón Gómez de la Serna que fue asimismo su mayor cultivador y que concibió su estructura como la suma de humor y metáfora. La sofisticación del modelo viene precisamente por tener que utilizar de modo sintético y eficaz la idea metafórica que se quiere transmitir, ya que la metáfora no puede ir acompañada de explicaciones o de una descripción del entorno.

Las metáforas utilizadas por Gómez de la Serna provocan normalmente una sorpresa al espectador, a través de una batería de estructuras novedosas en su momento y que aún en la actualidad lo serían. Gómez de la Serna utiliza asociaciones visuales de imágenes (*‘La luna es el ojo de buey del barco de la noche’*) o asociaciones ingeniosas y libres de conceptos ya sean próximos o, mejor, contrapuestos, la inversión de relaciones lógicas (*‘El polvo está lleno de viejos y olvidados estornudos.’*), pseudoetimologías⁶⁶, deconstrucción y alteración de frases hechas o refranes... Este arsenal de técnicas poco exploradas hasta

⁶³ ‘Ne réveille pas Dieu, il dort / Profondément, c’est moi son rêve ... / Le réveiller serait ma mort.’ Recopilado en (Botton s.f.)

⁶⁴ Yago Reis dijo en el foro el 26/10/2011 ‘¿Oye? este “comentario” es mejor epigrama que el mío. Yo lo publicaría como un tweet ¿no?’

⁶⁵ ‘Avec la chanson, elle reste selon moi la seule forme poétique rythmée, versifiée et vivante où « la langue dans la forme » possède une réelle audience.’

⁶⁶ Como pseudoetimologías usadas en las Greguerías se citan en (Palabras en el tintero s.f.) la paranomasia: semejanza fonética entre dos palabras de significado distinto ‘adoptar/adaptar’ o la dilogía: el uso de palabras polisémicas con varios de sus significados en una misma frase.

el momento hace participar de una visión fragmentaria de la realidad y anticipa el movimiento surrealista, porque acaso lo más recurrente en ellas y lo que más ha marcado a las Greguerías –o al menos a las más celebradas- es el *‘intento de subvertir lo más útil que tiene el hombre, las convenciones del pensamiento racional que todos necesitamos asimilar para vivir’* (Hoyle 1989). En mi opinión, por su propia naturaleza transgresora de las convenciones tácitas –y explícitas-, las buenas Greguerías de Gómez de la Serna tienen una carga de genuinidad que la caracteriza inmediatamente como obras de arte.

Como muestra de algunas Greguerías, se enumeran las siguientes:

- *‘El gaitero toca con la laringe y los pulmones fuera.’*
- *‘El rayo es un sacacorchos encolerizado.’*
- *‘¿Y si las hormigas fuesen ya los marcianos establecidos en la Tierra?’*
- *‘Al cine hay que ir bien peinado, sobre todo por detrás.’*
- *‘Los recuerdos encogen como las camisetas.’*
- *‘El sueño es un depósito de objetos extraviados.’*
- *‘Abrir un paraguas es como disparar contra la lluvia’.*
- *‘Cuando el domingo caiga en lunes, la vida habrá perdido la cabeza.’*

Otro autor cuya obra –esencialmente sus poemas cortos denominados Membretes- comparte en gran medida las características de la de Gómez de la Serna, incluida la cercanía al movimiento surrealista⁶⁷, fue el poeta argentino Oliverio Gironde. Su temática se caracteriza por las metapoésías y las referencias cultas a obras de arte y artistas. Sin ánimo exhaustivo, sino explicativo, se listan a continuación alguno de sus Membretes.

Es notorio que tanto Membretes como Greguerías tienen una presencia relevante en Internet quizás porque su estructura aparentemente esloganzada⁶⁸ les hace muy atrayentes y usables y estar en consonancia con las formas de narrativa características de la web.

- *‘En vez de recurrir al whisky, Turner se emborracha de crepúsculo.’*
- *‘Los únicos brazos entre los cuales nos resignaríamos a pasar la vida, son los brazos de las Venus que han perdido los brazos.’*

⁶⁷ Oliverio Gironde formó parte del surrealismo, colaboró a la traducción al castellano de escritores surrealistas franceses e incluso fundó, junto con otros destacados escritores Argentinos el ultraísmo.

⁶⁸ Como ya se ha explicado, una poesía no puede contenerse estrictamente en un eslogan-consigna por su naturaleza denotativa y, por tanto, interpretada y compleja. Si es cierto, sin embargo, que la apariencia, puede ser la de eslogan, incluso la de consigna si se renuncia a construir más significado que el que obviamente o descriptivamente contenga el poema.



- *'¡Sin pie, no hay poesía! -exclaman algunos. Como si necesitásemos de esa confianza para reconocerlos.'*
- *'La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta.'*
- *'Las Venus griegas tienen cuarenta y siete pulsaciones. Las Vírgenes españolas, ciento tres.'*
- *'Azorín ve la vida en diminutivo y la expresa repitiendo lo diminutivo, hasta darnos la sensación de la eternidad.'*
- *'¡El Arte es el peor enemigo del arte!... un fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas.'*

2.4.5.- Grafitis



Ilustración 4. Grafiti en Jalapa, Veracruz, México. Recogido en www.arteycallejero.com

Los grafitis pueden tener, aunque no de forma necesaria, contenido lingüístico y, de tenerlo, poder considerarse poético, según las normas descritas con anterioridad o no. Lo que sí es cierto para estos grafitis poéticos es que son comúnmente muy concisos debido a las restricciones del propio soporte, de los lectores –debe de ser legible a gran distancia, por lo que funciona mejor si se mantiene con un nivel de complejidad simbólica baja- y del propio proceso de generación, que debe de mantenerse clandestino en la mayor parte de los casos y, para ello, ser rápido.

Estos grafitis poéticos ultraconcisos tienen las mismas características que la poesía visual (ver el epígrafe 4.1.1.- Poesía ayudada visualmente), salvo por el hecho de que han sido proyectados en entornos abiertos accesibles en lugar de en hardware propietario⁶⁹, como un libro o una pantalla de ordenador. Aunque el género tiene muy pocas restricciones, lo que plantea dificultades a la hora de hacer generalizaciones, podría decirse que el contenido poético de los grafitis cae casi siempre bajo el esquema de epigrama. Y esta parte que sería propiamente el poema va acompañado siempre de algún elemento gráfico que puede ir desde la elección de la tipografía (ver Ilustración 4) o el emplazamiento (ver Ilustración 5), que no son banales y forman parte en la construcción artística, hasta otros de tipo pictórico (ver Ilustración 6).



Ilustración 5. Grafiti en Maracay, Venezuela, arteycallejero.com



Ilustración 6. Grafiti en Mumbai, India, con acompañamiento pictórico. arteycallejero.com

La mayoría de los grafitis están prohibidos por la legislación debido a su naturaleza transgresora. Este atributo les viene de dos características que no son forzosas, pero están presentes casi siempre en el grafiti. En primer lugar, los grafitis son indeseables por considerarse un deterioro del mobiliario urbano. En segundo lugar pueden ser socialmente peligrosos por que el hecho de poder mantener fácilmente su autoría en el anonimato –no implica asunción de autoría ni en la creación de la obra ni la requiere en la distribución, que no existe-, les hace idóneos para contener temas reivindicativos, de protesta o simplemente pensamientos divergentes. Este hábitat al margen de la ley hace que su perennidad nunca esté asegurada, puesto que tanto la autoridad, como los particulares pueden eliminarlos, lo que tiene, una vez más, un efecto sobre su tamaño y

⁶⁹ Reutilizo la expresión de Lanier (Lanier 2011) *hardware propietario* para referir a un libro o un ordenador.



complejidad. La potencia expresiva del grafiti no puede radicar en lo elaborado de su ejecución –que requiere ser rápida para no desvelar la autoría y por otro lado para no emplear demasiado tiempo en algo que no tiene asegurada su perennidad⁷⁰-, sino en la construcción conceptual que va detrás; los dibujos tenderán a ser rápidos y el texto también.

2.4.6.- Poemas estróficos ultraconcisos. De los pareados...

Si se considera un poema en su concepción clásica, y dejando de lado los poemas no rimados, como una agrupación de estrofas, lo será en tanto en cuanto tenga, al menos una⁷¹. En este sentido, la decisión del autor de otorgar una existencia separada a una estrofa crearía poemas ultraconcisos sin utilizar necesariamente esquemas novedosos.

De entre las estrofas clásicas en lengua Castellana, la más sencilla y concisa es el pareado, lo que le ha valido ser utilizada a lo largo de la historia especialmente en refranes y sentencias. El pareado consta de dos versos rimados, no necesariamente del mismo número de sílabas y que pueden ser de arte mayor o menor⁷².

*‘Aunque la mona se vista de seda,
mona se queda.’*

(Tradicional, Iriarte)

‘Tan alegre el marinero.

Tan triste, amante, el minero.

Tan azul el marinero.

Tan negro, amante, el minero.’

Alberti (Quilis 1997, 100)

Por orden de tamaño, al pareado le siguen las composiciones en tres versos, el terceto y la tercerilla. El primero es una combinación de tres versos de arte mayor, normalmente de 11 sílabas que riman el primero con el tercero (ABA), la segunda es su versión con versos más cortos, de arte menor, existiendo una tercera posibilidad, si la rima es asonante, que se llama soledad. Aunque pueden encontrarse poemas

⁷⁰ Hay casos de grafitis tolerados o incluso apoyados por la autoridad. En estos el tiempo empleado en realizarlo puede acrecentarse e incluso revelarse la autoría, pero el contenido transgresor –y probablemente con ello la carga de novedad, en lo poético- es consecuentemente mucho menor.

⁷¹ ‘Un verso aislado no es realmente nada, ni siquiera un verso: es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo. Para que un verso pueda ser considerado como tal, tiene que estar con otro u otros versos, en función de una unidad superior a ellos mismos que llamaos estrofa.’ (Quilis 1997, 95)

⁷² Los versos se clasifican según tengan más o menos de 9 sílabas fónicas en arte mayor o de arte menor. Normalmente para representar la rima, se suele marcar los de arte mayor con letras mayúsculas y los de arte menor con minúsculas.

con menos de 140 caracteres de este tipo, comúnmente estas estrofas no suelen presentarse aisladas, sino que forman, junto con otras, parte de un poema⁷³.

*‘El que espera desespera,
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!’*

*‘La verdad es lo que es
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés.’*

(Machado 2003, 223. Proverbios y cantares XXX)

Existen varias estrofas de 4 versos muy utilizadas que también encajarían en el tamaño que permite un poetweet. El cuarteto, tiene 4 versos endecasílabos con rima asonante en ABBA, que si se transforma a ABAB, se llama serventesio y si se compone con versos de 8 sílabas (abba) se denomina redondilla o cuarteta (abab). La copla, estrofa de cuatro versos de arte menor con rima asonante en los pares y que deja sueltos los versos impares es también muy utilizada en castellano –véase el ejemplo de Antonio Machado a continuación-, es sólo otro ejemplo, pero no se agotan aquí las posibilidades: otras combinaciones son la seguidilla o la cuaterna vía.

*‘Tú eres fatal antes la muerte.
Yo soy fatal ante la vida.
Yo siempre en pie quisiera verte.
Tú quieres verte siempre hundida’.*

(Hernández 1992, 110, de Cancionero y romancero de ausencias, 1938-1941)

*‘Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.’*

(Machado 2003, 227. Proverbios y cantares XLIV)

Las estrofas de 5 versos, normalmente coquetean con el límite de los 140 caracteres, pero también pueden darse casos de poemas clásicos que hubieran respetado esta restricción.

2.4.7.- Poemas estróficos ultraconcisos. ...al Haiku.

Un caso especial entre los poemas estróficos ultraconcisos lo constituye el Haiku tanto porque está concebido por defecto como poema de una sola estrofa como por sus particularidades conceptuales –que no siempre son respetadas-. En cuanto a la forma, el Haiku es un poema breve de tres versos, respectivamente de cinco, siete y cinco sílabas⁷⁴ y tradicionalmente carece de rima. Canónicamente se

⁷³ El terceto se suele presentar en series en la que este segundo verso suele rimar con el primero y tercero del terceto siguiente, y así sucesivamente (ABA-BCB-CDC-DCDC), añadiéndose un verso final para cerrar este tipo de encadenamiento.

⁷⁴ Aunque originalmente, en japonés, un haiku no se contaba en sílabas, sino en moras (unidad lingüística de menor rango que la sílaba).



estructura en torno a una palabra clave que clarifica la estación del año en que se encuadra el poema –son comúnmente de carácter y temática natural- así como una pausa verbal que separa dos imágenes que contrastan. Otra característica muy notable en el plano semántico es ‘el “*inacabamiento*” del poema. *El Haiku parece no estar terminado o acabar con una interrupción*’ (Kohan 1998, 174).

<i>La luna cala</i>	<i>¿Una flor caída</i>	<i>Hoy no me alegran</i>	<i>una campana</i>
<i>por mi ropa ligera</i>	<i>volviendo a la rama?</i>	<i>los almendros del huerto.</i>	<i>tan solo una campana</i>
<i>hasta mi piel.</i>	<i>Era una mariposa.</i>	<i>Son tu recuerdo.</i>	<i>se opone al viento</i>
Sugita Hisajo	Arakida Moritake	Jorge Luis Borges	Mario Benedetti

(elrincondelhaiku.org s.f.)

El Haiku ha conocido un gran predicamento en la poesía occidental desde el siglo XX, aunque no siempre respetando sus características conceptuales. Se puede decir que su estilo está en origen intervenido por la filosofía y estética zen, lo que implica una búsqueda de la naturalidad que se puede considerar que comienza desde su aparente asimetría formal y la impersonalidad del tratamiento ya que el autor debe pretender transmitir ‘*una visión, una sensación de la naturaleza sin interponer su yo entre nosotros y el poema.*’⁷⁵, pero siempre desde la sencillez y austeridad. Según lo observado de la mano de escritores occidentales, la estructura esencial cede su papel preponderante y probablemente se pone más el acento en lo formal.

2.4.8.- ¿Y Por qué usar estrofas?

Una vez repasadas las posibilidades de creación poética ciñéndose a la rima y a esquemas estróficos, parece imprescindible añadir en esta revisión algunos poemas no estróficos, todos ellos de escritores consagrados en lengua castellana y que hubieran cabido en 140 caracteres. A la luz de los poemas, que no necesitan explicación añadida, se comprende que acaso la forma lingüística del Tweet no sea tan novedosa y que quizás los poetweets estén sólo a medio camino entre lo analógico y lo digital. Esto es, al fin y al cabo, lo que están diciendo Tomás y Yago, en el grupo de discusión cuando proponen fragmentos de poemas de Quevedo y de Juan Ramón Jiménez:

- [.Y88] Coges de Quevedo el ‘Polvo serán y polvo enamorado’. Ya tienes un ‘*Twitter*’ ahí, bien potente.

⁷⁵ (Sánchez Bahamon 2008)

- [.T62] Coges el de... ‘y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando’; sólo eso [*sería un poetweet*].

En resumen, podría decirse que los poemas ‘clásicos’ recogidos a continuación son clásicos y no poetweets, simplemente porque su autor no los escribió en Twitter.

*‘Ninguna tan bella como tú
durante aquel fugaz momento en que te amaba:
mi vida entera ‘*

(González Muñoz 1998)

* * *

*‘¿Sabes que un papel puede cortar como una navaja?’
(González Muñoz 1998, 208)*

* * *

*‘Simple papel en blanco,
una carta no escrita
me hace hoy sangrar.’
(González Muñoz 1998, 208)*

* * *

*‘Los abruptos
pueden ser violentos
tozudos
y hasta sectarios
pero lo
exabruptos
son siempre
resentidos.’
(Benedetti 1993, De desmitifiquemos la vía láctea, pg 145)*

* * *



'Luz...

Cuando mis lágrimas te alcancen

la función de mis ojos

ya no será llorar,

sino ver.'

(Felipe, Antología poética 1995, 162 De cuatro poemas, con epígrafe y colofón,
México 1958 (colofón))



3.- Condiciones para las narrativas de los homo connexum

Hace tiempo dejamos de ser modernos. Braudillard, Habermas, Lyotard... acertaron a verlo décadas atrás. El aspecto de la nueva sociedad surgida está en las antípodas de lo moderno, si bien *'Lo posmoderno no es lo contrario de lo moderno, sino su rebasamiento. Es la modernidad misma que en su autocumplimiento invierte sus modalidades y efectos culturales. El descrédito de la razón, la ciencia y la técnica no ha surgido de una "negación simple" de estas, sino de su concreción histórico-factual, de su realización'*⁷⁶. La modernidad se desdibujó al mismo ritmo que se renegaba de idealismos o valores fijos, que asumía que uno de los rasgos del nuevo escenario es *'es el aumento de las zonas de incertidumbre'* (Krüger 2006, 7). La nueva sociedad surgida no confía en el papel del estado como garante de su ciudadanía laboral, en la que tampoco pueden creer a tenor de los últimos cambios tendentes a aumentar la laxitud de la regulación en materia de empleo o la disminución de las garantías de integración social. La nueva sociedad rehúye el concepto de solidaridad institucional, que se mercantiliza y subsume bajo el credo de un individualismo militante. La nueva sociedad se autocondena a vivir en la frontera de lo epistemológica y socialmente confortable.

3.1.- La adolescencia del homo connexum.⁷⁷

Con todo la elección posmoderna no consiste en un abandono al relativismo, sino en aprender a convivir con este efecto de la posmodernidad, la evanescencia de las certidumbres, que Platt resume: *'no hay magia, ni más allá, ni autoridad moral en forma de figura paterna, ni certeza, ni vivieron felices para siempre. Eso es un verdadero misil'* (Phil s.f.). La gente dejó de creerse los grandes relatos, empezó a rechazar –habría que matizar esto- las verdades absolutas así como la universalidad o atemporalidad de ningún postulado.

El nuevo modelo social, por último, redefine las redes y relaciones sociales y quizás esto es lo más importante habida cuenta de la influencia que estas tienen en la ontogenia humana. Se relaja la fortaleza de los vínculos, que se hacen más transaccionales, y en contrapartida, más numerosos, lo cual, indudablemente tiene un efecto sobre el modo en que se verifica la enculturación y por ende sobre el modo en que se define la persona. Por primera vez en la historia del género – y esto es más marcado

⁷⁶ (Vásquez Rocca, La Posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos1 2011)

⁷⁷ El hombre conectado, que no es otro que la nueva generación que aceptan la comunicación tecnológicamente mediada como algo consustancial a sus definiciones. Esos hombres conectados, esos nativos digitales, no son bebés hoy en día, sino ya adolescentes.

desde la Web2.0-, un individuo puede esperar más beneficios de los clúster –los racimos de relaciones- en que se encuentra y de su posición en ellos⁷⁸, que de él mismo.

Se está constatando un nuevo paso evolutivo, el hombre conectado, que no se puede describir sin incorporarle su red de relaciones.

3.1.1.- La verdad liminar de la netmodernidad.

Este cambio de actitud hacia la verdad, la aceptación de su evanescencia, no ha sido causado por la imprenta, ni por medio de la evangelización tardía de los seguidores de Kant⁷⁹, ni gracias a la acción liberadora de la Ciencia⁸⁰. Tampoco se ha encargado de eliminar los dogmas el sistema educativo. En el escenario actual, se puede esperar de éste en el mejor de los casos una alienante especialización⁸¹ que prepare personas según las necesidades de las empresas expresadas a través del incorpóreo y fluctuante, pero siempre exigente, mercado de trabajo. Se puede esperar de éste un compromiso ideológico que garantice la reproducción de las estructuras sociales existentes (Bourdieu y Passeron 1979) y que las patentice por medio de su participación en la ordenación credencialista (Collins 1989). Pero no se puede esperar del sistema educativo que eduque para hacerse preguntas o para renegar de las respuestas dadas, ni en sus más recientes formas, ya que el e-learning aunque se presentaba como otra posibilidad de emancipación social, finalmente *'es, ante todo, un área de negocio en el más amplio y nítido sentido de la palabra, que pone en el mercado un producto tan peculiar como es el conocimiento'* (San Martín Alonso 2004).

Entonces, ¿Cuál ha sido la causa de la aceptación de la borrosidad de las verdades que marca la epistemología posmoderna? En realidad, no han desaparecido las verdades absolutas. Ante la irrefutable necesidad de verdades absolutas que marca la perezosa renuncia a interrogarse y a trabajar con la riqueza que aportan los matices, la sociedad no abandonó los absolutos, el argumento de autoridad y los dogmas,

⁷⁸ *'I store knowledge in my friends'* (Stephenson s.f.)

⁷⁹ *'La ilustración es la salida del hombre de la minoría de edad causada por él mismo. La minoría de edad es la incapacidad para servirse del propio entendimiento sin la guía del otro'* (llamado *atrévete a saber* o *sapere aude*) Comienzo del ensayo *¿Qué es ilustración?* (Kant, En defensa de la Ilustración 1999, 63)

⁸⁰ Puesto que se puede asumir que la Ciencia posmoderna ha desvelado su nuevo valor: la búsqueda de la performatividad o el retorno de la inversión, según anuncia Lyotard (Lyotard 1994) o, en palabras de Feyerabend, *'La ciencia del siglo XX ha renunciado a toda pretensión filosófica y ha pasado a ser un gran negocio'* (Feyerabend, *¿Porqué no Platón?* 2009, 10).

⁸¹ Ya Ortega advirtió que la universidad fabricaba profesionales hiperespecializados pero representando *'un espectáculo increíble: el de la peculiarísima brutalidad y agresiva estupidez con que se comporta un hombre cuando sabe mucho de una cosa e ignora de raíz todas las demás.'* (Ortega y Gasset 1968, 34). No es de esperar que la liberación de los postulados dogmáticos vengan de *'este nuevo bárbaro [...] el profesional, más sabio que nunca, pero más inculto también - el ingeniero, el médico, el abogado, el científico.'* (Ortega y Gasset 1968, 30). Delibes resume con la magnífica metáfora del discurso de Don Abdón el pensamiento único técnico *'el progreso estriba en lo práctico y la ciencia en saber sumar.'* (Delibes 1978, 97).



sino que comenzó a comportarse de un modo paralelo, inasumible para los esquemas ideológicos modernos. La sociedad siguió operando con verdades absolutas, pero –aquí viene el cambio- no todo el mundo con las mismas, ni creyéndose de las mismas autoridades, ni creyéndose que son eternas ni unas ni otras.

Las consecuencias en el edificio de valores son inmediatas. Se asume que hay muchas posturas, puntos de vista, al mismo tiempo, incluso se prestigia la diversidad –siempre sin renunciar a la fijación de unos límites de lo aceptable-. Por otro lado, se acepta que existen muchas autoridades, muchas fuentes para esas verdades que abarcan todo el continuo de opiniones. Como secuela de ambos ejes de evanescencia de las verdades, éstas se suceden en cascada. Con la misma fuerza que en un momento se acepta un postulado, se acaba aceptando el siguiente en tiempo muy reducido, por efecto de la propagación vírica que permiten los medios de masas y, recientemente, Internet.

Los grandes relatos, las verdades absolutas, no han desaparecido, pero han sido relegadas a las fronteras de la posmodernidad por la exigencia de una flexibilidad cognoscitiva que se ha hecho slogan de la cotidianeidad.

3.1.2.- Anarquismo epistemológico como preconización de la posmodernidad.

La plasmación más fiel o más flexible, que puede que en este momento sea lo mismo, de la nueva filosofía del conocimiento del posmodernismo tecnológico la ha aportado, a mi juicio, Feyerabend. Sin renunciar a una cierta ironía, ni a su programática de escribir claro⁸² lo llama Anarquismo Epistemológico (Feyerabend, *¿Porqué no Platón?* 2009). Entierra el discurso liberador o moderno de la Ciencia⁸³ ya que *‘ha renunciado a toda pretensión filosófica y ha pasado a ser un gran negocio’* y *‘no constituye una amenaza para la sociedad, sino que es uno de sus puntales más firmes.’* (Feyerabend, *¿Porqué no Platón?* 2009, 10). Su anarquismo epistemológico *‘está en contra de todos los programas’* y sus objetivos *‘pueden permanecer invariables o bien cambiar, sea por efecto de una argumentación, sea por aburrimiento o simplemente porque quiere impresionar’*. Es evidente que con estos objetivos y medios en mente, *‘No hay opinión alguna, por ‘absurda’ o ‘inmoral’ que parezca, que el anarquista no tome en consideración y no tenga en cuenta a la hora de actuar, ni ningún método que considere imprescindible. Lo único que el anarquista rechaza de lleno son las normas generales, las leyes universales, las concepciones absolutas acerca, por ejemplo, de la ‘Verdad’, la ‘Justicia’, la ‘Integridad’ y las conductas que estas actitudes conllevan, aunque no niega que a menudo es una buena táctica el comportarse como*

⁸² (Feyerabend, *Contra el método* 2002),

⁸³ Esto ya lo había hecho Lyotard en la *Condición Posmoderna* (Lyotard 1994).

si hubiera tales leyes (tales normas, tales concepciones) y uno creyera en ellas. (Feyerabend, ¿Porqué no Platón? 2009, 11-12)

En resumen, Feyerabend describe en su anarquismo metodológico lo que el netmodernismo ha hecho del concepto de la verdad. Se trata de negar que tal cosa exista y, desde luego, que sea única, pero utilizarla porque, pragmáticamente, es interesante.

3.1.3.- Economía, sociedad e Internet en la última década del siglo XX.

El cambio de postura epistemológica en el eje individual y de filosofía relacional, en el eje social se ajusta como un guante a las nuevas condiciones económicas del mundo occidental en el último cuarto del siglo XX. Esa circunstancia económica posmoderna es un *'turbocapitalismo que no ha traído repuesto para la ciudadanía social y laboral'* (Alonso 2007, 104) y que está *'descubriendo la 'inseguridad permanente, exclusión, flexibilización, precarización'* (Alonso 2007, 106). Anarquismo epistemológico, transaccionalidad de las relaciones y turbocapitalismo se alimentan y crean de modo cruzado sus condiciones de existencia en el momento posmoderno.

Popularizada a partir de la creación del primer navegador gráfico en 1993⁸⁴, en apenas 20 años Internet se ha añadido a la definición de la sociedad global. Su efecto inmediato ha sido extender y acelerar más allá de toda previsión inicial la asunción de los valores posmodernos. Desde su creación, el modelo social preexistente se proyectó en Internet pese a los esfuerzos de sus primeros usuarios de mantenerla al abrigo, entre otras cosas, de la comercialización y la penetración publicitaria⁸⁵. Pero a partir de este punto de partida, los participantes intensivos en la red retrabajaron el modelo en el subconjunto social que entonces era Internet, haciéndola evolucionar en paralelo de la sociedad desconectada, engendrando instituciones, modos relacionales e incluso normas éticas propias⁸⁶. A día de hoy, la red ha ganado una presencia tan

⁸⁴ El hipertexto habían sido concebido tiempo atrás, y se podía leer con navegadores exclusivamente textuales como Lynx, que era en 1993 el navegador más popular en la red. La carrera de la popularización de la red y su presencia como un elemento importante de construcción social comenzó con dos innovaciones mayores en ese año. La primera la creación de los navegadores gráficos como ViolaWWW y el más extendido, NCSA Mosaic (Wilson s.f.). La segunda, la inclusión de contenido interactivo en las páginas de hipertexto, que comenzó por medio de Applets, pequeños programas escritos en lenguaje de programación Java, que después se completarían con tecnologías como ActiveX o Flash.

⁸⁵ La creación de los dominios .com es de 1984, pese a que TCP/IP existía desde 10 años antes. (Lanxon 2008)

⁸⁶ La ética de la red es un concepto difuso y con tantas perspectivas y declinaciones como usuarios de la red, con el problema añadido de no existir una fuente -consensualmente reconocida- en la que se plasmen sus postulados. En mi opinión la llamada ética de la red, es una proyección al gran público netmoderno usuario de Internet de las ideas de la llamada ética hacker, para cuya definición se suele aceptar la que dibuja Steven Levy en (Levy 2001). Siguiendo esta referencia, habría seis postulados principales de esta ética:

1.-El acceso a los ordenadores y al conocimiento debe de ser ilimitado.

2.- Toda la información debiera de ser 'free', lo que genera inevitablemente distintas percepciones, según se considere que free significa libre o gratuita: (Anderson 2009) tiene una buena discusión sobre esto. El manifiesto ciberdada, que podría verse desde la óptica de una radicalización provocadora de la ética Hacker ligada al movimiento Ciberpunk, contiene una compleción de lo anterior cuando postula 'Right of access to all



preeminente, que ha dejado de ser una proyección del modelo social a un nuevo medio, para convertirse en una parte integrante, institucionalizada, de la sociedad en su conjunto. Las propuestas relacionales o éticas desarrolladas en Internet, que podrían parecer creaciones ‘in vitro’, han dado el salto y enriquecen el panteón ideológico de la sociedad desconectada o, más propiamente, de la parte desconectada del tiempo social, porque ya no puede entenderse una construcción social ajena a las revoluciones y cambios conceptuales que ha coadyuvado la red.

3.1.4.- El netmodernismo⁸⁷, construcción social del homo connexum.

El cambio que trae el netmodernismo es tanto reflexivo, como económico, relacional y perceptivo. Respecto a esto último: la percepción del tiempo se comprime y todas las vivencias se hacen simultáneas; y esta es otra razón más por la que verdad y valores, se hacen relativos y efímeros. Eliminado el recurso a la ordenación que permite o fuerza una secuencia temporal más marcada y sólida, la atención es forzada a multiplexarse hacia varios frentes simultáneos, nace la multitarea de la atención. Cotidianamente los adultos baby-boomers pueden ver la tele mientras navegan por internet con una Tablet, comentan con la pareja y se fijan en el juego infantil. Los adultos pueden conducir mientras manipulan la radio, hablan por el móvil o reciben instrucciones del GPS. Pero desde aquellos que ahora son jóvenes o adolescentes esta posibilidad no ha continuado siendo una opción, sino que se ha convertido en una necesidad, ellos están obligados a ser multitarea⁸⁸.

data’ (The Cyberpunk Project 2003). Por su lado, el manifiesto Cyberpunk pone la guinda cuando dice ‘We fight for freedom of information’ (Kirtchev 1997). Aunque la gratuidad puede ser una condición necesaria, el concepto de libertad de información va mucho más allá e implica la posibilidad real de tener acceso a todas las fuentes de información.

3.-Desconfía de la autoridad, promueve la descentralización.

4.-Los hackers debieran de ser juzgados por sus hechos, no por edad, raza o puesto.

5.-Se puede crear arte y belleza en un ordenador.

6.-Los ordenadores pueden cambiar la vida a mejor.

Al hilo de la discusión sobre la condición netmoderna, se constata que los postulados van muy en la línea del modelo sociológico imperante. Centrándose en el entorno hacker, estos seis puntos promueven el individualismo, la eliminación de la jerarquía o control de organismos centrales sociales (‘Let the top of hierarchy know that they can’t use technology to control us, but that we are fully integrated with technology and it is ours’ (The Cyberpunk Project 2003)). Por último, subliman la importancia del ordenador y las redes en la definición social y personal, admitiendo –al cabo- la cyborgización humana de facto por la asunción como necesaria de la asistencia del ordenador, tanto para el cumplimiento de las necesidades básicas como, yendo más allá, para la realización personal – sin entrar en las provocaciones Ciberdada que proclaman que la sociedad debe de digitalizarse y eliminar su copia ‘de carne’ para hacerla más perfecta.

⁸⁷ Podría llamarse a este escenario posmodernismo tecnológico, pero es más precisa, evocativa y corta la etiqueta netmodernismo que propone Sara Osuna.

⁸⁸En A vision of students today (Wesch s.f., 2’42”) Se observa que la suma de tiempos dedicados diariamente a las actividades es de 26.5 horas. Y a continuación una estudiante exhibe una pancarta que dice ‘I’m a multitasker’ ‘I have to be’

En lo relacional esto implica la preponderancia de un modelo transaccional, de duración determinada: las parejas que ya no son para toda la vida, los contratos de trabajo que aparecen y desaparecen según las condiciones del mercado, las relaciones cliente-proveedor de corto término y basadas exclusivamente en circunstancias coyunturales. Vasquez Rocca resume las características de la episteme posmoderna; *‘deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión’*⁸⁹.

Todo ello implica prescindir del largo plazo y asumir como nuevo polo atractor y fin último al mercado. El mercado gobierna la economía, pero también vertebrada la sociedad ideológicamente, incluso contradictoriamente controla las redes de solidaridad –ahora mercantilmente organizada⁹⁰–, relegando a las añejas redes de confianza mutua que regían las relaciones interpersonales e incluso ciertas formas de intercambio económico que se vuelven anatemas⁹¹. El mercado conjuntamente con una verdad borrosa y trémula y unos valores anti-dogmáticos, hacen desaparecer los líderes que lo son solo mientras pueden asegurar el retorno ampliado de lo que se les presta en el corto plazo. Los idealismos se abandonan, se diluyen los relatos de legitimación (Lyotard 1994), se socavan las autoridades convencionales, que deben de flexibilizarse y reinventarse a cada momento si quieren seguir guiando la conducta de la masa.

Estos cambios económicos, perceptivos y relacionales vertebran la sociedad netmoderna, la construcción fundamental del homo conectado. Él ha decidido que la supuestamente perenne ideología del estado constructora de los postulados del modernismo y de la ciudadanía socialdemocrática- laboral ceda su poder a la que, en cada momento decidan construir publicitariamente los medios masivos de comunicación. En el nuevo escenario social netmoderno, este es el último agente capital, los medios masivos que dominan los hogares con la presencia totémica⁹² en el salón de TV/ordenador y, recientemente, de las tablets. Junto con la tecnología de las comunicaciones –esencialmente la red- y los cambios de filosofía social, la basculación del poder a los medios masivos de comunicación y publicidad constituye un sistema de feedback que no tiene visible el horizonte y de hecho ya es definitorio del modo de vida de los nativos digitales. Éstos que estarán ocupando los lugares preeminentes en la construcción de la sociedad de aquí a menos de una década.

⁸⁹ (Vásquez Rocca, La posmodernidad; a 30 años de la condición postmoderna de Lyotard 2010)

⁹⁰ Víctor Bretón explica cómo afecta la economía de mercado en la organización de la ayuda al desarrollo basado en ONG's en Centroamérica en 'Las Organizaciones No Gubernamentales y la privatización del desarrollo rural en América Latina' compilado en (Moreno Feliu 2004, 463-485). Quizás la frase que define su posición es que las ONGs actúan *‘como quasi-contratistas de servicios en proceso de externalización y, por ello, cada vez menos asumidos por el Estado’* (Moreno Feliu 2004, 466).

⁹¹ Como se puede observar en el artículo de Orlove sobre comercio basado en Mercado y en trueque en el lago Titicaca (Orlove 1986, 22)

⁹² Marta y Gabelas llaman vivienda totémica al esquema de casa con la TV institución central omnipresente que marca los tiempos del ciclo diario, se ocupa de la enculturación de los menores, del refuerzo de los esquemas en los adolescentes y evitar las desviaciones en adultos. La TV –léanse otros medios con la convergencia de medios- ha podido sustituir el lugar de la escuela, la iglesia e incluso la familia, dentro del aparato ideológico. (Marta Lazo y Gabelas Barroso 2008)

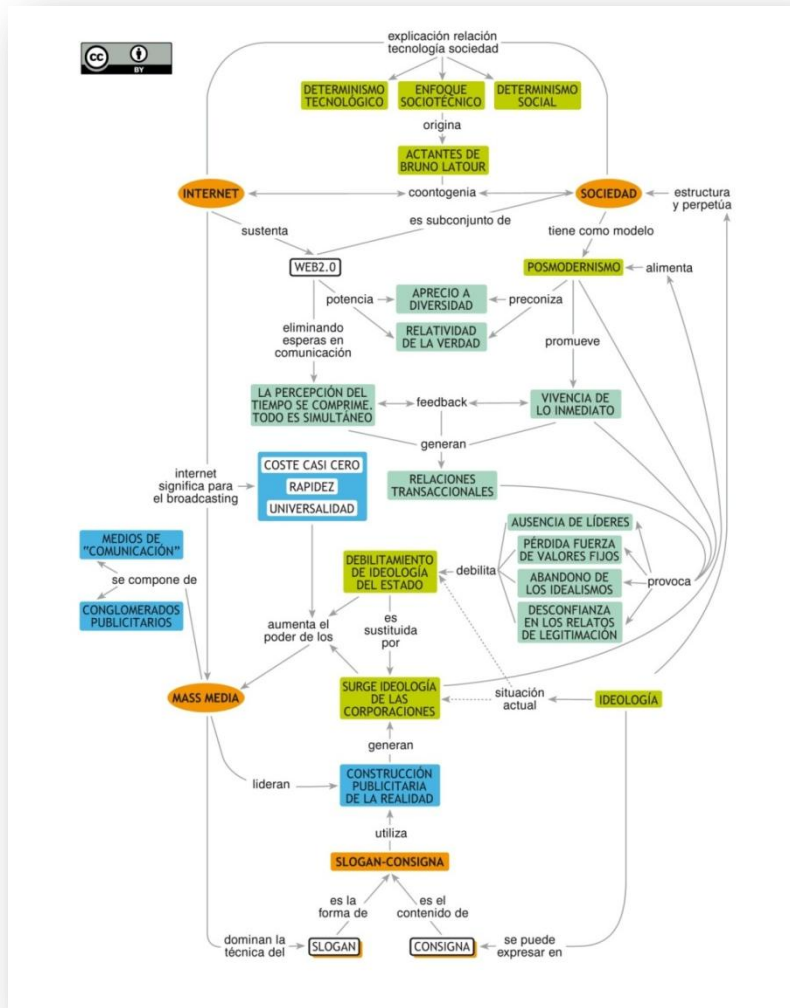


Ilustración 7. Alimentación Web - Mass Media – Netmodernismo (Bis)

3.1.5.- La triple coontogenia⁹³ netmoderna.

El escenario netmoderno tiene implicaciones que reestructuran la propia definición del individuo. Esto es así porque el ser humano es excepcional; al contrario que el resto de los seres vivos, se construye en dos fases. La primera, la común a todo el reino animal, una suma de procesos evolutivos desde las bacterias al hombre moderno; largo pero acumulativo, así que no hace falta que cada persona los repita. La segunda, la ontogenia (=fabricación o creación del ser), mucho más rápida... cuestión de unos años, pero a recorrer por cada individuo. Y es que la persona se termina de crear por su relación social con ‘el exterior’, por medio de simple y pura comunicación. Del mismo modo que el ser humano construye a la sociedad, la sociedad construye al ser humano, se da una definición mutua⁹⁴, la primera coontogenia. Esta

⁹³ Con el vocablo coontogenia se expresa una ontogenia cruzada, es decir, dos organismos que en su desarrollo para completar su realización necesitan cada uno del otro y subsidiariamente influyen en él.

⁹⁴ (Ramírez Goicoechea, Evolución, cultura y complejidad 2009, 154-162) explica con mucho detalle y un lenguaje muy comprensible el proceso de la ontogenia de las capacidades comunicativas humanas. Da una importancia axial al lenguaje y la comunicación en la definición del

coontogenia, o definición mutua no se verifica exclusivamente en el netmodernismo, sino que siempre existió desde el origen de la especie y no ha mermado en absoluto su vigencia.

La red relacional Web2.0 es el logro más sofisticado, hasta el momento, de la carrera de desarrollo de medios para el desarrollo de la comunicación que tuvo como hitos anteriores algunos tan incorporados a la cotidianidad como la televisión o el teléfono. Web 2.0 es una extensión de la sociedad conectada, su proyección al nuevo medio, generándose un subsistema réplica casi fractal de ésta. Se completa con este agente, la Web2.0, el individuo y la sociedad un triángulo en el que verificar las tres coontogenias antes mencionadas.

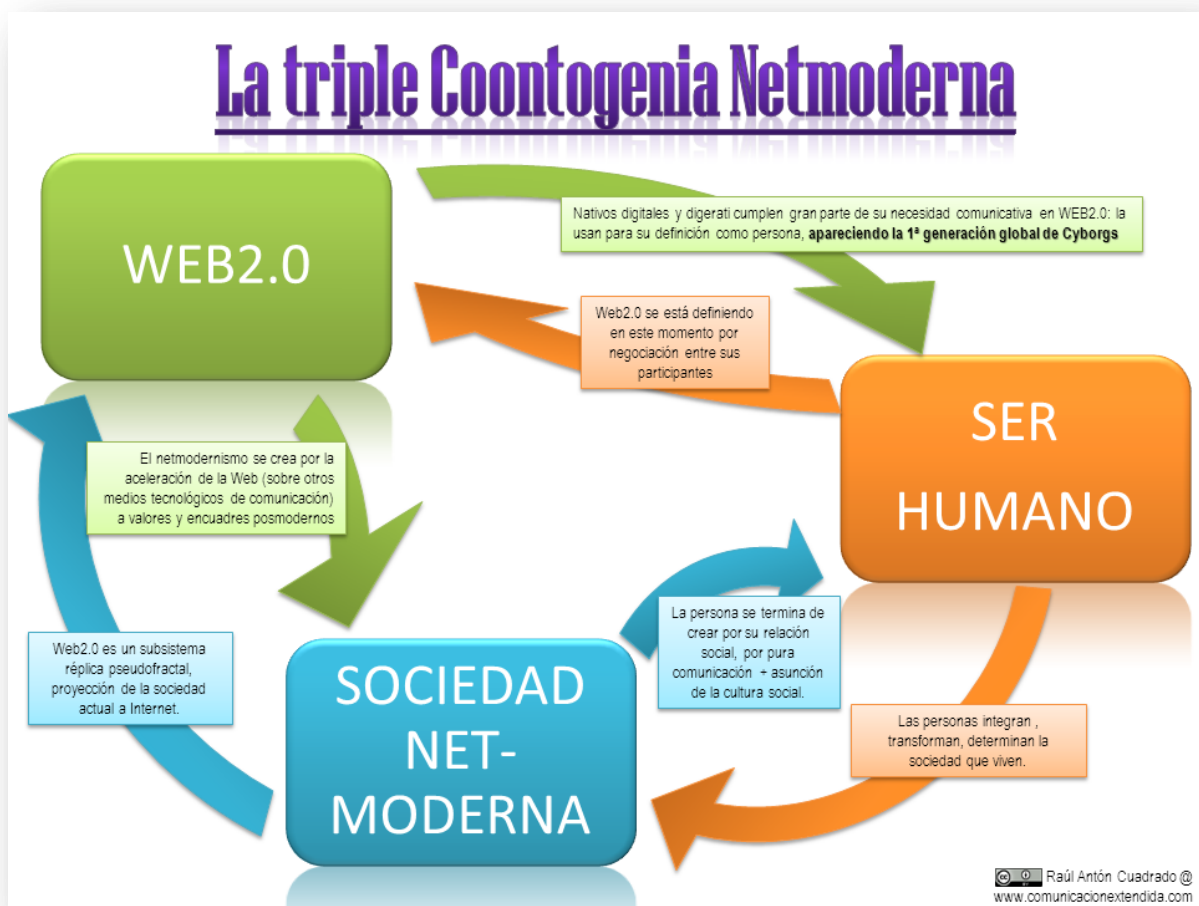


Ilustración 8. La triple coontogenia netmoderna.

individuo. Pero quizás donde más concreta las relaciones coontológicas entre sociedad y ser humano es en un capítulo cuyo título es ya muy explicativo por sí mismo 'Construcción sociocultural de nuestra biología, construcción biológica de nuestra socioculturalidad' (Ramírez Goicoechea, Evolución, cultura y complejidad 2009, 167-180).



La segunda coontogenia se da entre dos sistemas autopoiéticos, Web2.0 y la sociedad netmoderna⁹⁵ y era esperable por el propio origen de la primera. La Web2.0, interioriza la sociedad, proyectando y retrabajando en el microentorno web instituciones, roles, rituales sociales... Pero reversiblemente, la sociedad también está evolucionando, cambiando sus métodos de relación, de utilización del tiempo de ocio o incluso de la propia definición del mismo, de intercambio económico, laborales, de verificación de estructuras de poder... por la inclusión en la cotidianeidad de construcciones y herramientas propias de Internet. Del mismo modo que ocurrió con la televisión, a un ritmo varios órdenes de magnitud mayor que aquella relación, entre la Web2.0 y la sociedad 'convencional' también se está verificando una coontogenia evidente cuyas consecuencias aún no pueden ser evaluados certeramente.

Es probable que Web2.0 o sus desarrollos y evoluciones tecnológicas no nos lleven en un corto plazo a una comunicación tan fluida que sin necesidad de palabras, podamos 'ver literalmente lo que otro quiere decir'⁹⁶, o a la sustitución de las relaciones personales por relaciones entre avatares delegados⁹⁷. Sin necesidad de ir tan lejos, hace tiempo que –al menos en la porción más industrializada del planeta- el género humano ha devenido Cyborg, exactamente como la artista de Cyberia (Rushkoff 1994, 143), integrando completamente dispositivos tecnológicos como extensiones plug&play de nuestro cuerpo. Donna Haraway lo avanzó hace más de 20 años cuando dijo '*Hacia el final del siglo veinte, nuestro tiempo, un tiempo mítico, somos todos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en resumen, somos cyborgs. Ser cyborg es nuestra ontología*'⁹⁸. '*Un cyborg es [...] un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social así como una criatura de ficción. La realidad social se trata de relaciones sociales vividas*'⁹⁹. Y si las palabras de Haraway pudieron sonar a ciencia ficción en 1991, a día de hoy es evidente que nos hemos convertido en Cyborgs, al menos por gracia de la tercera definición cruzada propia del netmodernismo, la que se da entre individuos y Web2.0. Y si Web2.0 está redefiniendo las relaciones sociales, las cuales crean al hombre, el reto no es solo ver cómo afecta a los seres humanos maduros, porque no llegará mucho más allá de modificaciones circunstanciales sobretudo en hábitos de consumo o de ocio.

⁹⁵ Aunque Latour explica que todas las relaciones sociales están de alguna u otra manera tecnológicamente mediadas en (Latour 2001), se entiende que es visible que el nivel de influencia de Web2.0 en la definición social –o de una microsociedad con sus propias estructuras, economía y modelo relacional- es significativamente mayor que el del resto de tecnologías.

⁹⁶ 'literally see what the other means' (Rushkoff 1994, 140)

⁹⁷ Este es un argumento recurrente en el género de la Ciencia Ficción hoy en día. Valgan como ejemplos las películas Avatar, la trilogía de Matrix y el comic The surrogates (Venditti y Weldele 2009) –también adaptado a película como Surrogates-, por citar algunos de los más visibles.

⁹⁸ 'By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. This cyborg is our ontology' (Haraway 1991, 150)

⁹⁹ 'A cyborg is [...] hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations...' (Haraway 1991, 149)

3.2.- Internet pone sus reglas a la expresión. La narrativa del medio.

Internet como construcción social sobre la que vehicular las necesidades comunicativas del ‘hombre conectado’, no admite ser un medio sobre el que proyectar y mantener caducos esquemas analógicos desconectados. El entretenimiento en el nuevo medio camina hacia propuestas radicalmente divergentes de las preexistentes. El arte descubre nuevas posibilidades que incluyen la participación real del espectador. Los medios de información que se contentan en usar la red como la vía más barata de hacer copias de las ediciones impresas, pierden presencia, y acaban redefiniéndose en medios convergentes e interactivos que recogen continuamente feedback... En todos los casos, Internet, por medio de sus usuarios activos, está exigiendo una narrativa propia.

3.2.1.- Las exequias del libro convencional.

La comunicación y concretamente la escritura, se ha alborotado tirada por la condición netmoderna. En Internet, parece que *‘la forma tradicional de lectura lineal y secuencial se está transformando en una lectura en horizontal, a saltos rápidos y muy variados’*¹⁰⁰, cuya superficialidad hay algunos apóstoles del apocalipsis cognoscitivo, como Carr (Carr 2005) o Habermas, que estiman que conlleva dificultades para las actividades de reflexión y concentración y, en suma, una pérdida de capacidades para el pensamiento profundo.

Lo único que parece claro es que el esquema de libro convencional está moribundo. Lo ha matado Internet. Y el ebook, no va a resucitarlo, porque no aporta nada esencialmente distinto. Simplemente es un revival pintoresco cuya utilización en las escuelas no es más que un subrayado de la ponderación desequilibrada de los recursos técnicos frente a los metodológicos. El ebook no es la herramienta del futuro. Es el libro de toda la vida en un soporte ¿más barato?, portable y, eso está claro, más de moda.

Desde que existe Internet, cada contenido tiene que luchar para captar la atención de los espectadores, porque hay millones de opciones a disposición de cada usuario de la Red. Pero aún más perentorio para el libro, hay que mantenerla en pugna con los otros frentes simultáneos del receptor - recordemos la multitarea de la atención que se impone en el netmodernismo-. Si merma, el lector deja el libro en el sofá, salta a otro ebook, o a otra página y la anterior queda en un episodio borrable del historial del navegador y, como mucho, unas cookies. Para que alguien haga el esfuerzo de leer algo más largo que un Tweet, debe de valer mucho la pena. Y es que el receptor es también creador de sus propios itinerarios: no es que tenga varios libros en su mesilla entre los que pueda cambiar, sino que tiene millones de webs

¹⁰⁰ César Bernal Bravo y Ángel Barbas Coslado, “Una generación de usuarios de medios digitales”. (Aparici (Coord.), Conectados en el ciberespacio 2010, Pág 7)



interesantes –que lee intensamente, aunque probablemente sólo lo que hay en negrita e imbricándolo con otras lecturas simultaneas- y ahora con las tablets, también están accesibles desde la cama. El lector elige sus preferencias, el orden y la intensidad con las que lee cada fragmento. Un autor que opine que la nueva forma de leer saltando de un sitio a otro no deja pensar no es sino un arrogante que debiera pensar en adaptarse a la nueva narrativa que impone el Ciberespacio. La estructura de *‘libro convencional secuencial no es admisible en la era del postmodernismo tecnológico’*¹⁰¹. Y quien ha decidido que no es aceptable, son los lectores.

3.2.2.- La narrativa del ciberespacio.



Ilustración 9. Caracterización de la Narrativa del Ciberespacio, condiciones y fuentes de influencias.

¹⁰¹ (Antón Cuadrado 2009-2012) Post 'Posmodernismo tecnológico y redefinición del Arte. Hiperpoesía', publicado el 13/01/2011

Lo apasionante de necesitar una nueva panoplia de convenciones para certificar el lenguaje es que el ciberespacio no tiene aún una narrativa específica. Se está construyendo en este momento, por medio de la negociación de los participantes intensivos en la esfera ciberespacial. La narrativa de Internet, la están decidiendo principalmente los nativos digitales y, en menor medida, los que se han llamado digerati¹⁰². Es decir, por vez primera desde que existen medios de comunicación de masas, desde el libro, los receptores de los mensajes van a ser los responsables de definir la narrativa, la forma de transmitir, de un medio. Aunque, eso sí: La única razón por la que se permite al receptor definir la narrativa de Internet pueda ser para asegurar que se encuentra cómodo en ella y así poder dedicarle a lo que sirve: ya que la Web2.0 se ha creado para hacer negocios (Carr 2005).

Estamos en un paso intermedio más del camino que nos ha llevado desde la primera narrativa tecnócrata de los protonavegantes, los usuarios de Lynx que se maravillaron con NCSA Mosaic o aún de los que diseñaron Java pensando en la domótica más en que en convertirse en estándar de facto de la red. Sin embargo, ya se puede barruntar hacia dónde se está escorando esta narrativa. Es un compendio de respuestas a tres grupos de exigencias, las puestas sobre la mesa por el anarquismo epistemológico, las añadidas por el netmodernismo y la ética de la red y por último las insoslayables si se desea contemplar el nuevo fetiche: la maximización de la comunicación, pareja inseparable de la omnipotencia del mercado en la definición de la ideología social contemporánea.

3.2.3.- Condiciones de Utilidad. Influencia del anarquismo epistemológico.

El primer grupo de características exigidas a una narrativa en el ciberespacio, emanan del anarquismo epistemológico que se describió como modelo de verdad. Mientras dure el estadio netmoderno de la sociedad que antes se ha descrito, cualquier narrativa, desde la asunción de que es una forma de transmitir y de perennizar conocimiento, deberá correr de su mano. Esto es evidente porque de otro modo la narrativa no será la apropiada para contener conocimiento, información, datos en el formato que necesitan sus utilizadores. Podría decirse que las características inducidas por el anarquismo metodológico son las condiciones de Utilidad. De no cumplirse inutilizan la narrativa como vehículo de ideas.

La primera condición de utilidad de la narrativa es que debe de superar el dualismo, la estructura maniquea de las narrativas modernas y anteriores. El pensamiento ha evolucionado y promueve el pluralismo y la diversidad. La narrativa debe de permitir la expresión simultánea de múltiples posibles respuestas a una misma cuestión, de cada posible punto de vista, en paralelo.

¹⁰² Una buena definición de lo que es digerati se puede leer en (Edge.org s.f.)



- 1 Contemplar Diversidad. Permitir expresión simultanea de puntos de vista divergentes.
- 2 No existe la verdad absoluta. Asumir que todo es susceptible de ser engullido por la novedad.
- 3 Evolucionar con las formas de la realidad.
- 4 Permitir - fomentar la Multitarea de la Atención.

Ilustración 10. Condiciones de Utilidad de una Narrativa del Ciberespacio.

La segunda condición de utilidad es que debe de reflejar en su estructura la asunción de la obsolescencia de las certezas. No existen verdades absolutas sino intenciones del autor de los contenidos, todo cambia y la narrativa debe de exhibir un soporte ligero y flexible para consentir la perennidad exigua de las ideas. Todo debe de estar dispuesto a perder su vigencia, a ser engullido por un nuevo contenido. *‘El lenguaje hoy se volvió un espacio provisional, temporario y desarraigado, mero material que puede ser recogido, reformado, acumulado y moldeado en cualquier forma sea necesario, sólo para ser descartado con igual velocidad¹⁰³’*.

El lenguaje permite el pensamiento. Es el medio de transmitirlo y de almacenarlo. La narrativa como normalización del lenguaje para un fin, debe de evolucionar paralela a las formas de la realidad. Esta es la tercera condición; nuevas realidades necesitan nuevas formas de expresión. Concretando en el momento presente, la conectividad y el esquema de Redes Sociales ha de estar presente en una narrativa para el ciberespacio. Esta es la tercera condición de utilidad exigible.

Por otro lado, los utilizadores de la esfera ciberespacial, en especial los más jóvenes, que se han enculturado con Internet y son aún estudiantes en su mayoría, transgreden los límites anacrónicos de la percepción. Son capaces de dirigir su atención hacia varios frentes simultáneos e imbricar la recepción y el procesado de información de todos ellos. Pero lo que es más, una vez que están al tanto de la ausencia de ese límite, no están dispuestos a aceptar la tragedia de no tener ocupado a saturación este valioso recurso. No cabe en su modo de operación hacer ningún esfuerzo por desinteresarse como diría Bergson

¹⁰³ (Goldsmith 2011)

del dormir. Su ejercicio como estudiantes es un paradigma de lo que ocurre¹⁰⁴: se pretende que estén atentos a lo que alguien escribe en la pizarra con una tiza, a una velocidad exasperantemente más lenta de lo que son capaces de leer, pero mientras la clase transcurre son capaces de contravenir esos límites, incluyendo –los que así lo deciden- aprender a mucha más velocidad de la que el caduco paradigma de enseñanza y su narrativa es capaz de proporcionarles. Los universitarios no han tenido aún la suficiente capacidad para influir en un cambio de narrativa de la enseñanza que incluya nuevos modelos pedagógicos, pero ellos son quienes sociológicamente mandan en Internet y quienes están decidiendo cómo tiene que ser el nuevo medio. No pueden aceptar las mismas restricciones que en sus modelos educativos y reclaman la posibilidad de una multitarea real –y eficiente según sus criterios- de la atención. Esta es precisamente la última Condición de Utilidad para una narrativa ciberespacial: permitir de manera natural la multitarea de la atención.

3.2.4.- Condiciones Ideológicas. Netmodernismo y ética de la red.

La utilización de una narrativa sea para el ciberespacio o en cualquier medio de utilización no es una opción ideológicamente neutral. La narrativa incorpora siempre entre sus condiciones de existencia elementos que responden a una opción ideológica, a postulados filosóficos, éticos, institucionales..., del entorno al que va dirigida. Es por esto precisamente que una narrativa del ciberespacio debe de contener en sí elementos que la permitan generar contextos siempre dentro de los principios que podríamos llamar ideológicamente correctos –que no es otra cosa que ideológicamente compartidos- en la red.

En la red parece complicado encontrar puntos de referencia comunes a todos sus utilizadores, dado que potencialmente toda la población puede convertirse en población conectada. Sin embargo, a la hora de estimar la ideología compartida en la esfera ciberespacial, debe de tenerse en cuenta primordialmente a aquella porción de la sociedad que se ha incorporado nativamente a internet, que se ha enculturado con Internet y que lo utilizan más intensivamente y, por ello, que participan en mayor medida en la definición del medio. Los puntos ideológicos de amarre sobre la red de los participantes intensivos en el ciberespacio, los llamados nativos digitales y digerati, parecen ser la ética de la red y el netmodernismo, como se discutió con anterioridad. Y es precisamente a estas estructuras a las que deberán responder las condiciones ideológicas de una narrativa del ciberespacio para que los utilizadores se encuentren confortables en su utilización.

¹⁰⁴ El paradigma de los estudiantes que son capaces de funcionar en modo 2.0, mientras las estructuras no han cambiado, teatralizado en (Wesch s.f.).



La primera opción evidente a tener en cuenta en una narrativa ciberespacial es que debe de ser abierta¹⁰⁵. Free Software, Open Source, Open Content, Creative Commons, no hacen sino ordenar y poner etiqueta a un planteamiento compartido entre los participantes en la Red. Los planteamientos de comunicación que pertenecen a una organización que guarda para sí los derechos de reproducción de contenidos y, o, utilización de plataformas, entre otros, que pueden ser llamados propietarios, chocan frontalmente con los principios aceptables actualmente en este medio. Aunque hay opciones de narrativa –del mismo modo que los hay de tecnologías- propietarias con éxito, la cantidad de ejemplos es reducido y deben de ir acompañados de otras características que las hagan apetecible y de una redefinición continua y aparición ágil de nuevas versiones para que no sean canibalizadas por sus opciones ‘clónicas’ y abiertas.

Dada la diversidad de los participantes en la Red y a que potencialmente cualquiera de ellos puede proponer una nueva narrativa, hay una segunda carta sobre el tapete a tener en cuenta. La narrativa del ciberespacio no será única, sino que cada una estará en competición en cada momento con un buen número de otras propuestas, trayendo esto consecuencias nada desdeñables como se desarrolla en los siguientes puntos.

- 1 Ser abierta. No propietaria.
 - 2 Asumir que no será única. Permitir su integración con otras narrativas
 - 3 Ser evolucionable, no estática. Se hablará de narrativa en un momento dado.
- I Ser evolutiva para contemplar nuevas necesidades y escenarios

Ilustración 11. Condiciones Ideológicas de una Narrativa del Ciberespacio.

La tercera condición que impone el escenario –consecuencia de las dos primeras- es que se debe de aceptar que la narrativa no será estática. Aunque en otros entornos, como la televisión, la radio o el cine se siguen utilizando elementos narrativos, y narrativas completas incambiadas, que datan de varias décadas, este no ha sido el caso de Internet y no parece que vaya a serlo en adelante. Es evidente que no

¹⁰⁵ Recordemos el punto 2 ‘All information should be free.’ y 3 ‘Mistrust authority - promote decentralization’ de la ética hacker según Levy (Levy 2001)

se podrá hablar de una narrativa del ciberespacio perdurable con el tiempo, como se habla de la narrativa de los telediarios, sino que su descripción concreta será aplicable a un momento dado. En consecuencia, la narrativa deberá de construirse teniendo en cuenta que será continuamente cuestionada por las otras en competencia y por su capacidad de integrar su interconexión con cada nuevo actor en el escenario (tecnologías, redes sociales, incluso nuevos sites de éxito). Forzosamente la narrativa debe de ser lo suficientemente flexible y modular como para permitir su evolución integrando nuevas piezas o recambiando las existentes por otras que completen su funcionalidad teniendo en cuenta las nuevas condiciones del medio. En otro caso, la narrativa quedará obsoleta y será remplazada por otras que sí tengan esta posibilidad.

La respuesta a esta necesidad de evolución es la creación de productos software y de los conceptos –entre ellos la narrativa- que subyacen por medio de metodologías basadas en componentes. La fabricación basada en el ensamblado de piezas es un paradigma importado de la industria que permite la evolución y, o, adaptación de los productos de mercado como respuesta a una diversidad creciente de las necesidades de los utilizadores así como a una evolución cada vez más rápida de estas necesidades. La idea es sencilla. El producto tiene un núcleo incambiable que ha de ser lo más concreto y reducido posible y se añaden, se ensamblan sobre él fragmentos o piezas, llamadas componentes. Los componentes deben de cumplir dos condiciones, la primera responder completamente a una funcionalidad, cumplir un objetivo, y la segunda cumplir con un interfaz, con un que asegure su encaje con el resto de piezas y el núcleo¹⁰⁶ y, dependiendo de si cada funcionalidad exigida es necesaria o no, pueden estar o no ausentes. ¿Cómo se traslada esto a Internet? Un buen paradigma de cómo evolucionar integrando las novedades de la red, son los blogs. Mediante su mecanismo de piezas / componentes (plugins y widgets) permiten la exhibición de comportamientos añadidos que pueden ser eliminados o actualizados tan fácilmente como sustituyendo o actualizando la pieza. El punto clave es entonces la definición conceptual de un núcleo necesario e inmutable lo suficientemente pequeño para que la mayor parte del comportamiento o funcionalidades se encuentren en las piezas intercambiables, así como una definición estandarizada del interfaz –del modo de encaje- de las piezas que puedan añadirse o permutarse (las condiciones que deben de cumplir estas piezas para la interacción con el núcleo y con el resto de las piezas de un producto).

¹⁰⁶ Tomemos un ejemplo. En el sector del automóvil, se sabe que un coche es un ensamblado de un conjunto muy numeroso de piezas, creadas en su práctica totalidad por fabricantes ajenos al fabricante final del vehículo. Estas piezas son neumáticos, llantas, frenos, cajas de cambios, parabrisas, asientos, volantes, bujías... y todas ellas cumplen las dos condiciones antes descritas: se sabe cuál es la función que cumplen, y tienen un diseño que respeta ciertas características en su unión con el vehículo –su interfaz-, de modo que las hace intercambiables por otras que den respuesta a su misma función. De ese modo, a un coche se le puede sustituir un neumático de marca Continental por otro de marca Michelin. Incluso hay piezas que pueden estar o no presentes, pero que siguen teniendo que respetar el diseño de su punto de encaje al vehículo, como por ejemplo el anclaje para remolques o incluso la sillita de bebés que estaría también concebida respetando el paradigma basado en componentes.



La narrativa del ciberespacio, como útil de consumo, no queda al margen de una necesidad de definición teniendo en cuenta las ideas de los paradigmas basados en componentes. Cuanto más flexible sea, más tiempo podrá asegurar su perennidad, por el mecanismo de reinventarse a cada momento que hay cambios significativos en Internet. Evidentemente el cómo implementar las características definidas por la narrativa no es un hecho banal, porque debe a su vez cumplir con las mismas reglas. La metodología del producto IT -y el análisis funcional de las piezas- debe de ser basada en Objetos o Componentes¹⁰⁷, el diseño incorporar técnicas de patrones¹⁰⁸, y la programación realizarse un lenguaje¹⁰⁹ que permita declinar todo lo anterior. Asegurar estas condiciones en el proceso de fabricación de las piezas software no es una cuestión trivial, porque de ellas depende que la proyección a Internet de la narrativa sea fidedigna y, subsiguientemente, colaboran al éxito o fracaso de la narrativa tanto como una buena definición conceptual.

3.2.5.- Condiciones de Eficiencia. Maximización de la comunicación.

Hasta ahora se han contemplado un paquete de requerimientos sobre la posibilidad de uso la narrativa para las funcionalidades que se le solicitan (condiciones de utilidad) y otro agregado que aseguraban la adecuación de la misma a los usos e instituciones de la Red (condiciones ideológicas). Con ambos conjuntamente se asegura la factibilidad de una narrativa para el ciberespacio, pero no su viabilidad. Con todas las posibles alternativas que hay eventualmente en competencia, una vez cumplidas las condiciones mínimas de factibilidad, una narrativa debe viable en un momento dado y para ello aportar un valor añadido que la hagan más eficiente que el resto en liza y, finalmente, ser aceptada y explotada por la comunidad de Internet. Este valor añadido va vinculado al modo en que permita la comunicación, pues la participación del receptor es la única oportunidad de aquilatar el mensaje, como Lanier postula en contra de los que llama totalitarios cibernéticos que piensan en la información como un ente autónomo y vivo: *‘si bien lo bits pueden guardar un significado potencial, únicamente pueden hacerlo si son experimentados por alguien. Cuando eso sucede, se desarrolla una comunión cultural entre el que acumula los bits y el que los recupera. La experiencia es el único proceso que puede desalienar la información’* (Lanier 2011, 47).

¹⁰⁷ La mayoría de las metodologías de Ingeniería del Software basadas en objetos y componentes que están en uso (como Agile, Extreme Programming,...) heredan las ideas –si bien relajando las restricciones y aligerando burocracia- del Proceso Unificado de Modelado.

¹⁰⁸ La referencia seminal del Diseño Basado en Componentes para lenguajes Orientados a Objeto es (Gamma, y otros 1994)

¹⁰⁹ Clásicamente estos eran lenguajes orientados a objeto como Java y en menor medida C++, pero el resto de los lenguajes han evolucionado para incorporar estas ideas sobre reutilización e intercambio de piezas de software, existiendo versiones OO –orientadas a objetos- de la práctica totalidad de los lenguajes de programación, incluyendo algunos que ya han cumplido varias décadas, como Cobol.

Se trata de maximizar la posibilidad de comunicación entendida fundamentalmente como la participación activa del receptor del mensaje en comparación con aquellas narrativas unidireccionales. Para ello se tienen en cuenta las siguientes facultades.

La piedra de toque de una narrativa para Internet es que permita una interactividad que según Osuna es *'la posibilidad de que emisor@s y receptor@s permuten sus respectivos roles e intercambien mensajes'*¹¹⁰. Se trata de permitir a Emisores y Receptores de la información intercambien sus papeles activamente, de modo que el que clásicamente era el receptor pasivo, participe de la creación de significados, de transformar la unidireccionalidad clásica del flujo de información en un diálogo en que el destinatario pasa de ser eso meramente a co-crear los significados¹¹¹, apropiándose de ellos. Esto no es una cuestión menor: es la primera vez que se tiene esta posibilidad desde la emergencia de los medios de comunicación masivos como tv, radio, cine, libros... Este cambio de narrativa debe de ir aparejado a un cambio social, que como apunta Correa García¹¹², se está dando en este momento y para la que una de las guías de la nueva alfabetización es formar prosumers, productores-consumidores, en un nuevo orden económico y fomentar la participación democrática y el libre pensamiento.

En segundo lugar, la narrativa deberá permitir la evolución de los contenidos, ya que al dejar participar a los que eran clásicamente sólo receptores de los mensajes, se comienza un bucle en que todos los participantes en el juego comunicativo pueden añadir o modificar las piezas de contenido. La información debe dejar de ser estática para ajustarse a las visiones que tienen de la misma los participantes en el diálogo en un momento dado. Esta potencialidad de hacer evolucionar el contenido está recogida en los Blogs, por medio de los comentarios, pero su integración es quizás más completa y desde luego visible en el modelo de Wiki¹¹³.

¹¹⁰ (Osuna Acedo 2007, 78)

¹¹¹ Un buen ejemplo de lo anterior lo constituyen los periódicos digitales. Han tenido que refundar su narrativa para pasar de ser un mero medio en el que se leían noticias u opiniones a un tablón en el que los medios sugieren noticias y los lectores completan estas con su feedback por un buen número de alternativas entre los que se cuentan: los comentarios a las noticias en los que aportar su opinión, la posibilidad de completar la noticia con fotos, videos,... de lectores que estaban en el lugar de los hechos, la apertura de encuestas en que se participa votando,... e incluso eventualmente integrar los blogs de lectores en el sitio web del periódico.

¹¹² Ramón Ignacio correa García —TICs entre el mesianismo y el prognatismo pedagógico|| en (Aparici (Coord.), Conectados en el ciberespacio 2010, 213)

¹¹³ En una wiki, cada aportación modifica el estado de la entrada, bien la completa o incluso la enmienda, en un juego de comunicación-negociación transparente entre todos los participantes. No puede ser más transparente porque la infraestructura de la wiki incorpora un sistema de control de versiones en que quedan almacenados todos los estados o versiones por los que pasó cada documento (con la mención explícita de los cambios que operó cada versión, el autor de la misma y el momento de la edición). Este repositorio de versiones es visible para todo participante en la construcción de la wiki y garantiza asimismo el poder consultar o reincorporar un estado anterior del documento.



- 1 Permitir interacción EMIREC. Interactividad.
- 2 Permitir contenido evolutivo.
- 3 Permitir itinerarios flexibles de lectura.
- 4 Ser usable para ser rápida de codificar y decodificar.

Ilustración 12. Condiciones de Eficiencia / Viabilidad de una Narrativa del Ciberespacio

Al leer en la web el lector tiene un medio más de participar en la definición del significado del discurso, del que queda excluido incluso el mismo generador inicial de los contenidos. Cada lector crea su itinerario de lectura, lo cual quiere decir que decide cuándo salta de un fragmento de información a otra posición también decidida por él de otra pieza de información. De este modo cada sesión de lectura –y su subsiguiente construcción de significado- se convierte en la composición de un collage de fragmentos de discurso contenidos en la web, en la que el lector es el decisor único de por dónde cortar cada fragmento y en qué orden componerlos, configurando de este modo una de las potencialmente infinitas distintas historias que, a su vez, crean un contexto en el que interpretar cada fragmento que la integra. Una narrativa del ciberespacio, para ser eficiente, viable al cabo, deberá ponérselo lo más fácil posible al espectador-participante para que cree sus propios itinerarios de lectura, es decir, de creación y apropiación del significado del lenguaje. Un modo claro –pero de ningún modo el único- de ayuda a la creación de itinerarios flexibles es la inclusión de herramientas de búsqueda de contenidos, o de la indexación natural de los contenidos en una herramienta de búsqueda convencional, como google. Las búsquedas, ya sean por categorías, por palabras clave, por emisor, por fragmentos de texto, permiten seguir el hilo de una construcción mental y construir los itinerarios a la carta según el interés de cada lector¹¹⁴ y pueden estar escondidas en meros links de hipertexto, que al pulsarlos no llevan a un enlace permanente sino a una búsqueda sobre la clave representada en él¹¹⁵.

¹¹⁴ Las principales Redes Sociales incluyen estas herramientas de búsqueda además de indexar sus contenidos en los buscadores. Si tomamos Twitter como ejemplo, esta herramienta es muy sencilla y flexible y recupera una lista de resultados –tweets en este caso- que coincidan con las claves de búsqueda, ya sean por su emisor, su contenido o sus etiquetas. El usuario que hace la búsqueda puede finalmente elegir el orden de lectura de los resultados de la lista que finalmente decide leer.

¹¹⁵ Al final, todo acaba permitiendo una búsqueda en un solo click, desde nombres de usuarios –clicar en el nombre significa normalmente buscar los contenidos generados por este usuario- hasta palabras que acaban convertidas en clave.

3.3.- Las hipótesis de comunicación de Grice y Lanier.

Una vez hecho explícito un andamiaje normativo para estructurar una narrativa para la red de modo que sea útil, posible y eficiente como medio para la propagación del mensaje, sólo queda observar si existe un modo de asegurar que los mensajes, que el contenido va a ser fecundo, es decir, va a facilitar un intercambio entre los distintos participantes en la comunicación.

La comunicación es una tarea que exige coordinación entre sus agentes. En la búsqueda de la satisfacción de los objetivos compartidos, la comunidad concernida debe de utilizar medios –un canal, una narrativa...- adecuados, útiles y eficientes, en la línea de lo que se ha visto en el desarrollo de la narrativa para el ciberespacio. Sin embargo, además de tener las buenas herramientas para que el mensaje pueda compartirse, los participantes en la comunicación deben de tener un comportamiento en consonancia, que asegure que los mensajes son fructuosos, que generan una comunicación significativa. En resumen, se trata de seguir unas reglas, que como son exigibles a toda la comunidad lingüística adquieren carácter general -de máximas- que ajusten *‘las conductas lingüísticas de los participantes en un proceso de intercambio de información mediante el lenguaje’*¹¹⁶. Grice condensó todas estas máximas en lo que llamó principio de cooperación que aplicaba principalmente a escenarios comunicativos como el de un hablante a un auditorio –algo similar a lo que se puede considerar que se da en la comunicación a través de poetweets-. El principio de cooperación se enuncia así: *‘Haga su contribución a la conversación, allí cuando tenga lugar, de acuerdo con el propósito o la dirección - tácita o explícitamente aceptada- del intercambio en que se halla inmerso.’* (Grice 1991). La consecuencia que pueden colegir el auditorio de la violación de este principio es que el participante en el intercambio no tiene una voluntad real de comunicarse y por ello la comunicación se desdibuja. Este principio de cooperación puede declinarse en máximas a cumplir por los participantes en el acto de comunicación y que caen dentro de las cuatro categorías tradicionales: modo, relación, cantidad y cualidad.

3.3.1.- La máxima de modo

La máxima de modo se enuncia como ‘sea perspicuo (inteligible, claro)’. Esta máxima en la teoría de Grice tiene cuatro exigencias o submáximas.

- 1) evite expresarse de una forma oscura

¹¹⁶ (Bustos (de) Guadaño 1999, Capítulo 19).



- 2) evite ser ambiguo
- 3) sea breve - evite ser innecesariamente prolijo
- 4) sea ordenado

Evidentemente Grice no estaba pensando en la comunicación a través de Internet cuando formuló estas máximas, ni siquiera tuvo en cuenta el arte, pero aún con eso, el espíritu de la máxima es perfectamente utilizable en estos ámbitos. Hay que entender las submáximas como una forma de explicar el contenido de la máxima –o de asegurar con una especie de checklist las condiciones para que ésta se cumpla-. Para ello, Grice utilizó como referencia la de una conversación hablada normal en la que se espera que cuando interlocutor reciba los intercambios, comprenda lo que espera el hablante. Desde esa suposición podría parecer que el caso artístico –y otras situaciones que siguen el paradigma EMIREC- son incompatibles con la máxima de modo, o al menos con la submáxima de ambigüedad, porque se asume que el espectador, el interlocutor es asimismo más que un simple decodificador del mensaje. Como el espectador EMIREC, el del arte, es participante en la definición del significado que cosecha, todo mensaje se convertiría en ambiguo, dado que la extracción de su significado es inherentemente no determinista. Eso llevaría a un terreno cenagoso.

Renunciar a adscribir la comunicación artística fuera del cumplimiento de la máxima de ambigüedad sería caer en la simplificación que propone la metáfora telemática de la comunicación¹¹⁷. Pero esto es cierto también para cualquier tipo de comunicación, incluso cuando es unidireccional. Según la metáfora telemática de la comunicación, existe un emisor y un receptor del mensaje. El emisor, piensa algo y, para su transmisión, lo codifica a un lenguaje, creando el mensaje, siguiendo un método operatorio bien descrito –un algoritmo- que aplica una serie de convenciones absolutamente conocidas y compartidas. La transmisión del mensaje se hace utilizando un medio, llegando al receptor, que lo decodifica siguiendo el proceso inverso, obteniendo el mismo significado¹¹⁸ que el que hay en origen. Esto funciona así en un modem, pero no en la comunicación real. Se puede asegurar que originador y receptor de cada mensaje no comparten el mismo marco referencial ni aplican forzosamente las mismas implicaturas conversacionales¹¹⁹ y por tanto su proceso de codificación y

¹¹⁷ La metáfora telemática de la comunicación esquematiza la comunicación humana para tomarla como eje de la comunicación entre dispositivos telemáticos. En esta metáfora, el mensaje pasa del origen al destinatario a través de un medio para el cual es re-codificado / traducido por medio de un dispositivo como un modem. Una vez el mensaje ha concluido su periplo por el medio de transmisión, por medio de otro modem, se regenera el mensaje, repitiendo el proceso de traducción a la inversa, lo que permite hacer pasar un mensaje inalterado –salvo por los fenómenos que en el medio puedan alterar el mensaje, llamados ruido de la comunicación- de un dispositivo a otro. La metáfora no esconde el hecho de que obvia toda dimensión que trascienda lo meramente lingüístico en el mensaje, sea contexto, contenido paralingüístico, pragmático... así que su utilización como modelo de la comunicación humana es espurio.

¹¹⁸ Salvo por el ‘ruido’ que el medio puede añadir al mensaje. Sin embargo, el proceso de codificación y decodificación está completamente determinado algorítmicamente en este modelo telemático de la comunicación que, entre otras cosas, no deja sitio para teorizar sobre adiciones pragmáticas.

¹¹⁹ Grice en *Studies in the way of words*, (Grice 1991) enumera, entre otras, las siguientes propiedades de las implicaturas de la conversación.

decodificación no son exactamente complementarios, lo que supone admitir que la reconstrucción en el destinatario de los mensajes en la comunicación hablada también podría ser no determinista.

Entonces ¿qué sentido tiene la máxima de modo si no es aplicable a ningún modo de comunicación? Sencillamente la máxima de modo se aplica al mensaje, no al trabajo del emisor o del receptor. La claridad, concisión y orden deben de asegurar que quien interpreta el mensaje sabe cuál es exactamente el mensaje a interpretar. En el caso de la expresión lingüística, la submáxima de claridad explicitaría, entre otras cosas, que se debe compartir idioma, del mismo modo que en pintura no colaboraría a la comunicación usar pigmentos ultravioletas.

Respecto de la ambigüedad, se debiera de evitar en el caso de que su presencia no aporte contenido al mensaje. Por ejemplo, en el siguiente fragmento del Buscón, los dobles significados no son casuales sino evidentemente buscados y tienen un magnífico encaje, da tal modo que el mensaje no sería el mismo sin esa ambigüedad¹²⁰ a la que se presta incluso la invención de nuevos vocablos.

‘Entramos, primero domingo después de Cuaresma, en poder de la hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento. Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avvicindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gazzate largo como de avestruz, con una nuez tan salida que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética, la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese. Cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos en caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por

-
- La implicatura conversacional no es parte del significado de la expresión.
 - Las implicaturas conectadas con locuciones familiares son difícilmente separables de estas.
 - La verdad de una implicatura no es necesaria para la verdad de lo que se dice.

En cierto modo con esta noción de implicatura se revisita lo que se dijo de la participación del espectador en el arte, ¿Podría la comprensión de una expresión ser también considerada un juego hermenéutico máxime si se acepta que el arte es un lenguaje y la obra de arte una expresión que –según Pareyson- crea su lenguaje?

¹²⁰ Sin embargo, en la edición de Fernando Lázaro Carreter, hay sólo en ese fragmento 14 notas dando explicación del texto.



de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra y desde lejos entre azul. Llevábala sin ceñidor; no traía cuello ni puños. Parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el bonetón, teatino lanudo. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues ¿su aposento? Aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria.’ (Quevedo de 1982, 17-18)

Y del mismo modo que en este caso las varias referencias de las palabras son importantes para el significado final a reconstruir, no debe de entenderse como un incumplimiento de la máxima la técnica de los cuadros de Dalí o Escher en que dependiendo de cómo se fije el punto de vista se perciben distintas formas.

En resumen, si existe ambigüedad o varias posibilidades en el significado de algunos de los fragmentos del mensaje debe de entenderse, que está ahí porque el emisor del mensaje así lo quiso y esta ambigüedad buscada forma parte del propio intercambio. Si existe una ambigüedad no buscada –esta está excluida de la comunicación eficiente- se estaría entonces infringiendo la máxima de claridad, porque se podrían estar incluyendo significados en el mensaje que no forman parte de su sentido buscado, pero también la de relación, la de cantidad y probablemente la de cualidad, porque si se están incluyendo significados inadvertidamente no se puede contrastar la veracidad de su contenido y ni siquiera tiene sentido la noción de sinceridad.

3.3.2.- La máxima de cualidad

La tercera de las máximas propuestas por Grice es la de cualidad y se sustenta sobre tratar de que las contribuciones conversatorias sean verdaderas. Es decir, se trata de no decir algo que se crea que es falso y no realizar afirmaciones sin pruebas suficientes. Según Bustos, ‘*en la formulación original de Grice, la máxima sólo tenía aplicación a los actos de enunciación o aserción, puesto que son los únicos susceptibles de ser calificados aléticamente.*’ (Bustos (de) Guadaño 1999) . Así que en una reformulación posterior cambió ‘verdadera’ por ‘sincera’ y centró las submáximas sobre las condiciones de realización.

La implicación de la sinceridad sobre la producción artística no puede centrarse sobre el significado, sino sobre las condiciones de realización. Al margen de otras características que pueda tener la producción artística, se recogieron en el capítulo ‘1.- Introducción. Arte, Obra de Arte y Creatividad en el dominio digital’ dos características irrenunciables en esta; la presentación de la novedad y la compleción de significado por la participación del espectador. La sinceridad que se puede pedir al hecho artístico y a su autor debe de versar sobre una exigencia de compromiso con lo genuino –no plagiar en ningún caso- y no realizar obras que no dejen margen a la participación, que su significado se agote en la obra.

3.3.3.- La máxima de relación

La máxima de relación de Grice es condición necesaria para la celebración de un acto comunicativo. Grice la enunció como la necesidad de ser relevante o, más explícitamente, de hacer que la contribución sea relevante con respecto a la dirección del intercambio. Básicamente si el interlocutor o el espectador se descubre poniendo su atención en un acto de comunicación que no le aporta contribuciones de interés, decidirá abandonar éste. Sabiendo que en momento actual, en la red el intercambio está mediatizado por el ajuste a ciertas formas de redes sociales, y que es en estas donde se celebra gran parte de la comunicación, el ajustarse en la medida de lo posible a estos modelos, puede aportar un gradiente de relevancia. Si la contribución comunicativa está al margen del encaje en las redes sociales, podría perder gran parte de su relevancia.

En el caso de una conversación, podría referirse a que los cambios de tema pueden ser mal percibidos por los interlocutores de modo que decidan desatender la comunicación. En el caso de una obra de arte, o de una comunicación asíncrona, es más complicado conocer por parte del creador del mensaje el compendio de expectativas del espectador qué será lo que decida finalmente si continúa participando en el juego del desenvolvimiento del significado. Por ello, para el autor de una comunicación asíncrona es renunciable el atender completamente las expectativas de todos los espectadores potenciales. Cada espectador potencial decide si dedica su atención a la comunicación propuesta y es sólo con estos con los que se establecerá la comunicación a través, en su caso, de la obra de arte.

Sabiendo que la obra de arte se completa por medio de sus espectadores, el autor podría estar tentado de adaptar la obra, de tal modo que el público sea más extenso. Tratar temas manidos que se saben que funcionan bien, repetir las mismas fórmulas que sociológicamente gustan, no cuestionar las modas o corrientes –tanto en temas, como en formas-, evitar que la obra cause demasiada extrañeza que pudiera apartar una parte del auditorio de la obra..., son todas ellas opciones que han demostrado ser efectivas a la hora de acercar –o más exactamente de no alejar- espectadores a una obra. Sin embargo, la utilización de estos recursos por parte del autor podría estar reñida con la ontología de la obra de arte y con la máxima de cualidad antes descrita. Adaptar la producción artística para ganar público debe de hacerse dentro de unos límites que marcan que no devenga insincera, plagio, repetición de lo ya existente.

3.3.4.- La máxima de cantidad

La máxima de cantidad se conduce a evitar la prolijidad. Sus submáximas son:

- 1) haga que su contribución sea tan informativa como lo exige la dirección del intercambio
- 2) haga que su contribución no sea más informativa de lo que exige



Según Bustos (Bustos (de) Guadaño 1999, Cap. 19) existe una discusión acerca de la demarcación exacta de lo que significa esta máxima que concluiría con una tercera submáxima que proscribe el afirmar algo que pertenezca al universo pragmático del discurso, lo que en el caso del arte estaría incluido en la máxima de cualidad, porque proponer algo que ya se comparte de antemano cancelaría las condiciones de existencia de la obra de arte.

3.3.5.- Llevando las máximas de Grice al ciberespacio: las admoniciones de Lanier.

Lanier en (Lanier 2011) se confiesa preocupado por el mar de información insustancial y repetitiva tanto en contenido, como en formas en que se ha convertido según él la red. No es un tema nimio porque según las máximas anteriores de Grice, esto inhabilitaría la comunicación y estaríamos basculando el contenido en Internet desde los diálogos de los pioneros a un coro de monólogos, eso sí, controlados, filtrados, combinados de todos los modos posibles, indexados y fácilmente buscables... para quien finalmente quisiera hacerlo.

Lanier pinta un escenario en que la sobreabundancia de información vulnera la máxima de cantidad, la repetición de los contenidos, la descontextualización, combinación y en suma la dislocación de estos, la máxima de cualidad. La máxima de relevancia o de relación se ha hecho transitar de los contenidos a los anuncios: estos son los que hay que orientar a los usuarios, dado que los contenidos sirven, en el mejor de los casos, para atraer lectores sobre los anuncios. Por último el coro de voces simultáneas que suponen los cientos de millones de páginas disponibles distrae la atención y hace que el contenido global, la papilla de significados que finalmente se puede consumir no sea, en absoluto limpia, ni ordenada, ni innecesariamente ambigua.

Afortunadamente, Lanier plantea también soluciones a este ahogamiento de la comunicación coordinada que podría estar acaeciendo en la red. Estas soluciones, como las máximas de Grice, requieren del compromiso de los emisores de contenidos que, en el caso de Internet, si aceptamos la orientación EMIREC, son casi todos los participantes en la esfera ciberespacial. Para observar el carácter de éstas directivas, sería suficiente con repasar estas dos propuestas de autocensura sanamente entendida:

- *'Cuelga de vez en cuando un vídeo cuya creación te haya exigido cien veces más tiempo que el necesario para verlo.'*
- *'Escribe una entrada de blog que te haya exigido semanas de reflexión hasta que has oído la vocecilla interior que necesitaba salir.'* (Lanier 2011, 37).

Las orientaciones de Lanier podrían resumirse como una exhortación a la producción y puesta a disposición exclusivamente de contenido de calidad y debieran aplicarse a la producción de todo tipo, incluyendo el arte y, en definitiva, los poetweets.

3.4.- Encaje del arte en la narrativa del ciberespacio y las hipótesis de comunicación

La narrativa del ciberespacio por su circunstancia de herramienta para la transmisión de los mensajes impone a éstos sus condiciones; los mensajes deben de estar adaptados para el medio. Si se estudia qué relación tienen las condiciones que se imponen por la narrativa con las máximas postuladas por Grice para la comunicación, se observa que están imbricadas y por la observancia de la narrativa se aseguran las máximas. En la figura se ha tratado de representar esto marcando cada condición de la narrativa con una letra que refiere a una de las máximas de Grice. Aunque evidentemente la relación condiciones-máximas no es exclusiva ni excluyente, se ha tratado de retener una sola máxima por condición en este esquema, con el objetivo de ver más claramente las implicaciones.

La máxima de modo está reflejada en una condición de eficiencia de la narrativa. Si el mensaje está claro, será usable y rápido de adquirir por el espectador o destinatario. La de cantidad, en varias, esencialmente en aquellas que incorporan la recomendación implícita de mantener el mensaje lo más corto posible, como son la de multitarea de la atención –que será más posible, reduciendo los tamaños de los mensajes- y la de usabilidad y rapidez de decodificación.

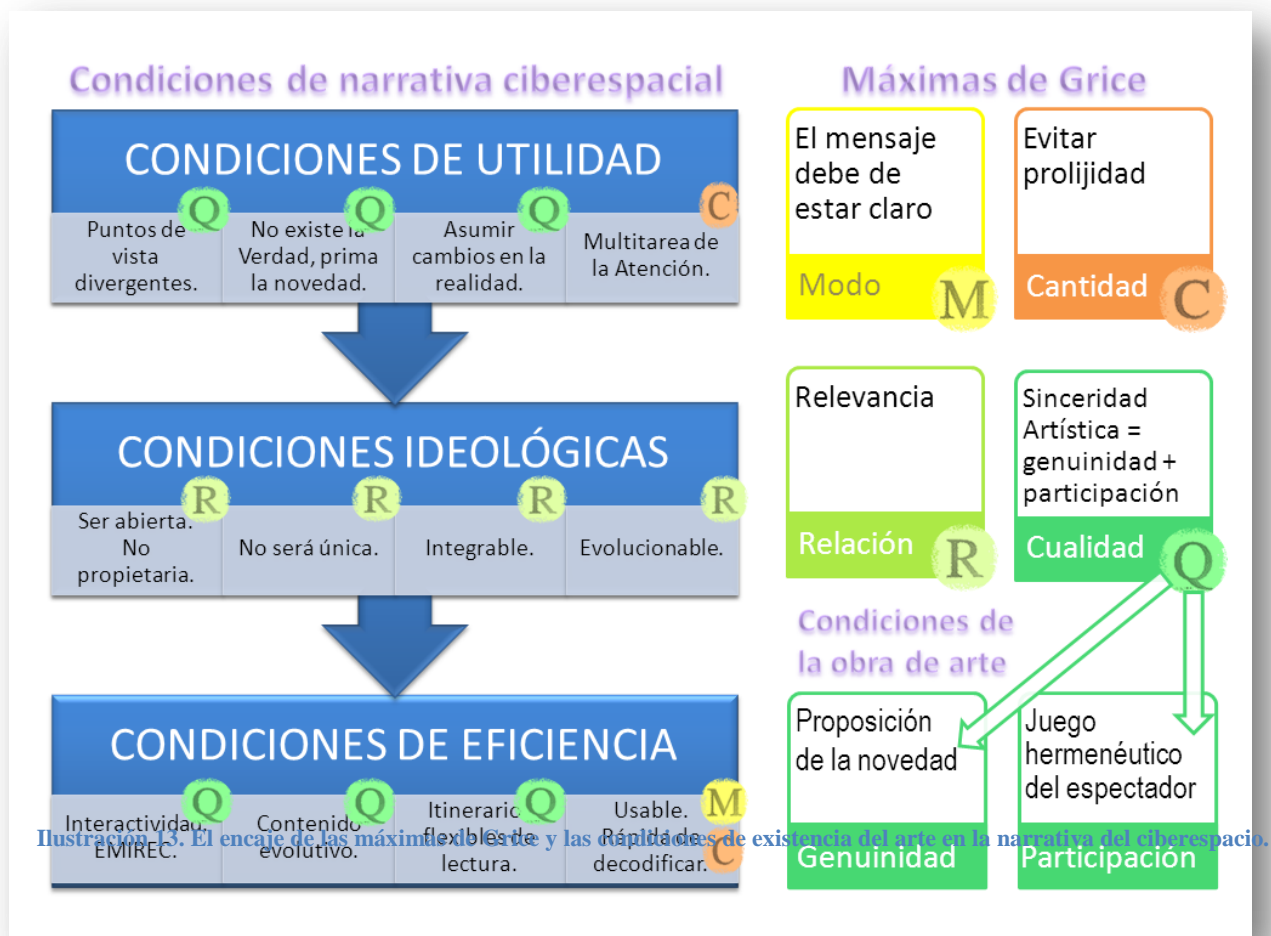
La máxima de relevancia, por su parte, impregna la narrativa en todos sus ámbitos, aunque por la simplificación comentada sólo se muestra en el esquema sus relaciones con las condiciones ideológicas. Condición irrenunciable para que el mensaje tenga relevancia es poder registrarse en alguna red social abierta y referenciarse o integrarse en todas las más importantes, así como poder promocionarse en agregadores. Pero evidentemente debe contener los cambios de la realidad a medida que estos se van produciendo, incluso evolucionando su contenido.

Por último, la máxima de cualidad, que en el caso de las obras de arte como los poetweets que ocupan el presente trabajo, se encuentra reflejada en la narrativa a dos niveles. Las condiciones de utilidad de la narrativa permiten, y además privilegian, los mensajes distintos, la novedad. Y coordinadamente con estas, la exigencia de participación del espectador para la compleción de la obra de arte, está recogida en las condiciones de eficiencia de la narrativa. Esto es así porque a medida que haya más interactividad EMIREC, se permita evolucionar el contenido –incluso por la propia participación del espectador- y se le



deje a éste la decisión de organizar los fragmentos de significado, por ejemplo, eligiendo su itinerario de lectura, se estará sentando las bases para que se obre la participación del auditorio mediante el juego hermenéutico descrito por Gadamer.

3.5.- Una nueva difusión sin crítica.



Queda, no obstante, un aspecto a estudiar conjuntamente con la observancia de la nueva narrativa – necesaria, pero no suficiente para el éxito-, tal es el nuevo mecanismo de difusión del mensaje. Cuando Habermas advierte (Habermas 2004) de que se está perdiendo la capacidad de los intelectuales para enfocar el discurso está poniendo –quizás inadvertidamente- el enfoque sobre la forma de propagación del discurso que exige la nueva narrativa ciberespacial. Los intelectuales, la crítica en el caso de las formas artísticas, tenían arrogada la responsabilidad de decidir por donde caminaban las tendencias artísticas y culturales. Y lo decidían porque críticos no son sólo los que ponían puntos a una película en un

determinado medio de comunicación o quienes decidían quien ganaba un premio de literatura, sino quienes, a término disponían qué película se rodaba o qué libro se publicaba. Esto es fascinante pero quizás inaceptable –sin que esto suponga un juicio crítico, sino una constatación- en el momento presente.

La crítica en sentido amplio imponía su dictadura sobre la cultura (en el arte mediante el dominio y administración de las modas/corrientes, pero también en la ciencia mediante la protección, que no dejaba de ser anticientífica, del paradigma¹²¹ y el establishment). Una particularidad de Internet como medio es que viene a elevar al mismo nivel la oligarquía de esa crítica cacique, necesaria descubridora de nuevas formas y la dictadura del común con acceso al bandwidth, que pese a la opinión de los críticos, consume lo que desea. Asumamos que las reglas de juego han cambiado y la crítica ha sido remplazada en Internet, o al menos, puesta en competencia con lo que se podría llamar pseudointersubjetividad y pseudodemocracia. Se debe de comprender de modo preciso estos mecanismos y sus fluctuaciones para establecer modelos sobre la propagación del mensaje.

3.5.1.- Difusión del mensaje. Pseudointersubjetividad y Pseudodemocracia.

Intersubjetivo es lo construido por interacción social, inseparable de la cultura del grupo, que va más allá que el consenso y soslaya la discusión objetividad-subjetividad en la obtención de significados. Los significados intersubjetivos funcionan como sentido común, generando cohesión en el grupo que los construye y comparte. Su escrutinio no se puede confundir con la democracia, un acuerdo, ni un factor común o una media de las opiniones. No necesita que nadie la recuerde o la interprete: porque es compartida por los miembros del grupo. La intersubjetividad, como la democracia y específicamente el consenso, están muy prestigiadas, y es que como ya observaba Marcuse para las sociedades industriales *‘La negativa intelectual y emocional a seguir la corriente aparece como un signo de neurosis e impotencia.’* (Marcuse 1990, 40)¹²², así que útil servirse de su autoridad como modo de construcción de significados. Puesto al margen el consenso, inviable en un grupo numeroso, hacer uso de un mecanismo de pretendida intersubjetividad o democracia a partir de las opiniones de la masa de usuarios de Internet

¹²¹ El paradigma de la estructura de las revoluciones científicas de (Kuhn 2006)

¹²² Aunque se dice que en la sociedad posmoderna todas las opiniones están permitidas, esto podría sólo resultar una apariencia construida publicitariamente. Agudamente observó esto Marcuse para las sociedades industriales y acaso el cambio de lo que ocurría en éstas respecto a lo que se puede constatar hoy, es más estético que real. Acaso la valoración ‘de lo distinto’ es sólo una construcción ideológica-publicitaria que igualmente contiene los límites en que lo distinto es aceptable y un mecanismo grupal de refuerzo de los comportamientos, opiniones y gustos dentro de los márgenes. Marcuse se preguntaba si era real la libertad mientras a los individuos se les mantenga *‘en la incapacidad de ser autónomos, mientras sean adoctrinados y manipulados (hasta en sus mismos instintos)’* (Marcuse 1990, 36). Esta es, probablemente, una de las contradicciones más fuertes del posmodernismo tecnológico: se tolera prácticamente cualquier opinión o desviación de la norma, por el no negociable respeto a la diversidad, pero siempre y cuando se mantenga dentro de los márgenes de lo admisible, que también son construidos ideológicamente, y se ubique ocasionalmente en las Webs de referencia, pero preferentemente en la frontera de la zona más concurrida.



permite ganar la aprobación de los destinatarios, porque ambas se añaden a la máxima ideológica de fomentar la participación del usuario en la creación de contenido.



Ilustración 14. Pseudointersubjetividad y pseudodemocracia como sustitutos de la crítica en la elección de lo difundido.

oligarquías participativas¹²⁵, líneas editoriales, intereses personales o empresariales del propietario del site o una combinación de todos ellos¹²⁶.

Mecanismos de pseudointersubjetividad y pseudodemocracia son utilizados en Internet por servicios embudo¹²³, que generan una única salida para muchas entradas de sus usuarios; acaso Web2.1 sea precisamente eso -la web del *bricoleur* (de Ugarte 2007, 117-120) basada en la reutilización de contenidos para crear otros nuevos¹²⁴. Muchos de estos medios se basan aparentemente en la participación democrática o la comunidad intersubjetiva, pero no permiten al usuario decidir emancipadamente sino que, hay árbitros que determinan el modo en que se mezclan o seleccionan las entradas producidas por éstos para generar una salida, ya sean estas

Por último, hay un punto fundamental que debe de tener en cuenta la narrativa. Es su usabilidad, garante de la rapidez de decodificación de los contenidos a que se acceda por medio en ella, lo que implica directamente la rapidez de codificación de los contenidos que se deseen expresar en ella, lo que es igualmente importante en un escenario EMIREC. En cuanto a la usabilidad, se puede resumir con el siguiente texto de Osuna: *‘el criterio a tener en cuenta en el diseño de las plataformas virtuales es que*

¹²³ Portales y sus apartados ‘lo más visto’, agregadores sociales y sites de promoción de páginas y, o, blogs como Bitácoras, Reddit, Meneame y sus clones, Pinterest, Plurk, StumbleUpon, Diigo, Netvibes, Digg, de rankings como fax.org, de comparación de precios, mecanismos de trending topics de Twitter, resultados promocionados en los buscadores...

¹²⁴ A este respecto es interesante el concepto de Mashup, aplicación web cuyo contenido no es generado por ella misma, sino que es obtenida de otra fuente vía servicios web, web feeds, (RSS o Atom) e incluso –menos frecuente por su dificultad técnica y porque al fin y al cabo es dudoso como procedimiento - screen scraping. En resumen, un Mashup utiliza datos de diversas fuentes y los procesa aumentando el valor para el destinatario. No son en absoluto infrecuentes en Internet; sustanciando este concepto se pueden encontrar ejemplos, algunos muy notorios como Feevy/Yahoo Pipes, Digg, bfreenews, etc.

¹²⁵ La Web2.0. Una verdad incómoda en (Aparici (Coord.), Conectados en el ciberespacio 2010, 192)

¹²⁶ (Antón Cuadrado 2009-2012) Post ‘¿Y para cuando una democracia REAL en Internet?’ 19.06.2011 y ‘Pseudointersubjetividad y pseudodemocracia. Casos de Estudio.’ 27.06.2011

l@s usuari@s no encuentren dificultades para usarlas. Esto quiere decir que no se requieran conocimientos específicos para la utilización de la plataforma' (Osuna Acedo 2007, 76) o, muy en la línea '*el objetivo del diseño de un interfaz de usuario es hacer la experiencia de interacción al usuario tan simple e intuitiva como sea posible*'¹²⁷ (Ambler s.f.). Sacando factor común e interpretándolo en términos de rapidez de codificación-decodificación, la narrativa debe de asegurar que no aporta complejidad extra a la forma de los mensajes que van sobre ella y, en todo caso, puede establecer restricciones que fuercen una limitación a esta complejidad. Esta limitación conjuntamente con el fomento de la multitarea cumplen pavimentan el camino en aras a garantizar que se minimiza el tiempo empleado para crear y recuperar significados, de modo que se logre obtener el máximo rendimiento del recurso que en las condiciones actuales en Internet es el cuello de botella de nuestro mecanismo cognoscitivo: la atención.

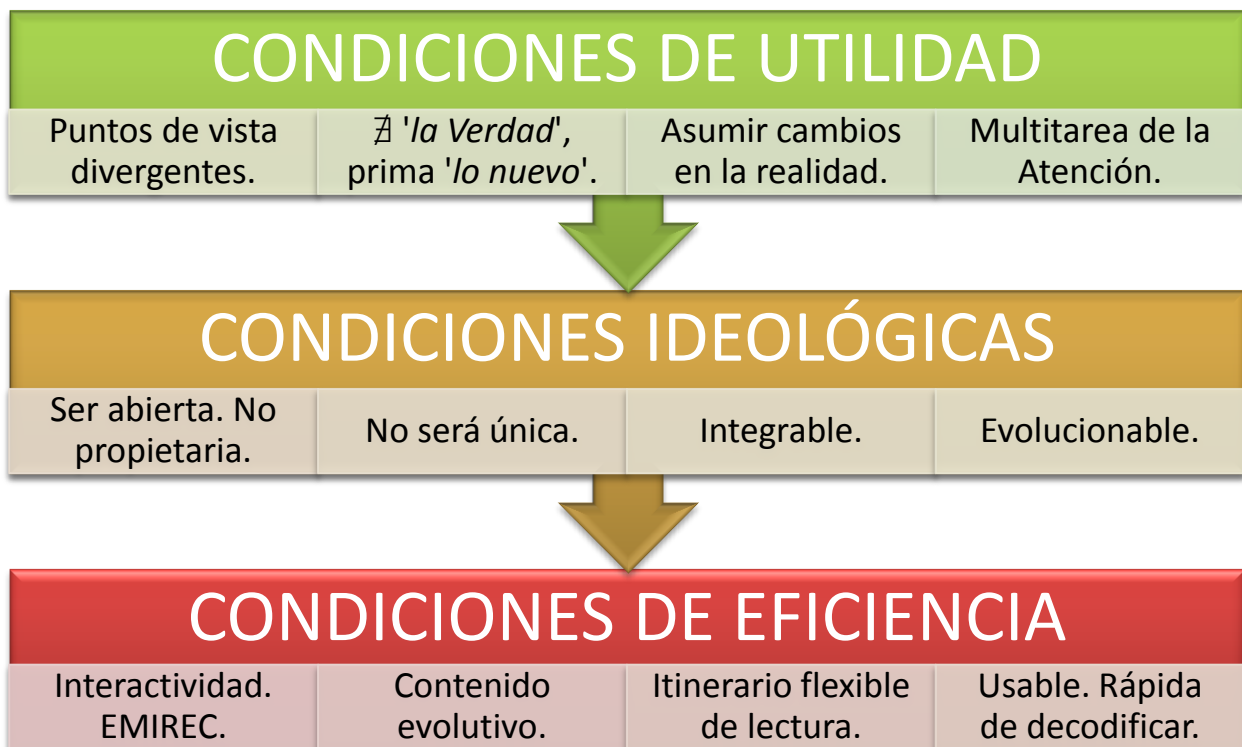


Ilustración 15. Resumen de los tres niveles de condiciones para una narrativa del ciberespacio.

¹²⁷ 'the goal of user interface design is to make the user interaction experience as simple and intuitive as possible'



4.- Skins para la poesía en Internet.

Se observa en la Poesía, como en la Danza, una forma de Arte consustancial a la persona. Ninguna de ambas necesita herramientas ajenas, ya que lenguaje y cuerpo están, por definición, en la ontología humana. Nuevos medios, sin embargo, significan nuevas posibilidades de proyección del hecho artístico. E Internet, convulso, evolutivo, rico en matices y joven, debe de poner encima del tapete comunicativo muchas oportunidades.

4.1.- No se trata de digitalizar a Quevedo. Poesías Digitales.

Aunque existen portales notorios que difunden poesía convencional, no proponen novedades sustantivas respecto al hecho artístico. No se camina más allá de la implementación de foros para su comentario y discusión; hecho nada banal, pues permite coparticipar en la creación por la interactividad emisor/receptor, pero no lo suficientemente intrépido como para plantear por sí mismo diferencias esenciales.

Existen, empero, otras propuestas que exploran y, o, proponen por medio de la utilización de Internet nuevos significados o formas de expresión. En estas, el poema resultante, pierde gran parte –o todo- su sentido fuera de Internet: constituyen una proyección real de la poesía a la web, en contraposición a la proyección a la narrativa del libro papel y luego una traducción a Internet. Se puede aprovechar varias posibilidades que se repasarán brevemente a continuación –sin pretender una enumeración exhaustiva, más cuando los límites son tremendamente borrosos-, como la holopoesía, la poesía hipertexto, la no-poesía, la poesía animada, la poesía visual, la poesía virtual... Pero son los poemas sobre Twitter, #poetweets utilizando la terminología propia, los que tienen más seguidores de entre los usuarios de Internet.

Tanto los poemas para Twitter como las otras formas de poesía digital no son futuro, sino presente. Y no es de esperar que constituyan con sus lectores un nicho, sino que se vayan a la conquista del nicho global de la poesía, suponiendo antes o después gran parte de la producción poética y compartiendo la audiencia con las formas analógicas de poesía: *‘Está claro que si continuamos a habitar nuestra esquina de la escena, la*



Ilustración 16. Caída Libre. Tina Escaja.

dominaremos, sí, pero estaremos con nosotros mismos. También parece claro que no se trata de un “si” si el lenguaje digital entra en la academia, sino de un “cuando”.¹²⁸ Y es en este proceso de ampliación de la audiencia donde la poesía puede dilatar su target global. La poesía, en tanto que literatura de condensada puesta al servicio de la connotación, siempre concisa en comparación con la novela, podría tener un encaje directo en la epistemología netmoderna. Dependerá de cómo la poesía haga uso de las nuevas narrativas de la web para proyectarse el que incluso conquiste la preeminencia dentro de las formas literarias que en los últimos siglos ha tenido la narrativa.

Ilustración 17. Untitled. Erik Stinson. 2010

4.1.1.- Poesía ayudada visualmente



Ilustración 18. Livre. Paulo Aquarone.

Hay un sinnúmero de formas de definir la poesía visual, tantas que hacen difícil en ocasiones trazar sus fronteras, por lo que esta etiqueta tiende a acabar utilizándose como un cajón de sastre en el que englobar todas las propuestas poéticas que están ayudadas o completadas por elementos gráficos, ya sean estos tanto dibujos o fotografías como videos¹²⁹ o, sencillamente la tipografía, tamaño y disposición de los propios signos lingüísticos¹³⁰. Desde este punto de vista que podría denominarse definición laxa de la poesía visual, habría propuestas de esta poesía que estarían tanto o más cerca del diseño gráfico o de las artes plásticas que de la literatura aunque, eso sí,

siempre para el pensamiento Occidental. La poesía en lenguajes con escrituras ideográficas, como el Chino, es eminentemente visual, ‘una poesía de lo visible, donde un verdadero poeta debía ser,

¹²⁸ ‘It’s clear that if we continue to inhabit only our corner of the scene, we will dominate it, yes, but we will be there with ourselves. It also seems clear that is not an “if” if digital language will enter the academy, but a “when”. (Glazier s.f.)

¹²⁹ Tomgray, en Youtube (Tomgray 2012) hace visibles varios videopoemas, entre los cuales se encuentra Tuesday Night. Valga como ejemplo. También Belén Gache por medio de su avatar Aurelia o leídas por ella misma (Gache, Aurelia: Our dreams are a Second Life (Gerard de Nerval) y otras video poesías 2007-2012).

¹³⁰ El poema ‘so bleak’ se encuentra en Erik Stinson, Untitled, 2010 (Varios s.f.) (<http://rhizome.org/editorial/2012/jan/10/poems-erik-stinson>)



*igualmente, un buen calígrafo. Las palabras son concebidas para ser leídas en el espacio [...]. Para Occidente, en cambio, el pensamiento de una escritura de modelo visual es totalmente extraño: nuestra escritura tiene un origen verbal*¹³¹.

La poesía visual no es un concepto novedoso, ya que se existen manifestaciones bajo este término ya en la antigua Grecia. La novedad reside en la popularización de las técnicas de creación. Con el acceso a herramientas IT de edición, sofisticadas o de uso común, como la suite Microsoft Office o su versión abierta, OpenOffice, cualquier persona tiene la posibilidad de proyectar en un poema visual una idea sin necesidad de dominar ninguna técnica artística añadida. Si



Ilustración 19. Visualpoetweet. Feli Abad & Raúl Antón. 2011.

se combina el uso de estas herramientas con estándares sobre los formatos de imágenes, como JPG, el GIF animado, que permite incluir movimiento sencillo, o Flash que permite contener más complejidad en el movimiento o incluso interacción, se pueden hacer obras fácilmente distribuibles, que logre en tiempo reducido una difusión que estaba vetada tradicionalmente a estas propuestas.

Con un formato estándar y fácilmente distribuible en la red las propuestas de poesía visual habrían recorrido una buena parte del camino para hacerse con un nicho de espectadores en Internet. Sin embargo, la gran mayoría de los casos que se han estudiado renuncian a la utilización de herramientas de Web2.0 para vehicular esta difusión. Si bien no existe una red social dedicada a este género en la zona más concurrida de la web, se podría utilizar el soporte que dan otras más generalistas, como pinterest¹³² o el propio Facebook, sin embargo, estas poesías visuales suelen encontrarse confinadas en páginas personales del autor, muchas veces sin enlaces a redes Web2.0 para su difusión.

Varias de las tipologías de poemas que se van a revisar a continuación en este capítulo -como por ejemplo, gran parte de la poesía animada y del referente- podrían estar abarcados por esta definición laxa

¹³¹ (Gache, Poesía y Signos de puntuación 2012)

¹³² Pinterest.com es una web del top30 del tráfico de la red, según Alexa, que permite a cada usuario componer un tablón registrando en él imágenes presentes en la red, añadiendo etiquetas que pueden facilitar su búsqueda. Como ejemplo, la ilustración del Poetweet Visual de Feli Abad y Raúl Antón está añadida a un tablón pinterest.

de Poesía Visual que se he llamado, dando título al epígrafe, poesía ayudada visualmente y, evidentemente, varios de los ejemplos que presento sobre estas líneas tendrían cabida en algunas de aquellas tipologías –valga como ejemplo ‘Livre’ de Paulo Aquarone-. Esto es porque es éste un término cuyas fronteras son muy borrosas y extensas y, por otro lado, difícil de categorizar internamente. Según Belén Gache la poesía visual es un género fronterizo que utiliza al mismo tiempo elementos lingüísticos e icónicos. *‘Las experiencias de poética visual han sido utilizadas contra el anquilosamiento en el uso del lenguaje y de la literatura. Estas experiencias rompen la manera convencional de utilizar palabras y letras y les confiere a los enunciados sentidos nuevos y únicos, excluidos del comercio habitual de la comunicación.’*¹³³.

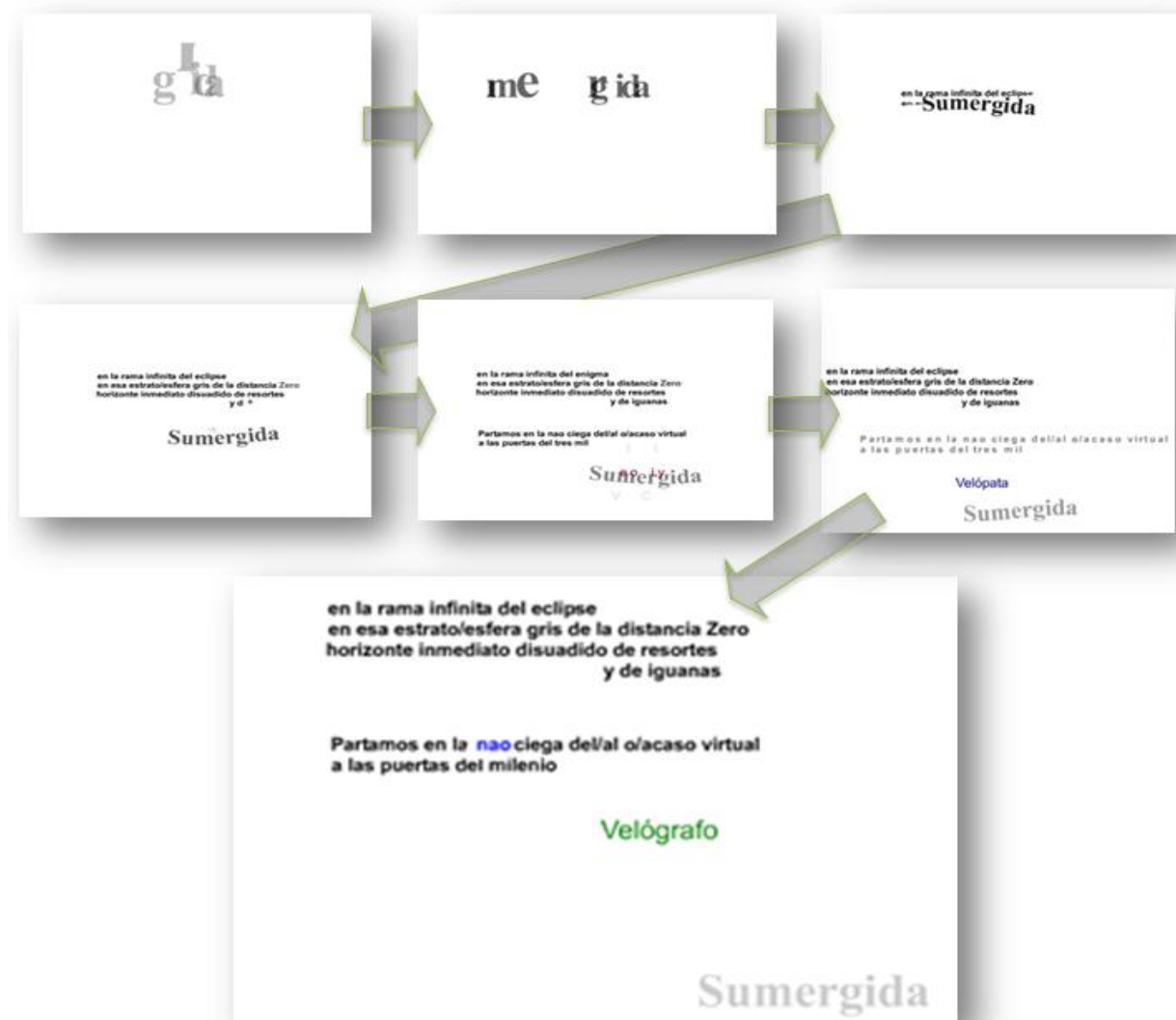


Ilustración 20. Poesía Animada. Momentos de ‘Sumergida’ de Tina Escaja.

¹³³ (Gache, La poética visual en las fronteras entre leer y ver 2006)



Debido a su dificultad clasificatoria, su diversidad, la falta de consenso sobre su definición y a sus citados límites difusos, no constituyen el estudio de estos poemas ayudados visualmente una buena opción para obtener conclusiones grupalmente sobre su narrativa. Sí se han presentado, sin embargo, como una buena opción para introducir una nueva forma de mirar la poesía que *'quiebra el orden lineal del discurso y con él, la cosmovisión moderna occidental'*¹³⁴ y cuyo concurso es ineludible para comprender las propuestas de narrativa poética que se repasan a continuación.

4.1.2.- Poesía Animada



Ilustración 21. Poesía Animada. Momentos de 'Desprendiendo' de Tina Escaja.

La poesía animada hace referencia a toda poesía con un contenido susceptible de evolucionar, por eliminación o mutación de algunos de sus fragmentos, así como por el desvelamiento de otros, ya sea esto mediante interacción con el lector o una mera temporización, con un camino determinista o no. Es embarazoso, por su definición, el estar soportada en un libro convencional, pero no es forzosamente un

¹³⁴ (Gache, La poética visual en las fronteras entre leer y ver 2006)

endemismo de la red sino que se despliega bien en video o diversos medios IT no conectados. El modo más sencillo de animar una poesía es ir desvelando su contenido según una temporización dada, lo que lleva a un corolario sorprendente: la forma más común de animación de poesía es su declamación. Por ello, y sin negar la carga estética de alguna de las propuestas de la poesía animada¹³⁵ sobre la red, no aporta una propuesta de novedad sobre Internet como para ser estudiada más en profundidad en este trabajo.

4.1.3.- Poesía Interactiva



Ilustración 22. Game, Game, Game and again Game. Nelson.

La poesía Interactiva es una forma de poesía digital en el que el lector participa apropiándose de la obra, mediante acciones que modifican el contenido y que, al cabo, permiten una no-linealidad que hace más complejo y rico su significado e incluso un no-determinismo del texto que puede proporcionar experiencias diferentes en cada lectura. La experimentación permite, como postulaba

el modelo pedagógico constructivista¹³⁶, una construcción de significados en el que antes era observador y ahora deviene participante. Esta interacción y la apropiación que subyace permiten, en consecuencia, un compromiso real del participante con la obra.

¹³⁵ Un buen ejemplo de poesía animada, que mezcla animación espacial y temporal, con texto en movimiento y otros fragmentos que se desvelan siguiendo un esquema temporal predefinido es 'Sumergida' (Escala, Sumergida s.f.) o desprendiendo (Escala, Desprendiendo 2002), de la misma autora

¹³⁶ Una explicación del modelo constructivista en (Kaplún, Chasqui 58, Junio de 1997. De medio y fines en comunicación s.f.).

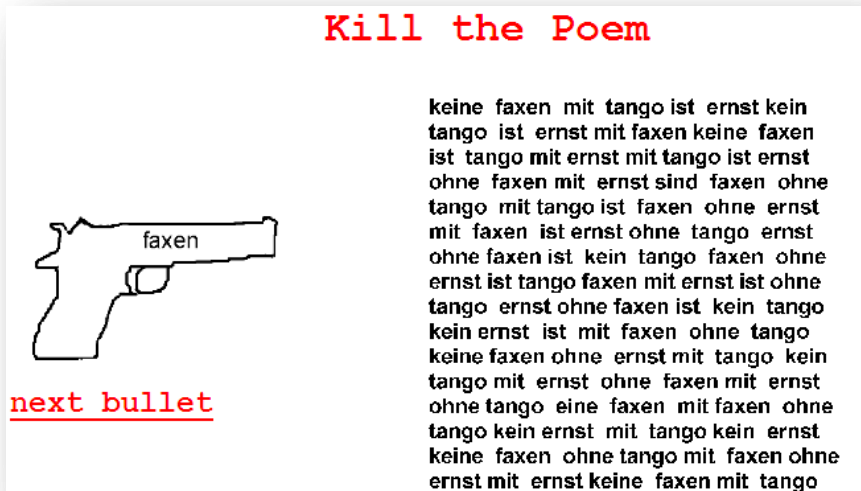


Ilustración 23. En Kill the poem, the Johannes Auer, el poema se desvela eliminando 'a tiros' lo superfluo

líneas-, en el que el poema se desvela eliminando 'a tiros' lo superfluo, Berlioz (Warnell s.f.) que permite crear un 'tone poem', los trabajos de Piringer (Piringer s.f.) o el antiguo Form Art Competition (Shulgin s.f.) (Aunque hay referencias que lo consideran como poesía interactiva, probablemente debiera observarse desde la óptica de un test de posibilidades técnicas en la web incipiente de aquel momento).

Existe un segundo grupo de poesía interactiva que merece ser citada por la audacia de su propuesta. Se trata de los llamados juegos experimentales. Today I Die (Benmergui s.f.) combina poesía, música e imágenes sugerentes en relación con el fragmento de texto que se elige por el lector. The Jabberwocky Engine – en mi opinión bastante menos interactiva¹³⁷ y bastante menos poesía- abandona la semántica y juega con la estructura de las palabras,

Existen propuestas poéticas muy diversas que pueden ser englobadas en este epígrafe. Por citar algunas, buscando la variedad, se podría señalar Kill the poem, the Johannes Auer (Auer, Kill the Poem s.f.) -su visión preliminar sobre estas

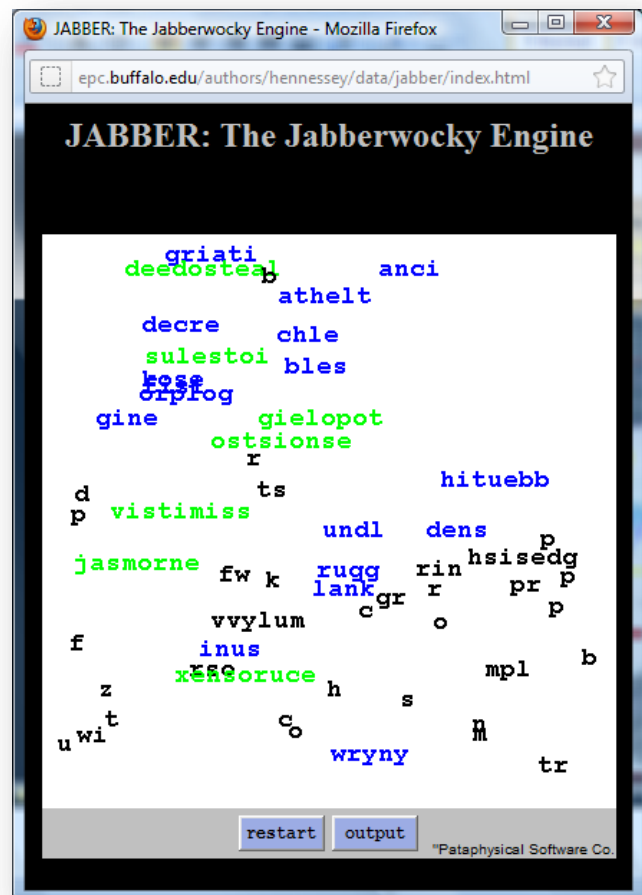


Ilustración 24. The Jabberwocky Engine. Hennessey.

¹³⁷ Se ha constatado en varios sites de internet –quizás unos apoyados en otros- que The Jabberwocky Engine se engloba en el género de poesía interactiva. En mi opinión su interactividad es casi nula, porque no permite que el lector realice acciones que influyan conscientemente en el resultado. Tampoco creo que su carga poética merezca tal nombre, porque no utiliza el lenguaje, sino que su fin es crear construcciones que se parecen a palabras; pero las palabras, por sí mismas, no son lenguaje, sino que necesitan del enlace con una referencia o significado.

generando ‘*palabras sin sentido que suenan como palabras en Inglés*’¹³⁸. Game, game, game and again game (Nelson s.f.), es quizás la invitación más sofisticada. En ella se utiliza la estructura de un clásico juego de plataformas, pero con un aspecto bastante audaz. Un personaje evoluciona por 13 niveles distintos en los que se desvelan mensajes breves y, en ocasiones, de gran carga poética dependiendo de las acciones interpretadas por el jugador. En estas propuestas, la poesía interactiva no puede considerarse exclusiva de Internet y en realidad el medio no aporta per-se nada significativamente distintivo a las obras, salvo la oportunidad de ser difundido a un target de público mucho mayor.

Existen otras poesías interactivas endémicas de la Web que incluso no pueden comprenderse sin utilizar la red como hábitat. Tanto las poesías que pueden considerarse nativas de la red, como la poesía hipertexto o bien otras que integran técnicas procedentes de ésta en su forma, como la holopoesía sobre VRML¹³⁹, tienen una gran nivel de interacción con el usuario. Como se verá a continuación, el desarrollo del juego poético –en cuanto exige la participación del espectador- en los casos en que se considera que hay interactividad, se puede considerar no lineal. Esto es así porque dejando al lector participar en la definición del contenido, éste elige el itinerario de lectura y por ello, participa en la definición de la obra de arte.

4.1.4.- Poesía Hipertextual

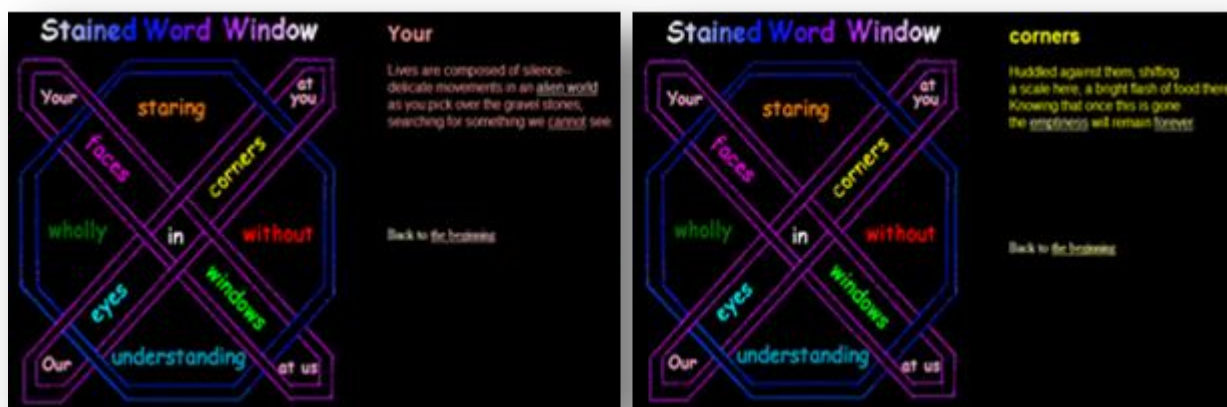


Ilustración 25. Dos momentos de la poesía hipertextual Stained Word Window.

¹³⁸ ‘Nonsense words that sound like English words’ (Hennessy s.f.)

¹³⁹ La holopoesía se originó bastante antes que Internet, con técnicas ajenas a la red. Sin embargo a día de hoy los hologramas, así como otras propuestas afines, son mucho más común y sencillamente implementados –quizás la palabra exacta sería simulados- con VRML (Virtual Reality Modeling Language), formatos de imágenes en movimiento o videos que se insertan de modo natural en páginas web y responden a interacción con el ratón por ejemplo como si se trataran de cambios de punto de observación del espectador-participante. VRML, el formato más usado para la holopoesía, es un estándar para la representación de escenarios interactivos en tres dimensiones gestionado por el Web3D Consortium (Web3D Consortium s.f.).

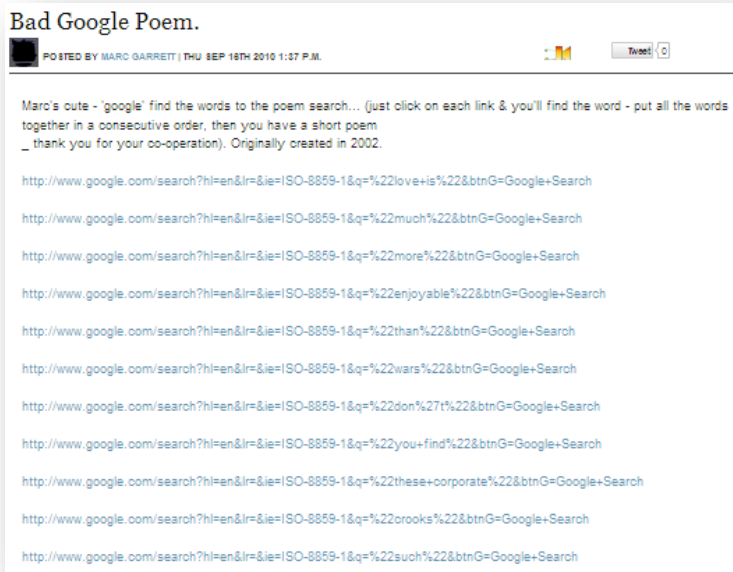


Ilustración 26. Bad Google Poem. Marc Garrett en Rhizome.org

La poesía hipertextual se trata de una obra literaria cuya característica definitoria es la multilinealidad. *‘Lo que hace que el hipertexto lo sea no es la no-linealidad, estrictamente, sino la elección que hay que hacer frente a esos senderos que se bifurcan en el universo cibernético’*, según José O. Álvarez resultado de *‘ese espacio posmoderno que convierte la marginalización y los bordes en el centro de su preocupación’* (Álvarez 1999).

En la poesía hipertextual, el lector por el hecho de elegir su itinerario de lectura, está participando en la definición del mensaje, la obra se convierte al credo EMIREC, permitiendo ser reconstruida diferente con cada lectura. El hipertexto requiere de ese lector activo y participativo, porque es *‘una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario’*¹⁴⁰.

En *‘The Creative Act’* (Duchamp 1957), Duchamp asegura que *‘el artista va de la intención a la realización a*

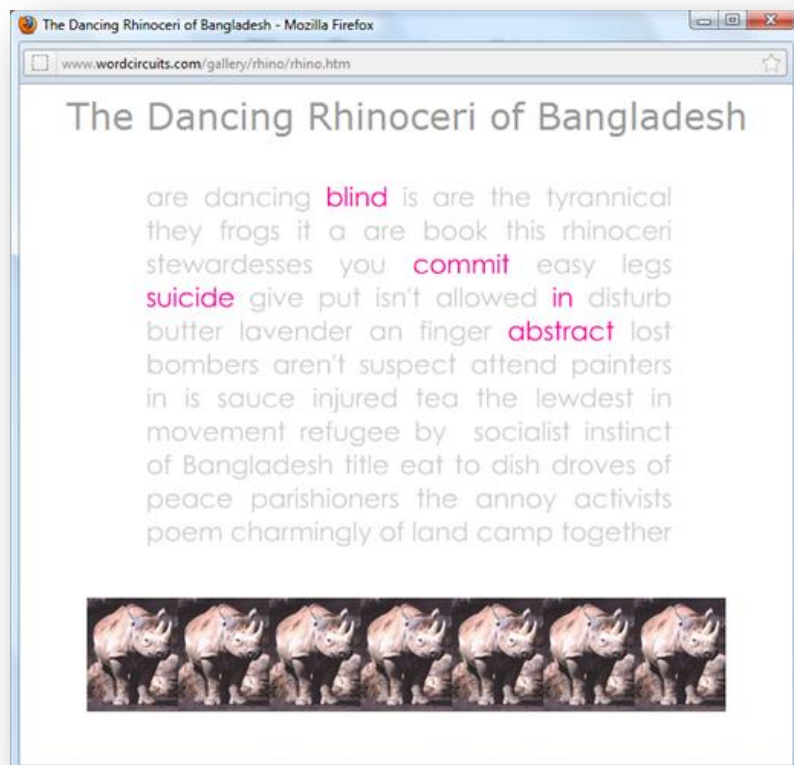


Ilustración 27. Dancing Rhinoceri of Bangladesh.

través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de

¹⁴⁰ (Álvarez 1999) citando a Theodor Holmes Nelson en su proyecto Xanadú

esfuerzos, dolores, satisfacciones, fallos, decisiones, que no pueden ni deben ser totalmente autoconscientes, al menos en un plano estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre intención y su realización...'¹⁴¹. Necesariamente desde la postura conceptualista, e incluso sin llegar a ese extremo, en los géneros literarios convencionales hay un punto de ruptura entre la intención del artista y la plasmación lineal a que obliga el libro –o las formas electrónicas que no han superado esta-. Así pues, en cuanto a posibilidades de creación de obras de arte entendidas como proyección de conceptos, la eficacia del hipertexto es indudable porque trasciende la secuencialidad forzada del libro convencional y que no se halla en consonancia con las estructuras de la consciencia, ni con las ideas. Este género de poesía no obliga a estructurar una obra sobre índices, sino que sustenta la estructura sobre asociaciones, que es al fin y al cabo el modo de funcionamiento del cerebro y por eso la representación en el poema de lo que el artista quiere, -que no deja de ser una construcción mental- es potencialmente más fiel y más directa.

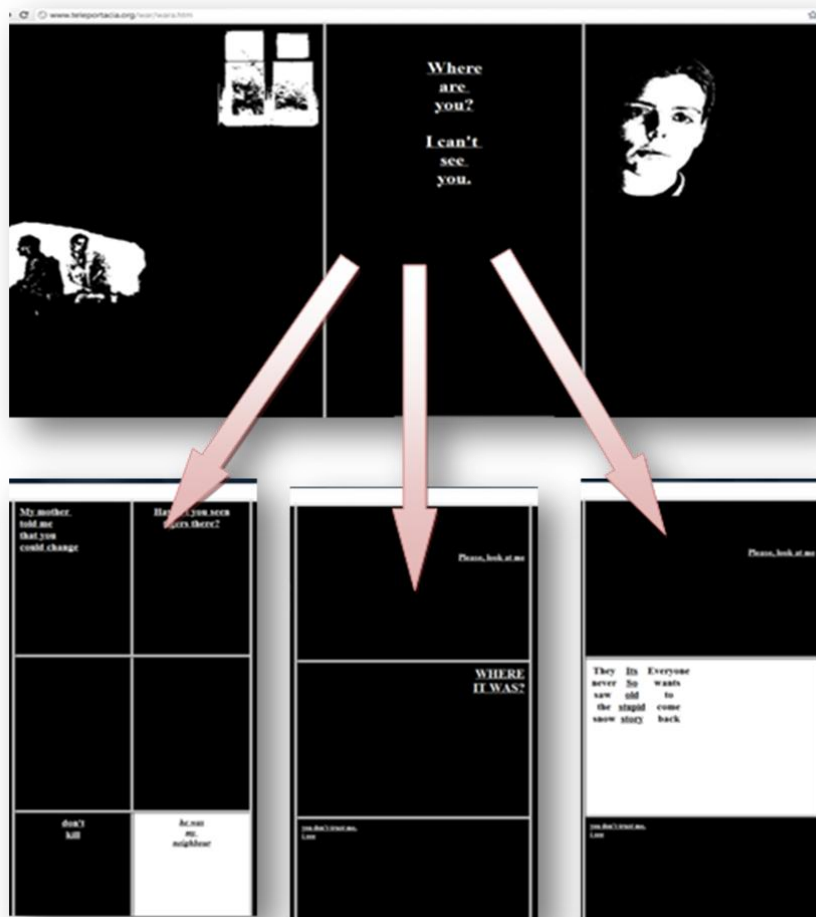


Ilustración 28. Vista del desarrollo del poema hipertexto ‘My boyfriend came back from war’ de Olia Lialina.

La estructura asociativa de los conceptos del poema puede sustentarse sobre hipertexto convencional del protocolo http, con saltos a otras páginas o frames cuando se pulsán links, pero no es forzosamente la única opción. Por poner dos ejemplos, en Stained Word Window (Ilustración 25) se desvela contenido cuando se pasa el puntero del ratón por encima de las palabras que ejercen de vínculos entre los fragmentos del poema o en The Dancing Rinoceri of Bangladesh (Niss 2002) (Ilustración 27) ciertas palabras del texto se

¹⁴¹ ‘In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane. The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of.’ (Duchamp 1957).



iluminan en rosa, reclamando la atención del espectador, dependiendo de por donde pase el puntero.

Hay que hacer una precisión: esta modalidad no es exclusiva de Internet, ni siquiera nativa. Podrían considerarse obras de arte hipertextuales el Quijote, así habló Zaratustra de Nietzsche o Rayuela de Cortázar, por citar algunos escritos, y la película ocho y medio de Fellini. Sin embargo, sí puede decirse que encuentra un acomodo natural en el nuevo medio cuyo protocolo más ampliamente usado está basado en el hipertexto. Es más, toda obra literaria o fragmento que se asienta en Internet se convierte por esta acción en hipertextual. Esto se debe a su inscripción en la red de significaciones interconectadas que define la red. Por más que el autor pretendiera presentarlo como un todo ajeno al resto de poemas disponibles, lo sería sólo en la medida en que lo decidiera el lector, que es al fin y al cabo con la nueva narrativa de internet el único decisor y constructor último de todo lo que lee

4.1.5.- Holopoesía

María José Vega evoca la brecha entre la narrativa convencional de la poesía y la de los holopoemas. *'La costumbre tipográfica occidental nos ha acostumbrado a "mirar" las páginas impresas de arriba a abajo y de izquierda a derecha: en el holopoema, esa rutina de contemplación no es ya posible, o no en el mismo grado. La sintaxis se organiza ahora en el espacio tridimensional y en el tiempo'*¹⁴². Proyectándolo sobre los no negociables antes descritos del paradigma de narrativa netmoderna: el lector no es un mero receptor, sino que participa en la definición del mensaje.

Es el mismo Kac quien advierte de que *'Un holopoema no es un poema compuesto en versos escritos en líneas que posteriormente se transforma en holograma, como tampoco es un poema concreto o visual adaptado a la holografía. La estructura secuencial de un verso es propia del pensamiento lineal, en tanto que la estructura simultánea de un poema concreto o visual es propia del pensamiento ideográfico. El poema escrito en versos, impreso en papel, refuerza la linealidad del discurso poético, mientras que el poema visual libera las palabras en la página.'*¹⁴³. En resumen, un modo más preciso de decir lo que apuntaba el título del capítulo. Y es que no se trata de digitalizar a Quevedo, sino que cada uno de los géneros poéticos que se presentan como propios de la red tienen sus propias reglas narrativas que han de observarse.

¹⁴² Publicado en: Quimera 220 (2002), Barcelona, pp. 55-58. HOLOPOEMAS. LA PALABRA ILUSORIA. María José Vega. Leído en (Kac s.f.)

¹⁴³ Originalmente publicado en Letra Internacional, N. 53, Madrid, 1997, pp. 34-39, in the section "Cultura y Nuevos Medios", edited by Claudia Giannetti. Translated by María Corniero. Holopoesía. Obtenido de (Kac s.f.)



Ilustración 29. Holopoesía. 6 puntos de vista de ADHUC. 1991. Eduardo Kac.

4.1.6.- Poesías del referente

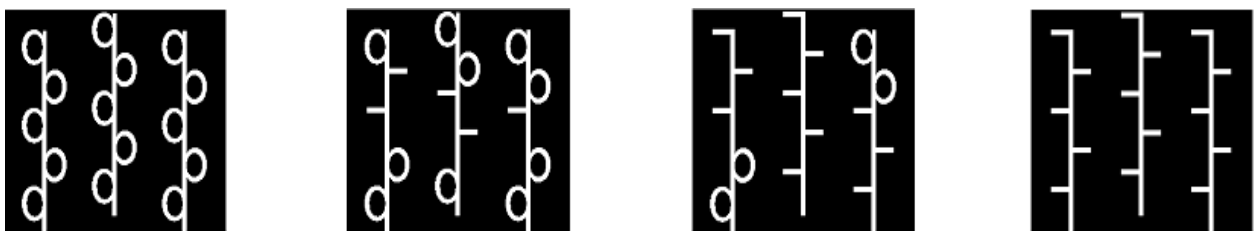


Ilustración 30. Invierno Anipoema (4 momentos). Ana María Uribe. 1999.

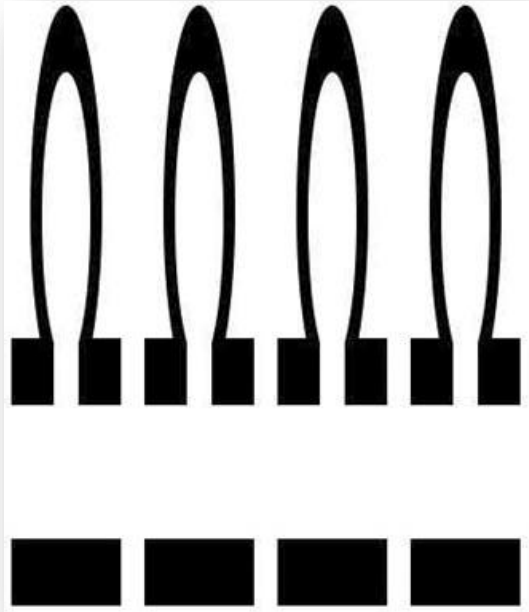


Ilustración 31. Ladies. Beiguelman.

Se ha englobado bajo este epígrafe un racimo de propuestas poéticas que utilizan la potencia visual de la palabra o del signo lingüístico como grafía, del referente, independientemente del significado al que convencionalmente apuntan, la referencia. De entre las muchas poesías que juegan exclusivamente con el referente, se revisarán la llamada poesía visual y la no-poesía, dado que suelen ser calificadas como ciberpoesía¹⁴⁴ y el ascii art, por su importante presencia en la red. Asimismo se revisa brevemente la poesía concreta, como poesía del referente que suma el significado de la referencia a la fuerza visual del signo, sus disposiciones o sus gramáticas

El poeta boliviano-suizo Eugen Gomringer, promovió en la década de los años cincuenta el ideal de una poesía común a toda la humanidad que debía para ello jugar cumplir con varias restricciones que garantizaran que fueran comprendidas sin fronteras idiomáticas. Las manifestaciones poéticas debían ser simples e ignorar la



Ilustración 32. Hojas Rojas Secas (2 momentos). Anipoema. A.M. Uribe. 1997

¹⁴⁴ En Wikipedia, por ejemplo, lo son.

gramática y sintaxis convencional, promoviendo un cambio de modo de lectura. Si la poesía utiliza el lenguaje como bloque de construcción, es difícil prescindir del contenido semántico de los poemas y seguir denominando poesía al resultado e igualmente difícil no hacerlo y pretender que el resultado sea compartido entre hablantes de idiomas disímiles, por muy simple que sea su contenido. El único modo de lograr esta aspiración de globalidad de destinatario es, probablemente, quedarse en la frontera y utilizar exclusivamente la parte puramente denotativa del lenguaje; los signos –sean gráficos o sonoros– una vez desprovistos de sus significado convencional para los hablantes de un idioma.



Ilustración 33. Crisantempo. Haroldo de Campos. 1998.



Ilustración 34. Velocidade. R. Azeredo. 1958.

La poesía visual, así como la no-poesía, se sitúan en el límite de la poesía, porque no utilizan como materia prima el lenguaje, sino más bien la representación de sus signos, su grafía. En el caso de la no-poesía, se trata de utilizar los signos gráficos con independencia de su significado, incluso de su idioma, pudiendo mezclar los de varios, para crear imágenes. Los poemas no suelen tener ningún grado de participación del lector y tampoco forzosamente movimiento alguno, aunque existen ejemplos con esta posibilidad. Algunos de los más conocidos pueden ser los de Beiguelman¹⁴⁵ (ver Ilustración 31. Ladies. Beiguelman.) que

explota las semejanzas de algunos símbolos tipográficos estáticos –no forzosamente letras– con representaciones esquematizadas de objetos¹⁴⁶ o en otras propuestas busca impactar con el movimiento de combinaciones de letras y códigos de barras usando contrastes cromáticos muy marcados¹⁴⁷. Otra perspectiva, ya clásica, es la de la artista argentina Ana María Uribe. Uribe comenzó con la poesía visual

¹⁴⁵ Giselle Beiguelman tiene una colección de no-poemas que ha titulado genéricamente poemas nómadas, en Poétrica. (Beiguelman, Poétrica>p0es1s 2004)

¹⁴⁶ Un buen ejemplo es el poema nómada d x d x d x d = ladies, en el que 4 Ω y 4 - simbolizan 4 torsos. (Beiguelman, Poemas Nómades s.f.)

¹⁴⁷ Como en el poema nómada read_me = read_me. (Beiguelman, Poemas Nómades s.f.)



en los años 60, con su serie tipoemas¹⁴⁸, sumándose a la utilización de técnicas web a partir de 1997, incluyendo imágenes animadas en una serie que llamó anipoemas¹⁴⁹ (ver Ilustración 32. Hojas Rojas Secas (2 momentos). Anipoema. A.M. Uribe. 1997). Ambas series exploran la construcción de significados por la utilización figurativa de letras y signos lingüísticos en general.



Ilustración 36. Dentro dentro. Paulo Aquarone.

Existen otras muchas corrientes en los que se juega con las representaciones del signo, pero sin renunciar a la significación convencional que referencian. De entre estas, puede ser una buena muestra algunos de los trabajos de Paulo Aquarone (ver Ilustración 36) o la poesía concreta de Décio Pignatari y los hermanos de Campos, precisamente porque se originó mucho tiempo antes de que existieran las redes teleinformáticas sobre las que está construido Internet. El concretismo *'acentuaba a su vez la triple*

*dimensión verbal, visual y sonora de los signos (su verbivocovisualidad) realizando particulares diseños de poesía'*¹⁵⁰. En estas poesías normalmente se explora la distribución en el espacio de palabras o frases para presentar enlaces entre ellos –donde puede residir la metáfora-, como en *Crisantempo*¹⁵¹ (Ilustración 33) de Haroldo de Campos o *Velocidade* de Ronaldo Azeredo¹⁵² (Ilustración 34). La poesía concreta se basa según su manifiesto en la descalificación del verso como soporte-estructura en favor del espacio gráfico, buscando una comunicación *directa-analógica*, no lógico-discursiva.



Ilustración 35. O pulsar. Augusto de Campos. 1975

¹⁴⁸ (Uribe, Tipoemas s.f.)

¹⁴⁹ (Uribe, Anipoemas s.f.)

¹⁵⁰ (Gache, La poética visual en las fronteras entre leer y ver 2006)

¹⁵¹ <http://www.poesiaconcreta.com.br/poetas.php?poeta=hc> en (Pignatari, y otros s.f.)

¹⁵² <http://www.poesiaconcreta.com.br/poetas.php?poeta=ra> en (Pignatari, y otros s.f.)

Podrían considerarse estas poesías un paso previo a la poesía animada no interactiva en las que la animación de las palabras o frases no es temporal sino espacial (Y es lógico en el caso de la poesía concreta que no se fuera más allá, no por impedimento conceptual, porque el grupo de Pignatari y los de Campos exhibieron una innovación notable, sino porque las posibilidades técnicas de la época no podían acompañarles).

Si bien se suele clasificar de modo independiente a las dos primeras opciones antes descritas -poesía visual y no-poesía-, el ascii-art también explora las posibilidades de las grafías de los signos lingüísticos, comúnmente con un toque más figurativo. El ascii-art consiste en reproducir imágenes usando técnicas cercanas al puntillismo aplicando en lugar de pinceladas signos lingüísticos. El nombre le viene de que originariamente era más un recurso técnico que artístico para transmitir imágenes, utilizándose un conjunto de 128 caracteres llamado Ascii. Engloba desde los clásicos dibujos realizados con máquinas de escribir, con el juego ascii puro o extendido, hasta otras visiones más modernas como la máquina de fotos de Vuk Cosic, que retorna imágenes compuestas de caracteres ascii (Cosic, Instant Ascii Camera s.f.).

De las anteriores poesías, tanto a la poesía visual como a la no-poesía se les suele incluir en las tipologías de Ciberpoesías o poesías para la red. Sin embargo en mi opinión no debieran ocupar ese lugar. Sin dejar de tener un indudable valor artístico, no son poesía, porque no utilizan el lenguaje para construir significados, sino exclusivamente sus grafías. En mi opinión es trivial concluir que tanto no-poesía, como ascii-art y la poesía visual están más cercanas a técnicas pictóricas que poéticas. Y por otro lado tampoco son técnicas propias a la red, sino que sencillamente la utilizan como catalizador, sacando partido de técnicas asociadas o usando ésta como vehículo de difusión.

4.1.7.- Poesía generada por computadora.

La poesía generada por computadora utiliza modelos matemáticos para combinar palabras o grupos de palabras de modo más o menos azaroso para obtener resultados con valor poético. Para evitar resultados sin validez gramatical, se añaden a los modelos de generación restricciones sintácticas sobre la combinación de elementos, pero se da la circunstancia de que imaginar restricciones sobre la validez semántica es terriblemente más complicado. En lo concreto, es sencillo decir que no se pueden poner tres conjunciones una a continuación de la otra, pero no lo es tanto asumir que hay significados no válidos, ya que hasta lo aparentemente más carente de sentido, podría encerrar brillantes metáforas, pero no existe a día de hoy una base de conocimiento efectiva que haga explícitas las normas para distinguir metáforas de galimatías.

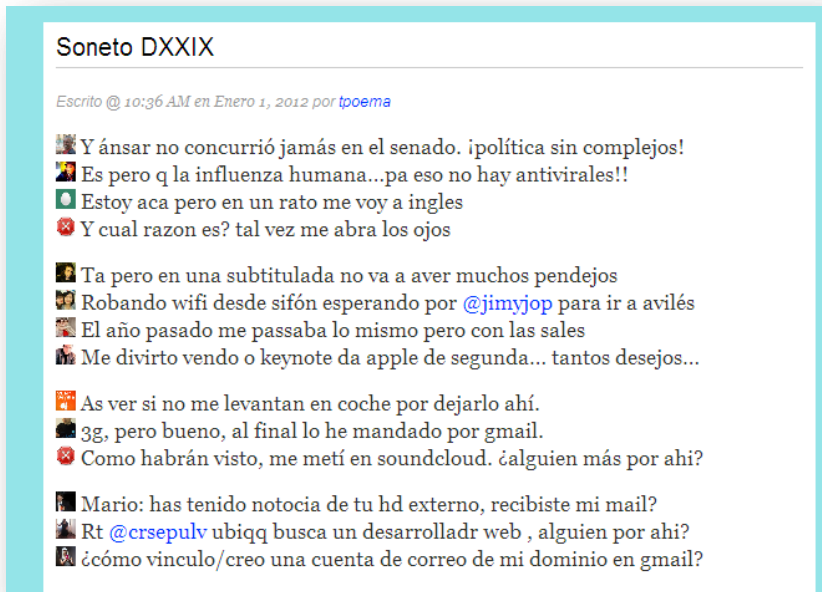


Ilustración 38. Fragmentos de Twitterpoema en <http://www.sortea2.com/>

No hay una visión compartida acerca de la carga artística de estas poesías. Las perspectivas son divergentes, lo cual no es extraño, dado que comprender la participación humana en estos poemas implica un cambio de paradigma, que desplaza la participación humana –y al cabo el asiento del trabajo artístico- de la construcción del poema a

la descripción del modo en que esto se obra, mediante la programación del algoritmo subyacente. Podría entenderse como una vuelta de tuerca del modelo conceptualista en que, una vez descrito cómo se va a crear la obra de arte, se confía a una máquina la reproducción de los pasos a seguir, la generación de las obras, pero en todo caso plantea problemas de autoría, deja en el aire la pregunta ¿El poema es obra de un humano o de una máquina?. Como dice Belén Gache *‘con la aparición de la poesía electrónica, que es una poesía de lenguaje a la vez que una poesía de programación, muchas veces es la misma máquina quien se hace cargo de generar el texto, volviendo indiscernible la frontera entre esta y el escritor.’*¹⁵³

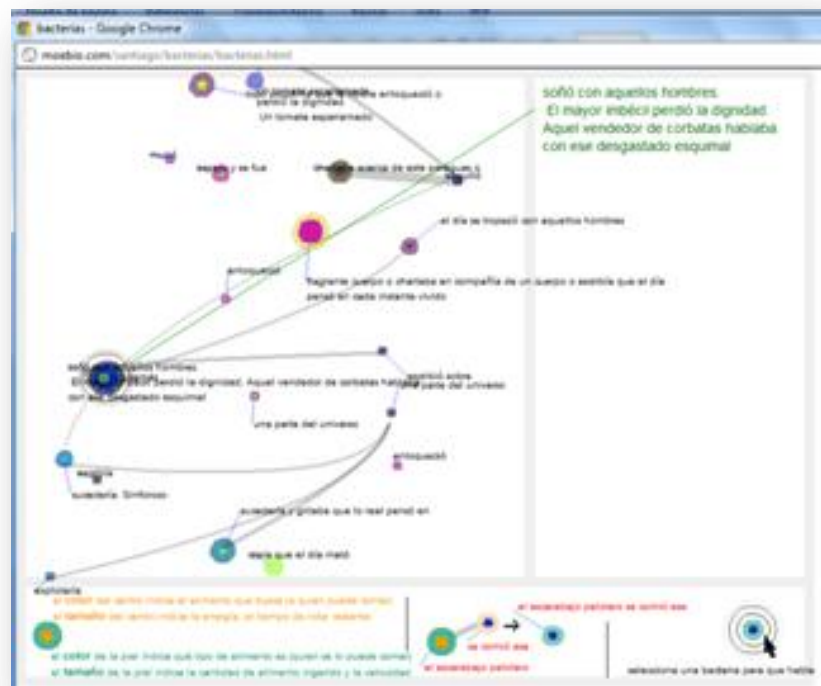


Ilustración 37. Generación de poemas con Bacterias Argentinas, de S. Ortiz.

¹⁵³ (Gache, Introducción al Seminario 'Poetas, robots y máquinas del lenguaje' 2011).



Ilustración 39. Comienzo del Manifiesto Robot N1, creado por Belén Gache con IP Poetry Creator

Existen propuestas muy diversas de hacer trabajar al software. Las hay que combinan al azar palabras para formar frases, desde las que se contentan en explorar las posibilidades de sustitución de palabras por sinónimos o antónimos o por otras del mismo campo semántico, las que ‘sacuden’¹⁵⁴ frases, cambiando palabras de lugar para imaginar alternativas posibles a textos ‘poco vívidos’, etc... Caminando en el eje de lo visual, una de las propuestas más interesantes que se ha descubierto es Bacterias Argentinas (Ortiz 2004). Consiste en la visualización de un algoritmo de computación biológica en que cada sintagma puede ‘comerse’ a otros, concatenando sus contenidos, siguiendo normas observables visualmente que dictan qué bacteria

puede fagocitar a qué otras, para evitar

errores sintácticos. El final de la simulación de población biológica conlleva un texto devenido de la actuación no determinista¹⁵⁵ –o al menos caótica- de estos agentes, que podría considerarse poético.

¿Qué puede añadir Internet a estos modelos matemáticos? Permite dos cosas; la participación humana o la recolección de datos –que son asimismo participaciones humanas aunque inadvertidas al obtenerse textos de la Web- de modo masivo siguiendo patrones definidos en el modelo. Un buen ejemplo de esto es the IP Poetry Project, de Gustavo Romano, que consiste en ‘*la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web. Robots conectados a Internet convierten los textos encontrados en sonidos de imágenes pregrabados de una boca humana recitando fonemas.*’¹⁵⁶. El proyecto IP Poetry permite la participación del espectador en la definición del poema, dando la

¹⁵⁴ Poesía Asistida por Computadora en (Tisselli 2006)

¹⁵⁵ El no determinismo de la actuación de las bacterias argentinas permite ver finales diversos. Aún comenzando con las mismas bacterias ‘cargadas’ con los mismos sintagmas, ya que las posibilidades de combinación son muy diversas, existiendo incluso la posibilidad de que una bacteria ‘fallezca’ sin unirse a otra, perdiéndose su contenido.

¹⁵⁶ (Romano 2004)



oportunidad de generar poemas IP a los cibernautas (Romano, Ip Poetry Creator 2004), configurando instrucciones de búsqueda para los textos a recolectar de la red. ‘*Las diferentes instrucciones de búsqueda (por ejemplo, todas las frases que comiencen con las palabras “sueño que soy”)* conformarán la estructura y el sentido de cada poema IP.’¹⁵⁷. Esta posibilidad ha sido utilizada por otros artistas, como Belén Gache, que ha creado de este modo la serie Manifiestos Robots¹⁵⁸. Del mismo modo, este proyecto ha sustentado un buen número de performances¹⁵⁹ en todo el mundo, todas únicas dado que sus reglas incluyen la generación en tiempo real de los poemas.

La participación humana, no sólo en el caso de IP Poetry Project, se limita a los datos de partida –y, claro, al algoritmo de generación que es diseñado por el autor–, lo que mantiene un cariz estocástico o caótico del resultado. En resumen, el espectador-participante puede participar para definir las semillas –normalmente fragmentos de frase– que después son tratadas matemáticamente para su combinación, alteración, etc, o incluso parametrizar este tratamiento. Las nuevas propuestas de poesía generada por computadora utilizan intensamente las posibilidades de Internet obteniendo de páginas web –o de usuarios participantes– frases que luego combinan, ganando el resultado diversidad y complejidad al multiplexarse los orígenes de la materia prima. Algunas de las más sencillas son @minilibro y Twitterpoema –comentadas más adelante– que pretenden, sobre Twitter, utilizar contribuciones de participantes, para componerlas en un todo con sentido.

4.2.- Poesías digitales en la narrativa del ciberespacio

La pregunta que se puede hacer sobre los diversos géneros de poesía digital revisados, a la vista de la narrativa tipo que se postula para el ciberespacio es hasta qué punto la cumplen o están alineadas. No es una cuestión banal y después se desgranará con más detalle para la poesía en Tweets, porque la medida de ajuste de cada género poético a la narrativa del ciberespacio da una indicación sobre cuanto cumple con las expectativas de los posibles target de estas formas de expresión y, por ende, de su éxito esperable como fenómeno cultural.

¹⁵⁷ (Romano 2004)

¹⁵⁸ (Gache, Manifiestos Robots 2009)

¹⁵⁹ Se puede contemplar una selección de estas performances en la página del proyecto IP-Poetry (Romano, The IP Poetry Project 2004) e incluso simularlas mediante su versión sólo texto en <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/txtviewer.cgi>

En straciones de este epígrafe se revisa de una manera gráfica cómo se comportan las formas de ciberpoesía citadas respecto a las condiciones que se postularon para una narrativa del ciberespacio. A la vista de los encajes de las formas de poesía propuestas en las condiciones de la narrativa, parece que las condiciones más ampliamente cumplidas son las de utilidad. Esto casa con lo esperable para una forma que pretende ser artística. Efectivamente, ya se observó con anterioridad que las condiciones de utilidad estaban en relación con la propuesta de novedad que requiere la creatividad que se consideraba sustantiva del arte. Nótese que las formas de poesía digital que se han revisado y no tienen un encaje absoluto con las condiciones de utilidad (poesía animada e interactiva), es debido más a la necesidad de fragmentar la atención para permitir la multitarea de la atención que a una limitación de las posibilidades de contener propuestas genuinas

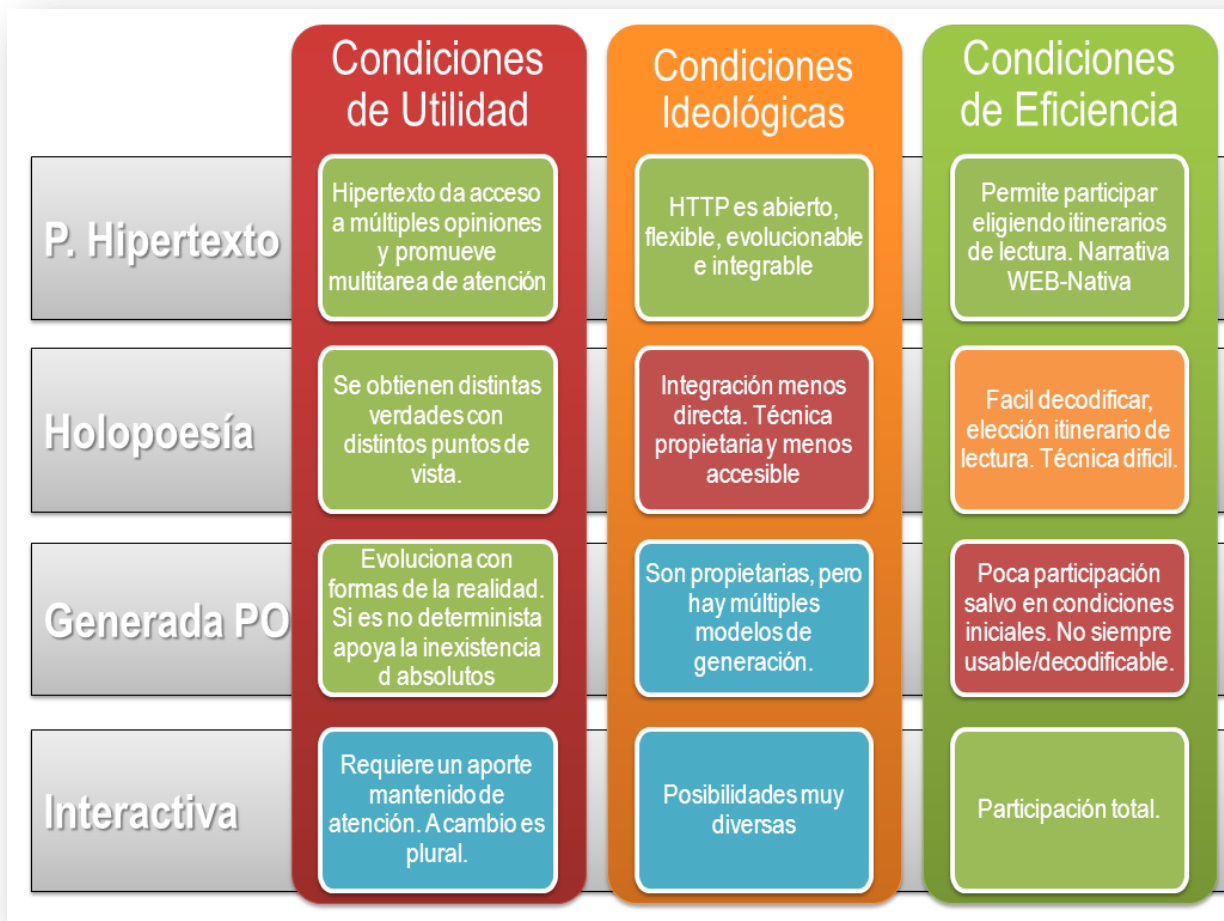


Ilustración 40. Ajuste de formas de Ciberpoesía a la Narrativa del Ciberespacio 1/2.

Las condiciones de eficiencia se referencia al otro punto clave exigido por la consideración artística de la poesía, el de la participación para la obtención de su significado y la actualización de su ser de obra de arte. Aunque como en todas las propuestas lingüísticas, el destinatario participa por defecto en la recreación de un significado, hay unas formas de poesía digital que permiten más que otras esta participación, porque el espectador puede incluso tener una incidencia no sólo en el significado obtenido,



sino en el propio mensaje, como es el caso de la poesía interactiva y la poesía hipertexto –al fin y al cabo una subclase de la anterior-.

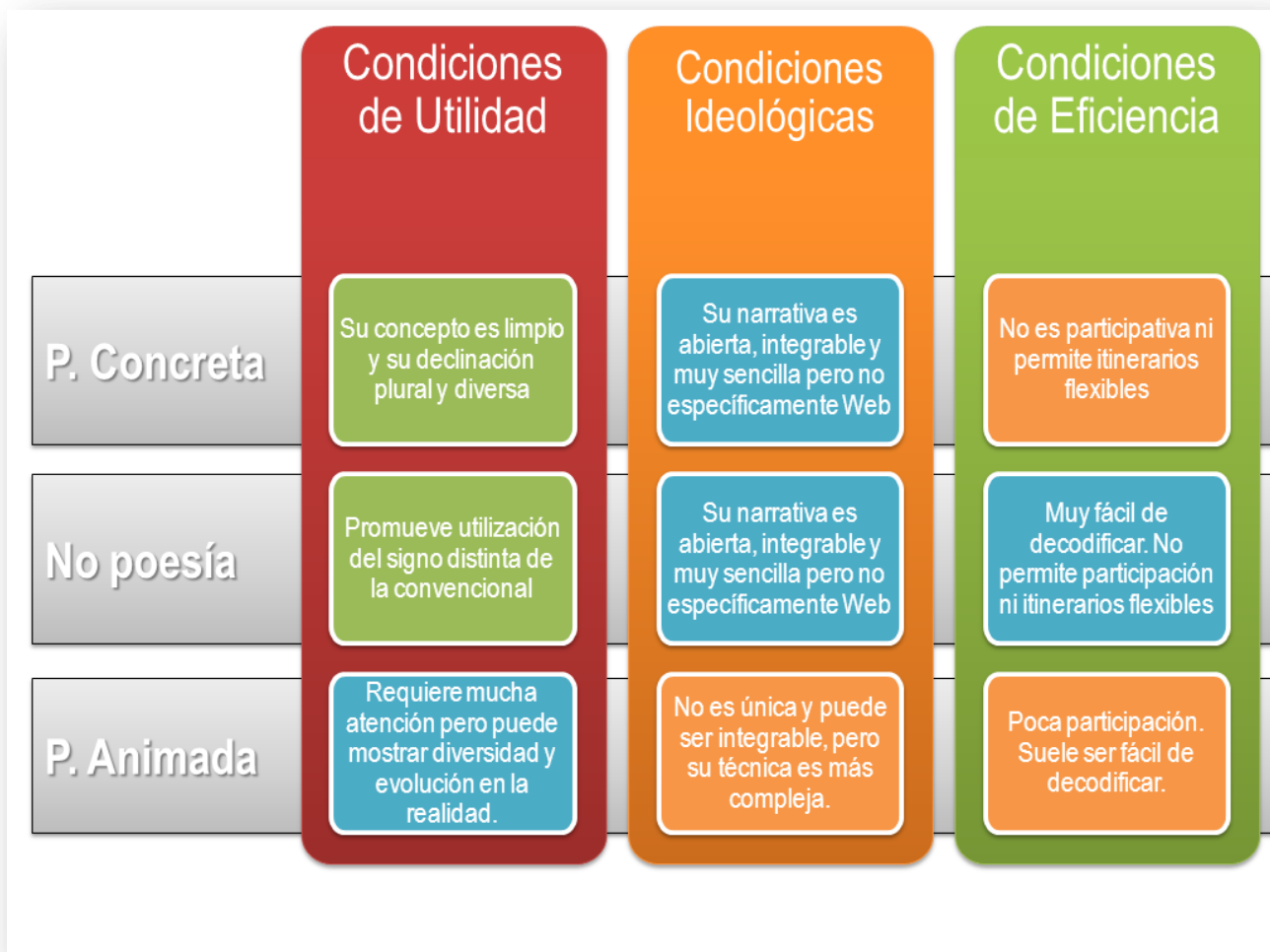


Ilustración 41. Ajuste de formas de Ciberpoesía a la Narrativa del Ciberespacio 2/2.

En cuanto a las condiciones ideológicas, podría decirse que todas las poesías digitales estudiadas cumplen aceptablemente con la narrativa del ciberespacio, quizás con la excepción de la holopoesía, porque la técnica utilizada es muy complicada y difícil de integrar con otros entornos de Internet y el soporte es propietario y caro. En el otro extremo, está la poesía sobre hipertexto, que es evidentemente integrable con todas las propuestas que aparezcan en la red –y parece que seguirá siendo así al menos en el corto y medio plazo– y por definición cambiará al mismo ritmo a que lo hagan los estándares de la red.

En resumen, la poesía hipertextual es, de las encuestadas, la que parece tener un encaje más preciso con la Narrativa del Ciberespacio. Del resto, los problemas más repetidos son el adolecer de posibilidades de

elección activa de los itinerarios o no aportar la posibilidad de participación sobre el mensaje, como el caso paradigmático de la no-poesía –haciendo abstracción del hecho de que podría apenas ser considerada propiamente poesía-, o el requerir una técnica compleja que como efecto lateral merma asimismo las posibilidades de participación del lector y, desde luego, las facilidades de integración con otras narrativas.



5.- Poesía esloganizada en la frontera de lo analógico y lo digital: #poetweets

Comandos de Texto para Twitter (Móvil y IM)

Básicos	ON Activa notificaciones de dispositivo	OFF Desactiva notificaciones de dispositivo	STOP Desactiva todos los mensajes a tu dispositivo	ON Username Activa notificaciones de un usuario en específico	OFF Username Desactiva notificaciones de un usuario en específico	FOLLOW Username Permite recibir notificaciones de un usuario en específico
	LEAVE Username Desactiva las notificaciones de un usuario en específico	@username Dirige un tweet a una persona y se guarda en los 'replies'	D Username Envía mensajes directos a un usuario en específico	WHOIS Username Muestra información del perfil público de un usuario	GET Username Muestra el último 'tweet' de un usuario en específico	SET LOCATION Placename Actualiza la ubicación en tu perfil.
	FAV Username Marca como favorito el último 'tweet' de un usuario en específico	STATS Muestra #de followers, following y la info de tu biografía	INVITE phone number Envía un SMS a tus amigos	<ul style="list-style-type: none"> ■ Con estos comandos puedes tener control de Twitter desde tu móvil, IM y otras aplicaciones incluyendo 'Twitterrific'. ■ Utiliza éstos comandos para enviar mensajes privados, marcar como favorito algún 'tweet' o cambiar la ubicación de tu perfil. ■ Obtén actualizaciones de palabras y tópicos de interés. (Sólo móvil y IM) 		
Seguimiento	TRACK WORD Comienza a monitorizar una palabra	UNTRACK WORD Detiene el monitorizaje de una palabra	UNTRACK ALL Detiene el monitorizaje de todas las palabras	TRACK OFF Detiene el monitorizaje de todas las palabras	TRACKS Muestra una lista de las palabras que se monitorizan	HINT Menciona tu nombre y filtra cuando alguien menciona "Bingo"

rosauraochoa.com

Ilustración 42. Tabla de acciones de Twitter. By flickr.com/photos/rosauraochoa/

Twitter no es un reducto al margen de la zona más visitada de la red que haya sido concebida o en la que haya un ajuste sencillo para la expresión de las etnicidades particulares o los grupos de interés afines a un comportamiento o valor minoritario como la poesía. No en vano, es el site número 9 en el ranking mundial de tráfico¹⁶⁰ -9ª en USA, 7ª en España- con casi tres cuartos de millón de referencias en otras páginas y más de 50 millones de tweets al día a principio de 2010 creciendo a ritmo exponencial¹⁶¹ y subiendo¹⁶², lo que la sitúa en el backbone del territorio más concurrido.

¹⁶⁰ (Alexa.com s.f.)

¹⁶¹ (Twitter 2010)

¹⁶² Más datos en <http://www.quantcast.com/twitter.com> o en

La estructura del servicio es extraordinariamente sencilla y, al mismo tiempo, eficaz en la ocultación de las divergencias. Sorprendentemente al contrario que otros casos similares como Facebook, todos sus casos de uso –todas las acciones posibles- caben en un esquema como el de la Ilustración 42. La sencillez que se ha buscado, va en línea necesariamente con una uniformización que tiende a excluir a etnicidades o grupos de interés al margen del mainstream, de un libremercado que ha tendido ya en otros medios (Leung 2007, 73-74) a simplificar miradas y asfixiar las fuentes divergentes (Adichie 2009) y que aquí se reifica mediante el mecanismo de trending topics que tiene como resultado colateral el invisibilizar el resto de conversaciones.

Los usuarios mismos se fuerzan a ocultar sus particularidades. Esto es normal porque deben encajarlas en un formulario minúsculo, un perfil sin cabida para las preguntas abiertas. Cada usuario es reducido a su alias, un icono, con la aséptica opción por defecto del pajarito, y un eslogan que, en 140 caracteres, no permite muchas concesiones a la explicación de las diferencias y que, de todos modos, exige para ser leído hacer el esfuerzo de interesarse por el usuario a un tercero en una herramienta donde todo está pensado para empequeñecer las fuentes respecto a unos contenidos que fluyen en las pantallas a una velocidad mayor que la que recomiendan las capacidades de lectura de los usuarios.

La estructura sociológica de los usuarios de Twitter –y definitivamente la de los sujetos más activos- es, como cabría esperar, a una personificación del sujeto tenedor de la particular mirada blanca de Internet. Mayoritariamente de la franja de edad de los 25 a los 45 años, la edad promedio de sus usuarios es de 33 años¹⁶³, lo que quiere decir que en absoluto podría considerarse que está poblada por nativos digitales como puede ser el caso del resto de opciones más exitosas como Facebook o, definitivamente, Twenti en España. Yendo al detalle, se observa también el alto grado de conocimiento del medio de sus usuarios, que encajarían haciendo una generalización quizás incompleta con el concepto de digerati o con el de tecnoélite¹⁶⁴, si atendemos al hecho de que, en España, el 73% de sus perfiles están profesionalmente vinculados al sector de IT (Madridnetwork.org s.f.).

Con todo, los usuarios que no encajan con la definición del sujeto tipo de Twitter, o quizás estos mismos, en un lateral de los trending topics se las apañan para crear canales de conversación que están al margen. Una vez más se muestra que las minorías –sean estas étnicas, de interés,...- han apropiado cada nueva tecnología, utilizándola incluso de modo diferente al ‘canónico’ para servir a sus fines. En Twitter, de un modo sencillo, mediante el mecanismo de seguimiento de un emisor, en paralelo a estar integrado en la corriente principal, se ofrece la posibilidad de construir e integrarse en una o varias comunidades concretas.

¹⁶³ (Madridnetwork.org s.f.)

¹⁶⁴ Las «teco-élites» -aquellas minorías étnicas que son miembros de instituciones y redes educativas, mediáticas, culturales y políticas de Occidente- se encuentran con muy pocos obstáculos para acceder a la Red.’ (Leung 2007, 219)



A fin de cuentas, a pesar de todo lo anterior, Twitter no es responsable de una uniformización de las culturas. Pese a que, desde fuera, las minorías son invisibles, existen en su interior lugares construidos expresamente por ellas y donde se constituyen corrientes de comunicación utilizadas como medio de afirmar sus identidades y de crear comunidades de interés burlando las restricciones espaciales y temporales.

5.1.- Twitteratura: Literatura en el dominio de lo breve.

En Twitter la actividad relacionada con la literatura está muy desarrollada desde los comienzos de su popularización como red social. Twitter se usa extensivamente como club de lectura, aplicando su esquema de broadcasting para dar opiniones sobre libros, que comienzan con el laconismo obligado por los 140 caracteres, pero que pueden – en el caso de encontrar usuarios aguijoneados por un primer tweet- dar pie a un intercambio de opiniones más sostenido. Asimismo, esto no es una excepción, se utiliza para propagar links, reseñas, libros y artículos que hablan de literatura.

En el terreno de las iniciativas de creación literaria, se constatan muchos intentos. Algunos de las más comunes –aunque en mi opinión asaz tediosas- consisten en trocear transcripciones completas de obras convencionales, como la que pone en marcha Tuitlibros con @rayuela. Tuitlibros es un proyecto, que vaya por delante que no es único en su género, y se propone –según sus palabras- ‘*la utilización tecnológica en beneficio de la difusión del libro*’ bajo el lema ‘*los libros se publican, los derechos no se pagan*’. Tuitlibros utiliza como herramienta Twitter, posteando diariamente libros en castellano, por ejemplo Rayuela, del argentino Julio Cortázar. Aunque estas iniciativas son notorias por lo que supone en cuanto a la utilización de las redes sociales –aquí Twitter con las dificultades añadidas de sus restricciones de espacio-, para sustentar iniciativas literarias, no se entiende que sean un fin a buscar, sino un paso breve de esta corriente. En primer lugar, la contradicción que supone la admiración por el autor, aquí Cortázar, con la usurpación de sus derechos de autor, hace ser pesimista sobre la sostenibilidad económica de este modelo. En segundo lugar, y no menos importante, se está haciendo una traducción automática de una narrativa, la del libro convencional, a otra, la impuesta por Twitter, sin tener en cuenta las particularidades de cada una y, por ello, desaprovechando fatalmente las opciones de la nueva y de la de origen. Si Cortázar hubiera escrito para Twitter, seguro que lo hubiera hecho bien, pero de otra manera que meramente troceando en fragmentos de 140 caracteres.

Existen otros intentos de escritura para el medio, aunque quizás están más posicionados en el terreno de lo pintoresco que en el de lo artístico. Entre estos hay varias que juegan con algo que podría denominarse crowdauthoring, por analogía con el crowdsourcing. En ellas, se trata de hacer una llamada a usuarios de

Twitter a que colaboren mediante sus mensajes cortos, tweets, a crear colaborativamente una obra literaria que se construirá componiendo sus aportaciones. En mi opinión la calidad del resultado dependerá en gran medida precisamente del método de combinación de las aportaciones. Esta puede estar situada en un extremo, en la combinación automática, por medio de un algoritmo –lo que situará el resultado más en el terreno de la escritura generada por ordenador-, por medio de un compendiador-combinador humano o, quizás la más interesante, en la creación cooperativa, abordable sólo en un grupo pequeño de aportadores que permita la creación de una estructura de colaboración. Quizás la propuesta más conocida de escritura de un libro con colaboraciones de otros usuarios, vía Tweets es @minilibro.

En la línea de lo anterior, pero automatizando todo el proceso, se encontraría la opción ofrecida por Twitterpoema¹⁶⁵. Twitterpoema automatiza todo el proceso creando sonetos en ocasiones con resultados interesantes, aunque no podrían ser calificados definitivamente como buenos. La idea parte desde la recolección de materia prima es decir, de tweets, sin pedir colaborar a un grupo de productores, sino utilizando Tweets, escuchados subrepticamente mediante la utilización de la API¹⁶⁶ de Twitter, en suma, reutilizando mensajes que no han sido creados con este fin. Se trata de combinar estos tweets de modo casi aleatorio, utilizándolos como versos aunque respetando unas reglas para asegurar su estructura de soneto. El proceso comienza por filtrar mensajes para escoger los que tengan las sílabas de los versos de un soneto, 11 en castellano, 10 en inglés. A continuación, una selección al azar combina los versos para crear un soneto completo, respetando la estructura inglesa (ABAB CDCD EFE FGG) o castellana (ABBA CDDC EFE FEF).

Mención aparte merece el libro *Twitterature*¹⁶⁷ que consiste en el resumen en ocasiones hilarante y en otras extravagante, de obras clásicas de la historia de la literatura, desde la Iliada a la Metamorfosis pasando por don Quijote de la Mancha, que quedan reducidas a un par de docenas de microposts –tweets-. La razón de su importancia es que ha trascendido el ámbito más o menos minoritario en que se habían movido las otras formulaciones antes descritas. Si bien podría considerarse un puro ejercicio humorístico de troceo de libros, con una pizca de falta de respeto –a veces inspirador en todo caso- por los originales, ha generado aludes de comentarios e incluso la popularización del término Twiteratura. Aquí reside su mérito, además de en lo original de su propuesta, quizás no buscado, pero innegable. Ha abierto la veda a la utilización extensiva de las redes sociales, específicamente de Twitter, para la creación literaria. Con esto se gana para la literatura un ámbito novedoso de creación con una narrativa tan adaptada a Internet que, tan importante como lo anterior, abre un canal de difusión, en el que están suscritos potencialmente varios cientos de millones de espectadores.

¹⁶⁵ Y su versión en Inglés Twitterpoem (Sortea2 2009).

¹⁶⁶ La interfaz de programación de Twitter.

¹⁶⁷ En (*Twitterature.us s.f.*) se pueden leer varios de los libros ‘twitterizados’ que aparecen en (Aciman y Rensin 2009).



5.1.1.- De los experimentos a la creación literaria

Con la veda abierta, una miríada de autores, han comenzado a utilizar Twitter como soporte para su creación literaria. Pero lo realmente interesante es que el fenómeno trasciende el simple movimiento de traducción de literatura a Twitter, sino que hay una buena cantidad de autores que publican contenidos específicos y adaptados a esta red social¹⁶⁸. Valgan como muestra los siguientes poemas en 140 caracteres de @MerlinaAcevedo¹⁶⁹:

- Seca yaces sobre la arena, niña de agua, cubierta con sábanas de sal.*
- El sauce baja sus ramas al río para rellenar su copa.*
- Los sauces ebrios vuelven sus hojas hacia el río.*
- Un murmullo me lleva a la ventana. Toma mis labios: soy lo que me llama. El viento que pasea por las ramas trae tu voz y el rocío de mañana.*

Dos meses antes de comenzar la publicación de poemas para Twitter, se añadió una nota en el perfil de @tertulielira manifestando que se usaría esa cuenta para publicar poetweets, lo que animó a varios cientos de usuarios a hacerse seguidores antes incluso de que Telira hubiera publicado un solo tweet. Sin un número significativo de seguidores previos, esto sólo puede querer decir que hubo gente que hizo búsquedas por alguna de las palabras que tenía el slogan o descripción de la cuenta, que hubo de ser ‘poetweet’ por la insustancialidad del resto de las palabras a la hora de realizar búsquedas. Es decir, se puede concluir que el movimiento de creación de poemas en Twitter tiene una retroalimentación en un nicho de usuarios interesados que realizan una labor activa de prospección de Twitter al encuentro de creadores de poemas cortos a los que seguir.

Teniendo autores y lectores, era cuestión de tiempo que apareciera una tímida función crítica –tímida porque como se ha explicado ya, en la red esta función la asumen los propios usuarios-, incluso una metatwitteratura, reflexionando en tweets sobre las posibilidades de este medio¹⁷⁰. No se han hecho esperar, en paralelo, concursos de creación como los de hipermédula¹⁷¹, con unos muy buenos resultados de participación y de calidad y originalidad de los trabajos¹⁷², foros de debate, mesas redondas¹⁷³...

¹⁶⁸ Por citar tres ejemplos @MaelAglaiá, @Corolarios o @MerlinaAcevedo.

¹⁶⁹ Publicados en @MerlinaAcevedo el 25 de Mayo de 2011

¹⁷⁰ Como hace, entre otros, @aasiain

¹⁷¹ (Hipermédula 2011)

¹⁷² (Hipermédula 2011)

¹⁷³ Por ejemplo la de Marzo de 2011 en México DF, en la que se podía participar online, enviando preguntas vía Twitter, (<http://www.lashistorias.com.mx/wp-content/uploads/2011/02/invitacion-140-caracteres.jpg>)

5.2.- #poetweets, una incursión de la poesía en las redes sociales.

Los poemas en tweets aprovechan esa novedad social-cultural que permitió pensar en utilizar microblogging como vehículo de literatura, apoyándose en la visibilidad que Twitter específicamente aporta a las obras creadas. Esto es así porque no solamente se estaría poniendo poesías sobre Twitter –que por sí mismo obligaría a los potenciales lectores a tratar de encontrar agujas en un pajar- sino que existe una convención de marcado que permite a los interesados dirigir su atención sobre estos poemas ultraconcisos. Dicha marca hace uso de la posibilidad de etiquetar los contenidos que proporciona Twitter; se trata de añadir el literal ‘#poetweet’ en cualquier punto del poema, sacrificando 9 caracteres de los 140 posibles. Para el creador este sacrificio es pequeño porque se salda elevando las oportunidades de ser leído desde las prácticamente despreciables de un tweet indiferenciado, hasta hacerlo visible a aquellos usuarios que les interesan estos poemas. Para quien va en busca este género literario, la ventaja es análoga; pasar desde saber que existen estos poemas, como mera posibilidad a tener una herramienta que permite búsquedas fructuosas, pagando un precio también; el hecho de que el uso de esta etiqueta sea una convención compartida y conocida¹⁷⁴, la hace vulnerable al ataque de los trolls¹⁷⁵ y probablemente deba de realizar una fastidiosa criba que deseche una parte notable de los resultados de la búsqueda.

Esta forma poética impone una forma muy particular, decidida y explícitamente esloganizada y que cuenta con una doble ventaja frente a los otros intentos de poesía proyectada en Internet. Por un lado las restricciones impuestas son tremendamente sencillas –simplemente que el tamaño de la pieza de poema sea como máximo de 140 caracteres-, lo cual facilita la plasmación del hecho creativo. Por más que haya visiones ultraconservadoras¹⁷⁶ que aducen que esta es una restricción inaceptable que violenta la capacidad creativa... ¿Quién puede pensar que un soneto tiene menos restricciones que un poema en un tweet?¹⁷⁷ La otra ventaja marca la preeminencia de la producción de poesía en Twitter frente a las otras propuestas para la red ya repasadas: las normas son las propias del escenario –Twitter-. En resumen, no necesitan un aprendizaje de técnicas IT específicas –ni para su creación, ni para su lectura-, sino que son conocidas y compartidas por varios cientos de millones de personas que utilizan este escenario diariamente.

¹⁷⁴ El NY Times se hace eco del auge en Twitter de los poemas etiquetados como #poetweet, en (Kennedy 2011)

¹⁷⁵ El comportamiento de los trolls respecto de esta etiqueta consiste en marcar con ella frases que no podrían ser considerados propiamente poemas. En la totalidad de los casos que se han constatado se tratan de frases, juramentos o dichos populares procaces, escatológicos o de contenido sexual explícito y siempre exhibiendo un lenguaje grosero.

¹⁷⁶ Valga como ejemplo uno de los miembros significados del colectivo Telira. No sólo se declinó la invitación a participar en el libro de poesía sobre Twitter que forma parte del presente trabajo, sino que se negó a discutir sobre su punto de vista en las tertulias o a participar dando su opinión en el grupo de discusión porque entendía que crear poesía en formatos tan reducidos era imposible manteniendo un contenido artístico y en consecuencia intentarlo una pérdida de tiempo.

¹⁷⁷ (Antón Cuadrado 2009-2012) Post ‘#poetweet ¿Puede haber poesía en 140 caracteres?’ 24.04.2011



Quizás es este el punto clave de estos poemas; es que los tweets son, a todos los efectos, eslóganes, así que despliegan una estructura estudiadamente efectiva para su difusión en conjunción con la narrativa de internet¹⁷⁸ y en línea con la explicada esloganización del discurso en el posmodernismo tecnológico. Su ultraconcisión y potencial de repetitividad, no son artificiales ni un obstáculo para su comprensión o expresividad. Más bien no hacen sino jugar a su favor. Otro punto a favor de la estructura esloganizada y no menos importante, es el hecho de que cada poema-eslogan tenga un periodo de decodificación y asimilación tan corto. Su cadencia de lectura-asimilación permite imbricar entre la ojeada de cada poema otras actividades; lo que se ha venido a llamar multitarea de la atención. Aunque la multitarea de la atención no estaba precisamente prestigiada sólo hace unos años, porque se consideraba que estaba reñida con la profundidad de la reflexión, parece que es un no negociable en el marco de comunicación que asumen los nuevos nativos digitales. Con una concepción del tiempo tremendamente comprimida en la que se hacen inaceptables las esperas, no es pensable que el interfaz de comunicación con el exterior, nuestros sentidos, queden sin utilizar ni un instante.

5.3.- #poetweets o esloganización de la poesía.

Las comunidades conectadas, sin tiempo ni ganas de reflexionar sobre lo que acaece porque lo que cuenta es la inmediatez, son receptivas a cualquier mensaje en la medida que sea atrayente, cuya receta de éxito sobre la red es acaso ser corto, sintácticamente sencillo y asentado sobre temas recurrentes. Tal es así que se puede resumir las características definitorias de la utilización de los eslogan-consigna por parte de la corriente de poesía sobre Twitter en los siguientes aspectos:

1. El poema-eslogan es ultraconciso lo que le convierte, entre otras propiedades, en más fácilmente transmisible.
2. El poema-eslogan tiende a exhibir una complejidad estructural o sintáctica reducida –en buena medida ayudado o forzado por la disminución de su tamaño-, lo que le convierte en más fácilmente decodificable y eleva su cadencia de lectura y asimilación. El tiempo de decodificación es un punto clave y viene determinado por un destinatario ávido que no mantiene su atención demasiado tiempo sobre la misma pieza de información.
3. El esquema de poema-eslogan fomenta su reproducción por repetición utilizando mecanismos sencillos e integrados en la plataforma como el retweet. Cuando se hace retweet –la retransmisión de un retweet recibido- tiene un efecto multiplicador de su presencia sobre el cluster o racimo de

¹⁷⁸ (Antón Cuadrado 2009-2012) Post 'Consignotopia y desilusión 2.0' publicado el 25.07.2010

relaciones en que se encuentran los emisores del mismo mensaje¹⁷⁹, lo que satura el canal haciendo más presente el mensaje. Un efecto colateral del que ya se ha hablado que trae consigo la presencia, es la ganancia de credibilidad en la red. Y recuérdese que ante la poca presencia de la voz de los críticos en la red, el mecanismo sustituto de estos a la hora de la promoción y difusión de contenidos es la pseudointersubjetividad de los contenidos virales o la pseudodemocrática socialización de las piezas de información por parte de los internautas. Es evidente que los contenidos más fácilmente compartibles¹⁸⁰ son los mensajes hipercortos o las imágenes e infografías¹⁸¹.

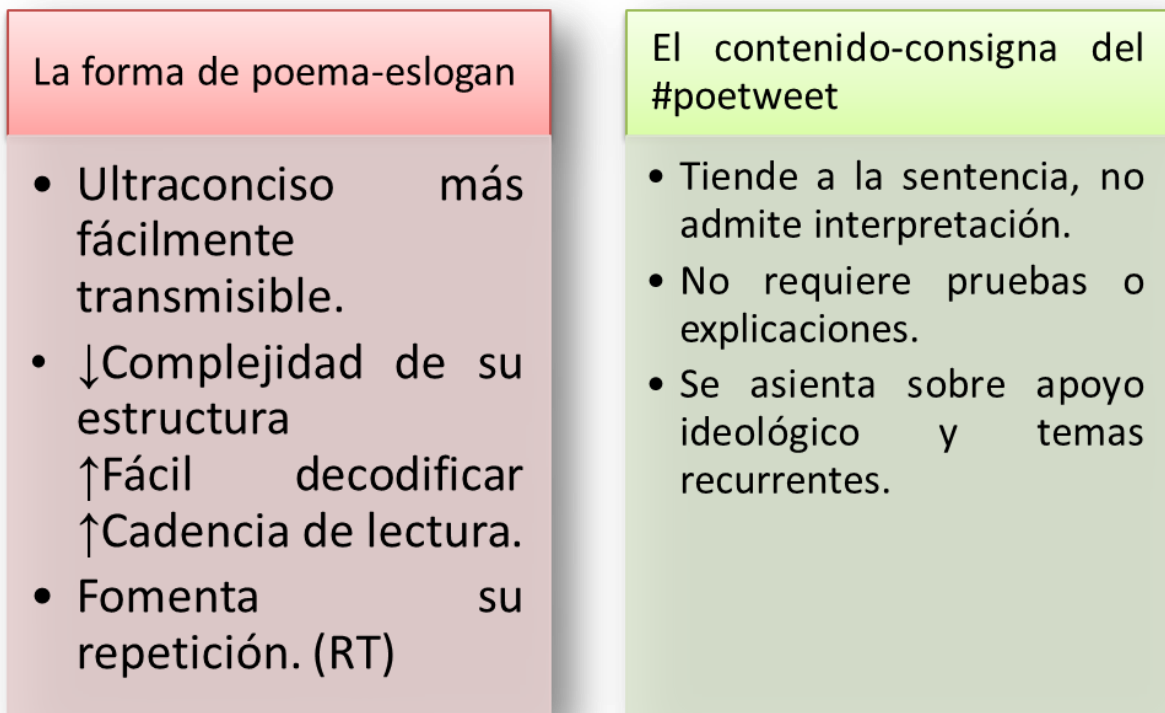


Ilustración 43. Características del eslogan-consigna aprovechadas por la poesía en Twitter.

4. El contenido tiende a la sentencia, al aforismo, al apotegma, a la Greguería... Debido a que no hay espacio para varias ideas, se eliminan las excepciones, se condensa todo en una frase y se empaqueta para su fácil consumo, lo que implica en gran medida prescindir de prólogos, de rodeos, de matices, de excepciones. Hay que advertir que este aspecto aumenta en gran medida la antes ponderada sencillez de decodificación.

¹⁷⁹ Si un usuario de Twitter reenvía –hace retweet sobre- un mensaje, él no es el único que ha visto dos veces el mismo, sino que también todos los que sean seguidores al mismo tiempo del primer origen y del retransmisor lo habrán visto duplicado.

¹⁸⁰ El medio pseudodemocrático de compartir estos contenidos para promocionarlos son precisamente las redes sociales: Facebook, Twitter y LinkedIn en primer lugar, pero también los agregadores Digg, Reddit, Stumbleupon, Meneame...

¹⁸¹ Imágenes e infografías tienen sus propios medios de promoción, como flickr y pinterest.



5. El contenido no requiere pruebas o explicaciones previas o añadidas. En consonancia con el punto anterior, se prescinde de glosas y no tiene sentido tampoco los poemas que ocupen más de un tweet o incluso los poemarios como una globalidad. Si la complejidad de una idea implica partirla en dos tweets, o se hace acompañar una idea de explicaciones en otros mensajes, no forzosamente llegarán ambos a los mismos destinatarios ni en un orden específico, por lo que el efecto es el de que los fragmentos no logran reconstruir el todo. El tweet es la unidad –mayor y menor- de significación de partida. Por encima de esta, corresponde exclusivamente al lector la federación de varios significados para crear la significación global, al elegir su itinerario de lectura.
6. El contenido busca asentarse sobre un apoyo ideológico para dar más soporte social a su aserto, debe de apoyarse en planteamientos larvados en la ideología, evidentes, compartidos entre el creador y el lector, en símbolos ‘de moda’, porque no hay espacio para explicar otros marcos de referencia y, como se explicó en el punto anterior, el acompañar un mensaje de otros para su explicación no funciona en el dominio de Twitter.

5.4.- #poetweets como eje de una comunidad virtual

La apropiación de Twitter por una parte de la comunidad poética es notoria y observable. Hay que entender esta comunidad operando como una de tantos grupos de interés que se han construido al amparo de la nueva forma social netmoderna y están vertebrándose sobre utilidades de redes sociales. No es una cuestión menor, porque la clusterización de los emisores y receptores potenciales de poesía favorece la difusión de los poemas al identificar los destinatarios y evitar que el contenido se pierda en un maremagno de mensajes. Pero asimismo, el compartir canal con cientos de millones de espectadores que pueden eventualmente leer los #poetweets permiten trabajar en la dirección de ganar nuevos adeptos para la causa. Excediendo la generación de contenidos, *‘La capacidad para el desarrollo de la comunidad ha sido un atributo importante de las tecnologías de la resistencia’* (Leung, 2008:82). Es precisamente en esta posibilidad de creación y mantenimiento de lazos mediante el intercambio que permiten las comunidades virtuales, donde se ubica una de las más interesantes características para las minorías, ya que de un modo sencillo se *‘ofrece la posibilidad de «tomar y decidir» a qué comunidad minoritaria concreta interesa integrarse’* (Leung, 2008:82). Y los poetas y lectores de poemas, operando del mismo modo que constató Leung para etnicidades –poetas y sus lectores no son sino una comunidad de interés minoritaria-, se apropian de un medio inicialmente no creado para ello, de modo que sirva a sus fines.

Esto es directamente un #poetweet, la utilización de Twitter y la aceptación de sus normas para la difusión de poemas.

5.5.- #poetweets como adaptación a la narrativa del ciberespacio

No podría decirse más claro: ‘Twitter alinea la poesía con el posmodernismo tecnológico, la hace cumplir la ética de la red y maximiza la comunicación EMIREC: Los tres must para triunfar en el ciberespacio’¹⁸². Twitter es –por el momento- un monumento a la autoproducción y al empoderamiento de los creadores horizontales –léase a la resistencia frente a los grandes conglomerados de opinión- y por ende al pluralismo que además cumple con las máximas de la evanescencia o caducidad de los contenidos, la evolutividad y la multitarea de la atención. En cuanto a lo de evolucionar con las nuevas formas de realidad, ¿Para qué reinventar la rueda? Si se trata de usar como soporte para la Poesía algo tan presente como las redes sociales, estamos ante una de las más extendidas, Twitter¹⁸³.



Ilustración 44. Alineación de #poetweets y narrativa del ciberespacio. 1/3-Anarquismo Epistemológico.

No es un tema menor en la alineación de los #poetweets con la narrativa del ciberespacio el compromiso explícito de Twitter con la flexibilidad e integrabilidad que define una convivencia con otras propuestas, tanto de tecnologías de soporte, como Web2.0 cercana a la codefinición mutua (es sencillísima su integración con blogs, se utiliza intensivamente como medio de autenticación para la entrada a otras redes sociales y parece estar hecho a propósito para ser utilizado en dispositivos portátiles, como tablets y, o, teléfonos móviles, por citar sólo algunos de los efectos de lo anterior).

¹⁸² (Antón Cuadrado 2009-2012) Post ‘Twitter poesía y narrativa del ciberespacio’ publicada el 29.05.2011

¹⁸³ Según (Quora s.f.) en Febrero de 2012 se emitían 290 millones de tweets al día.



El uso de Twitter para este fin no sólo está alineado con la ética de la web, sino que podría decirse que todo lo anterior incluye a día de hoy a esta herramienta de microblogging en el toolbox hipotético con que se está definiendo iterativamente –afinando quizás- el netmodernismo. Además, una labilidad notoria en la definición de su objeto y su limpieza y sencillez conceptual le hacen un candidato serio incluso a sobrevivir al sobrecargado facebook monolítico (sin que esto signifique, ni mucho menos, que vaya a ser eterno, ya que, entre otras cosas, se espera una segmentación, una especialización de las redes sociales en nichos de interés, de modo análogo a como ya ha ocurrido con otros medios masivos, como por ejemplo, las televisiones). Basicamente la idea de un #poetweet es esa: utilizar de twitter para hacer que la poesía sea netmoderna, lo cual no garantiza que el poema sea bueno, pero sí que hay un hueco para él, en el subsistema social Web2.0. No asegura tanto que vaya a atraer lectores, como que no aleja a los potenciales de entre los nativos digitales, por el hecho de tener una narrativa que ven pintoresca, difícil de utilizar y de encajar en el entorno net, en una palabra: anacrónica.



Ilustración 45. Alineación de #poetweets y narrativa del ciberespacio. 2/3-Netmodernismo & Ética de la Red.

Por último la poesía al aliarse con Twitter gana herramientas de comunicación que hacen ésta más sencilla, más fluida. No incidiremos en la facilidad de uso y, por ende, de descodificación consustanciales a Twitter. Pero es meritorio, que sin dejar de lado esa sencillez, se logre cumplir con todas las preconizaciones del modelo EMIREC. Twitter es EMIREC aquilatado, permite responder a cada mensaje o retransmitirlo –incluso modificado, participando en una dialectica de creación de mensajes-, permite leer en el orden que se desee, saltando de unos a otros emisores o de unos a otros temas, por su mecanismo de etiquetas. Incluso se puede observar en su mecanismo de retweet –o reenvío selectivo- un remedo de implementación de pseudodemocracia o pseudointersubjetividad para la decisión de qué

tweets se difunden y perennizan –en la medida que la propia epistemología del netmodernismo lo permite- y cuales desaparecen sin dejar rastro, sumidos en el océano de producción de contenidos.



Ilustración 46. Alineación de #poetweets y narrativa del ciberespacio. 3/3- Maximizar Comunicación EMIREC.

Con todo lo anterior, los creadores de poesía deben de tomarse en serio una lección: *‘No hay que adaptar los soportes de Internet para publicar las mismas poesías de siempre, sino que los poetas debemos aprender cómo usar la narrativa del ciberespacio y sus herramientas. Y nuestra poesía, que es arte, y como tal no ligada a ningún soporte, debe de poder ser proyectada sobre esta narrativa sin despeinarnos, del mismo modo que antes lo hacíamos sobre libros.’*¹⁸⁴

¹⁸⁴ (Antón Cuadrado 2009-2012) Post ‘¡Twitter es ginseng para la poesía!’ publicado el 22.05.2011



6.- Un modelo de investigación para la creatividad conectada.

Cuando se va a abordar una investigación de campo es necesaria la elección de los métodos de investigación antes de abordar el proceso. Esta metodología de la investigación tendrá una incidencia en el resultado tan marcada como la propia definición y caracterización del problema.

A continuación se introduce el marco teórico que sustenta el modelo de investigación retenido.

6.1.- Discusión teórica: Métodos Cuantitativos y Cualitativos

Los métodos cuantitativos y cualitativos no pueden entenderse como una mera caja de herramientas que se utilice para llegar a resolver problemas de investigación, sino que –como anticipa Corbetta (Corbetta 2007, Cap. 1)- tienen dentro planteamientos ontológicos y epistemológicos que dan como resultado una definición metodológica. A la hora de decantarse por una de estas variantes metodológicas se han de tener en cuenta estos postulados antes que decidirse por la conveniencia o no de una determinada técnica o método asociado a la opción cualitativa o cuantitativa.

Corbetta comienza planteando tres paradigmas de base de la investigación social¹⁸⁵ que están insertos en corrientes filosóficas más extensas en cuanto a su influencia: el positivismo, el postpositivismo¹⁸⁶ y el interpretativismo, que se asocian respectivamente a técnicas cuantitativas exclusivamente, al predominio de estas sin excluir el recurso a alguna cualitativa y, por último, al uso de técnicas cualitativas y el análisis ‘por casos’. Las opciones positivistas en su faceta ontológica parten de la premisa de un realismo, que en el caso del positivismo desarrollado, se hace crítico porque asume que la realidad social sólo se puede conocer de un modo aproximado, probabilístico. Frente a estas opciones, el interpretativismo asume que no existe una realidad objetiva a conocer, sino que hay múltiples realidades construidas por cada individuo –podría decirse que es relativista o subjetivista, por tanto- y es precisamente este el compendio de significados que se puede llegar a conocer, la suma de los atribuidos por cada individuo estudiado.

¹⁸⁵ El concepto de paradigma fue introducido por Kuhn (T. Kuhn 2006) y hace referencia al conjunto de ideas que una comunidad científica comparte acerca de los procedimientos metodológicos que resultan válidos para producir datos, las clases de teorías e hipótesis posibles y los datos a tener en cuenta para validar o refutar estas teorías.

¹⁸⁶ Corbetta, en (Corbetta 2007, Pág 10, Tabla 1.1) lo llama postpositivismo, aunque posteriormente denomina neopositivismo a la corriente asociada con este racimo de postulados.

La traslación de la dualidad ontológica realismo-relativismo anterior se deja notar en los diversos planteamientos epistemológicos de los paradigmas. Mientras que los positivistas buscan explicaciones para los hechos mediante leyes –que comenzaron siendo universales e inmutables y, probablemente por efecto de las propuestas de Kuhn han devenido provisionales y susceptibles de revisión-, el paradigma interpretativo busca comprender los significados interpretando lo observado y sus generalizaciones, por tanto, no pueden ir más allá que enunciados de posibilidad.

Tanto la ontología como la epistemología de los paradigmas de investigación social sientan las bases de la metodología a emplear. Siguiendo el positivismo, se plantea analizar variables, de modo cuantitativo preferentemente, para comprobar hipótesis previamente formuladas, apoyándose en experimentos y observaciones que se hacen desde la separación investigador-universo observado. Sin embargo el interpretativismo necesita de la interpretación empática entre investigador y su objeto, su compromiso e interacción. La utilización de técnicas cualitativas para lograr la comprensión de esa realidad múltiple excluyen el análisis por variables: la unidad de trabajo para esta tarea deben de ser los casos individuales, entendidos en su globalidad, no fraccionados en atributos simples o variables.

Es natural que ya que emanan de posturas filosóficas diversas –en ciertos asuntos contrapuestas- las metodologías cualitativa y cuantitativa contengan opciones deferentes y que incluso la utilización de una misma herramienta se lleve a cabo con ciertos matices en los planteamientos que provoquen resultados diferentes. En el marco del estudio que se va a abordar la más radical segregación entre ambas, y la que ha propiciado en gran medida la elección metodológica, la marca la relación con el objeto de estudio¹⁸⁷. Mientras que la opción cuantitativa exige una separación investigador-mundo estudiado que permite la neutralidad y distancia exigida por el método científico, en la cualitativa se pretende tomar parte del universo de estudio de modo que se permita la identificación empática. El sujeto es activo y se le estudia de tú a tú, no un banco pasivo de experiencias sobre el que se pueden variar las condiciones para probar hipótesis prepostuladas, *‘un elemento clave para el naturalismo es la insistencia en que el investigador adopte una actitud de respeto o aprecio hacia el mundo social’* (Hammersley y Atkinson 1994, 20).

Además del anterior hay otra posición que determina la construcción metodológica y de la fundamentación teórica del trabajo de investigación. Mientras que en el enfoque cualitativo acepta el método deductivo, por el que la teoría precede a la investigación y el papel de esta es el de contrastar o falsar las hipótesis, en el enfoque cuantitativo la base teórica queda esencialmente abierta y dispuesta a ser completada con el resultado de la investigación, al estilo inductivo. Por consiguiente, el diseño de la investigación es mucho más estructurado y cerrado en el primer caso que en el segundo, que tendrá que

¹⁸⁷ En gran medida esta reflexión ha sido obtenida de (Corbetta 2007, Pág 44-45. Tabla 2.1)



evolucionar para adaptarse a la mejora de comprensión del universo de estudio que acaece según va avanzando el trabajo investigador.

La recogida de datos y, por encima de todo su análisis también difiere. El paradigma cuantitativo persigue analizar variables, detalles presentes en cada individuo de estudio y para ello ha de aplicar un potente aparatage matemático que garantice y valide la precisión de las deducciones que debe asentarse sobre una recolección de datos idéntica y repetible para cada sujeto. Esto es clave, porque cada sujeto queda proyectado a valores para un racimo de variables y se renuncia a su comprensión como un todo. Por consiguiente la muestra, los sujetos, han de ser escogidos partiendo de criterios también matemáticos que constaten la representatividad de la muestra para el universo sobre el que van a realizarse las generalizaciones, así como el grado de error esperable en las deducciones según formulas estadísticas.

El camino cualitativo pretende comprender a los sujetos y su repositorio de significados de modo individual, por lo que ni siquiera el método de recolección de datos tiene por qué ser idéntico en todos ellos, sino que habrán de tomarse decisiones sobre qué método de obtención de datos utilizar con cada uno –y probablemente en el transcurso de la investigación, variarlo-. Evidentemente con esta heterogeneidad de datos de partida es casi obligada la renuncia a la matematización de la construcción del significado. El estudio específico y holístico de los sujetos –de cada uno- no casa con una tabulación de los datos, sino que se tendrá como material fragmentos de textos, entrevistas, documentos, así como descripciones de campo del investigador... que podrán engendrar clasificaciones y tipologías en lugar de las correlaciones y leyes esperables del enfoque cuantitativo.

La perspectiva cuantitativa y la cualitativa suponen dos modos diferentes de hacer investigación social. La necesidad de decantarse por una u otra para una determinada investigación implica, para algunos estudiosos de la metodología, una decisión excluyente al respecto, sobre todo desde la postura que *'sostiene que el enfoque cuantitativo y el enfoque cualitativo, el paradigma neopositivista y el paradigma interpretativo, representan dos puntos de vista incompatibles, porque se caracterizan por planteamientos filosóficos divergentes'* (Corbetta 2007, 59). Hay, empero otras visiones de la complementariedad de ambos, también recogidos por Corbetta, como la tendencia que propone la utilización de técnicas cualitativas en la fase exploratoria de una investigación cuantitativa, como contribución válida a la producción y el análisis de evidencia empírica o, más en boga, la de sostener *'la legitimidad, utilidad y dignidad de ambos métodos, y anuncia el desarrollo de una investigación social que, según las circunstancias y las posibilidades, opte por un enfoque o el otro'* (Corbetta 2007, 60) fruto de *'la constatación pragmática de que la sociología y la investigación social han recibido contribuciones valiosas y fundamentales de investigaciones tanto cuantitativas como cualitativas'* (Corbetta 2007, 60). Existe, no obstante, una familia de puntos de vista de los que son una instancia los de King y Keohane que recogen que la investigación cualitativa no se diferencia fundamentalmente de la cuantitativa, excepto

en el estilo e incluso que *'la mayoría de las investigaciones no corresponde claramente a una u otra categoría, y las mejores suelen combinar características de los dos tipos.'* (King, Kehoane y Verba 2000, 15). En todo caso, asumiendo que ambas puedan trabajar en paralelo en el curso de una investigación, se tomará una opción directriz, como se verá más adelante, acercando el presente estudio a las tesis y opciones cualitativas.

6.1.1.- El diseño de la investigación científica.

Según (King, Kehoane y Verba 2000, 18-19) el estilo de una buena investigación puede ser tanto cuantitativo como cualitativo, pero lo que es irrenunciable es que tiene que tener un buen diseño y para ello cumplir con cuatro características ineludibles¹⁸⁸.

- El objetivo es la inferencia. Aunque puede ser necesaria la acumulación de hechos no es, en sí misma, suficiente¹⁸⁹. Se necesita que el investigador recorra un paso más que consiste en una inferencia, sea esta descriptiva o causal, que vaya más allá de las observaciones específicas que se han recogido.
- Para generalizar y analizar los datos se deben de utilizar métodos explícitos y públicos. Esto implica, por tanto, que puedan evaluarse por personas ajenas a la investigación.
- La inferencia es, por definición, un proceso imperfecto. Es imposible llegar a conclusiones perfectamente ciertas con datos incompletos¹⁹⁰. Cuando se trata de recuperar material cognoscitivo de las personas, se ha de aceptar que los datos padecen la *'maldición de la cuádruple I, es decir, son inciertos, por incompletos, y, o, inconsistentes, y, o, imprecisos, por lo que entran en juego medidas de certeza, grados de credibilidad'* (Gómez, y otros 1997).
- El contenido es el método. La explicación científica propugna un conjunto de normas inferenciales de que depende su validez.

¹⁸⁸ Estas características están también extraídas de las propuestas en (King, Kehoane y Verba 2000, 18-19)

¹⁸⁹ Esta podría considerarse, desde el punto de vista de la etnografía, una opción metodológica. Boas, el padre del particularismo histórico *'creía que la paciente acumulación de datos históricos llevarla automáticamente al progreso de la teoría antropológica'* (Harris 1996, 228), así que daba mucha más importancia a la acumulación detallada de datos y evitaba meticulosamente cualquier inferencia que pudiera caer en el terreno de la especulación.

¹⁹⁰ Esto es quizás el punto clave en que disintió Boas, que pretendía como programa aquilatar conocimientos hasta que pudieran considerarse completos y consistentes antes de educir conclusiones: *'sobrepasó a la mayoría de los antropólogos anteriores y posteriores en su preocupación por presentar las pruebas sobre las que podía construir sus afirmaciones etnográficas. Admitamos que el empirismo de Boas implicaba exigencias que ni siquiera él pudo satisfacer.'* (Harris 1996, 227)



6.1.2.- Reflexividad.

A juicio de Hammersley y Atkinson (Hammersley y Atkinson 1994, Cáp 1) la separación entre las actividades del investigador y de los sujetos de la investigación –más concretamente la eliminación del efecto del investigador sobre los datos recogidos- es el punto clave que justifica las divergencias metodológicas que se han anticipado. Ambas posiciones asumen que se pueden obtener estos datos incontaminados por la conversión del investigador en una especie de *‘autómata o receptor neutral de experiencias culturales. Sin embargo, es inútil perseguir este tipo de cosas en la investigación empírica’* (Hammersley y Atkinson 1994, 31). Y si, en cierto sentido toda investigación social implica una participación –y más cuando toma la forma de observación que siempre tiene algún grado de intervención, aunque sólo sea el efecto de los sujetos de saberse observados- en el mundo social, así tendrá un correlato en los productos obtenidos del estudio.

Hammersley y Atkinson piensan entonces que los dos paradigmas desatienden el hecho de que el investigador forma parte del mundo social que estudia, ya que *‘todas las investigaciones sociales se basan en la capacidad humana para participar en la observación. Actuamos en el mundo social y entonces estamos preparados para reflexionar sobre nosotros mismos y nuestras acciones como objetos en ese mundo. Sin embargo, más que hacernos dudar acerca de si la investigación produce o no conocimiento o sobre su transformación en una empresa política, para nosotros esta reflexividad proporciona la base para una indagación lógica reconstruida que une, más que separa, al positivismo y al naturalismo, pero que va más allá en importantes aspectos.* (Hammersley y Atkinson 1994, 36).

Observando fielmente la exposición antes transcrita de Hammersley y Atkinson que corona como idea central de la conclusión del primer capítulo ‘¿Qué es etnografía?’, se decide que la observación participante del investigador en el marco del presente estudio deberá tomar la forma de una inmersión honesta. La pretensión metodológica de relación del investigador con los participantes en el cuaderno de creación poética será de una integración completa en el colectivo, compartiendo no sólo las tareas de creación, sino las de gestión y las puramente administrativas del colectivo, con el fin último de la comprensión holística del escenario así como de la eliminación de las reticencias de los sujetos a participar en la investigación gracias a la percepción del investigador como un par.

6.2.- Metodología Cualitativa como opción conceptual

La opinión de Corbetta es la de considerar ‘*difícil, si no imposible, utilizar los dos planteamientos en un mismo diseño de investigación*’ (Corbetta 2007, 61). Sin entrar en la discusión como otros autores que no tienen reticencias al respecto de integrar resultados de ambas opciones en un proceso de investigación, se ha decidido tomar partido por una de las dos en el marco del trabajo que nos ocupa, para realizar el planteamiento del mismo.

El presente trabajo de investigación se ha decantado por la opción conceptual cualitativa lo cual forzosamente tendrá un correlato en los medios utilizados y en los resultados esperables. Como explica Elicio Bezerra en términos breves y precisos ‘*en última instancia, los métodos cualitativos tienen su origen en las investigaciones etnográficas. Uno de los puntos en común más significativos es la inmersión del investigador en una determinada realidad, de forma comprometida; ello significa que no tiene sentido mantenerse en un peldaño superior o neutral. Esa circunstancia tiene que ver no sólo con los objetivos, sino que determina en gran parte los instrumentos de trabajo – y, en este caso, todos ellos suponen el contacto, la proximidad, la interacción.*’ (Bezerra Pontes 2006, 171).

El paradigma elegido es el cualitativo, porque se pretende tener una comprensión de las motivaciones de las personas –casos específicos-, a nivel micro y no como un resumen homogeneizador de los resultados que puede presentar un estudio de corte más estadístico o cuantitativo. En este caso es evidente que la opción metodológica no es neutral. Por otro lado, la opción de recurrir al método comparativo para realizar inferencias generalizadoras hubiera estado descartada en todo caso, porque como se explicita más adelante, no se han encontrado estudios etnográficos de los que partir en éste área de experiencia. Asimismo la investigación parte de una definición tentativa de conceptos y variables –que se realizó en los capítulos anteriores- no definitivamente fijados, para hacer una exploración de los ámbitos cubiertos.

Sabiendo que los métodos cualitativos tienen origen en la etnografía, se espera como programa difícil de renunciar desde los inicios de esta disciplina¹⁹¹, la inmersión del investigador en una determinada realidad. Jensen y Jankowsky ahondan al fin y al cabo sobre el mismo punto que Bezerra cuando explicitan que la investigación etnográfica tiene ‘*en general, la necesidad de una observación participante a largo plazo, en la que el investigador se constituye en el principal instrumento de investigación*’ (Jensen y Jankowski 1993, 69).

El estudio por observación participante –el tomar parte en el grupo de personas que van a crear colectivamente una obra de poesía en 140 caracteres-, complementado con entrevistas permite

¹⁹¹ La definición del trabajo de campo como tal tuvo lugar con Rivers en su Notes and Queries de 1913, aunque quien lo puso en práctica –y ha quedado como trabajo seminal de trabajo de campo- es el de Malinowsky en las islas Trobriand (Malinowski, Les argonautes du pacifique occidental 1989) y en cuyo capítulo preliminar podría decirse que se sientan las bases de la disciplina.



profundizar en el cómo los autores asumen este nuevo entorno. La investigación, llevada sin esta participación en el proyecto, podría arrojar conclusiones más cercanas al modo en que dicen los actores que asumen el entorno, lo cual puede tener distancias con la realidad, y más dado el terreno en que se va a desarrollar la investigación¹⁹². No conviene olvidar que *‘todo comportamiento humano tiene una dimensión expresiva. Las adaptaciones ecológicas, la ropa, los gestos y las maneras, todo converge en mensajes sobre la gente’* (Hammersley y Atkinson 1994, 143) y para recoger en toda su riqueza este comportamiento conviene observarlo en primera persona.

6.3.- El problema en la investigación cualitativa.

Si bien en la investigación entendida desde el paradigma positivista el punto de partida parece estar en el descubrimiento de un problema al que responder, así como de una hipótesis de partida, en esta investigación cualitativa, el punto de partida es la voluntad de comprensión de un hecho o fenómeno. Esta voluntad de comprensión de los significados no implica forzosamente la construcción de hipótesis de partida, sino que probablemente el compromiso sea dejar el extrañamiento antropológico¹⁹³, y la sana curiosidad programática para construir la respuesta a las preguntas de investigación.

En todo caso, la formulación del problema debe de abarcar un proceso de refinado que va desde la idea inicial de investigación hasta la conversión de la misma en un problema investigable, que se concreta para que sea manejable, lo que incluye hacer explícitas las preguntas de investigación, así como los métodos que se aplicarán sobre ellas.

6.4.- Sujetos de la investigación: el número de individuos.

El estudio comparativo se ocupa en cierta medida de un cotejo que lleva los resultados del detalle a la obtención de puntos comunes, pero en la investigación participante, no se plantea llegar a conclusiones

¹⁹² La diferencia es que el método cuantitativo es más propio para estudiar los hechos y el cualitativo para lo que se dice que se hace. *‘No obstante, siguiendo al profesor Ortí, parece acertada la división entre la pertinencia de las perspectiva cuantitativa cuando se trata de investigar hechos o, al menos, opiniones fácticas (referencias a comportamientos de los sujetos *...+) y la pertinencia de la perspectiva cualitativa cuando se trata de investigar motivaciones, representaciones y, en general, aquellos objetivos cuya principal manera de manifestarse es a través del discurso de la gente’.* (Callejo Gallego y Viedma Rojas, Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de la intervención 2006, 102)

¹⁹³ *‘Primariamente extrañarse significa aproximarse al estudio de grupos humanos muy diferentes del propio con curiosidad, con una intención de producir conocimiento. Sin embargo, la noción de extrañamiento se aplica también cuando el investigador se centra en grupos sociales próximos o incluso en su propio grupo social. En este caso, la base del extrañamiento se encuentra en el reconocimiento de que todo grupo humano (incluido el propio) genera un comportamiento convencional, socialmente construido, y que no es el resultado directo de la naturaleza de las cosas’* (Díaz de Rada, Etnografía y técnicas de investigación antropológica 2006, 31)

generalizadas, sería aventurado asegurar extrapolaciones fuera de la población estudiada. Por lo anterior puede no tener sentido fijar el número de individuos atendiendo a proporciones o reglas para lograr muestreos con valor estadístico. Cada sujeto se representa a sí mismo y no es necesariamente extrapolable al resto de los sujetos estudiados. Sus aportaciones se deben de entender hermenéuticamente, dentro del estudio de su contexto, del que aporta una gran comprensión la observación participante y cuyos detalles que no caigan en partes más estructuradas del trabajo, como puedan ser el análisis de entrevistas, grupos de discusión, etc., se aportarán en forma de narración.

En este escenario, el número de individuos que serán objeto de estudio se definirá atendiendo a la aportación a la construcción del significado esperable de cada uno de ellos y con los condicionantes de los límites temporales y de recursos de la investigación. Evidentemente lo anterior implicará una opción de partida en la construcción metodológica en cuanto no sólo al número sino a exactamente quienes son los sujetos de estudio y las técnicas a aplicar con cada uno de ellos para conseguir los mejores resultados. Pero con esta opción metodológica este plan de partida puede ser variado en el transcurso de la investigación a medida que se opera la explotación de los datos anteriores –o las modificaciones de las condiciones del proyecto, como el tiempo disponible, la disponibilidad o no sobrevenida de un sujeto target, etc... -, según indiquen su pertinencia. La conciencia de que los informantes o sujetos elegidos cambiarán a lo largo de la investigación no debe en ningún caso banalizar el trabajo de su elección, ya que una correcta colección de éstos evitarán errores en la obtención de datos y, por ende, de apreciación en el análisis, ya que en palabras de González Echevarría, *‘la primera fuente de error es el informante. Puede estar mal elegido, o proporcionar informaciones erróneas que responden a estereotipos [...] o tener fallos de memoria cuando se le interroga acerca de acontecimientos del pasado [...]’. En el trabajo de campo se pueden cometer errores a causa de la dependencia respecto al informante, que puede mentir por cortesía –para decirle al etnógrafo lo que le gusta oír- o para ocultar ciertas prácticas...’* (González Echevarría 1990, 64).

6.5.- La importancia de los instrumentos de recolección de datos.

El trabajo tiene dos partes diferenciadas. La primera parte, cuya descripción metodológica es se realiza más someramente por razones obvias, consiste en una enumeración de las particularidades que implica la adaptación de la poesía a los nuevos medios y se basará en la revisión de fuentes documentales en dos ejes para llegar a conclusiones.

- El primer tipo de fuentes a contemplar son estudios –eminentemente de naturaleza especulativa- de caracterización de la nueva narrativa que supone el ciberespacio y sus géneros. Del mismo modo se revisarán las condiciones sociales y tecnológicas emergentes que actúan como



restricciones a esta nueva narrativa, como son el posmodernismo y las ligaduras tecnológicas (Lanier 2011) de la web. Por último se estructurarán las conclusiones en torno a teorías de la comunicación, en especial las de Grice.

- El segundo eje incluye propuestas de adaptación de la poesía al ciberespacio (la citadas no-poesía, poesía hipertextual...) como fuentes.

En el grueso del trabajo etnográfico se tratará de comprender la percepción de las adaptaciones al nuevo medio de los productores de poesía. Para ello se pondrán en juego las tres técnicas del enfoque cualitativo propuesto en los temas 9, 10 y 11 del libro de Corbetta (Corbetta 2007), a saber, observación participante, entrevista cualitativa¹⁹⁴ y el uso de documentos producidos por el grupo.

Como se ha dicho con anterioridad la selección de los métodos no es un proceso trivial ni tampoco banal. Cada método incluye una carga ideológica y una aceptación de un tipo distinto de resultados esperados con un coste en recursos distinto, normalmente en relación con estos. Para obtener discurso lingüístico de un informante que luego pueda dar lugar a un análisis se puede utilizar un buen número de instrumentos distintos. Por citar alguno de estos:

- Cuestionarios.
- Encuestas abiertas.
- Entrevista on-line.
- Entrevista presencial.
- Observación participante.
- Lectura de fuentes secundarias y documentos producidos por el grupo a estudiar.
- Seguimiento de discusiones online (foros, waves, conversaciones vía Twitter o Facebook, etc...).
- Grupo de discusión.

La verosimilitud será mayor y la contaminación por parte del investigador tendente a manifestarse menor, cuanto menos contribuya éste a la formación del discurso. En el caso de los cuestionarios, y más cuando las respuestas son cerradas o de múltiple opción, el investigador dirige absolutamente las respuestas del participante. En el otro extremo, se puede citar el caso del grupo de discusión, en el que idealmente el investigador sólo participa cuando el camino que toma diverge extraordinariamente de los objetivos de la

¹⁹⁴ La entrevista cualitativa es una obtención de datos mediante preguntas. Respetando su planteamiento y su esquema conceptual se puede encajar desde cuestionarios con las preguntas suficientemente abiertas, cuando no sea posible una entrevista presencial –o, al menos, por medios telemáticos- o como complemento a esta hasta el grupo de discusión, donde las preguntas que hace el investigador deben de ser muy poco intrusivas en la conversación, dejando que el grupo elabore un discurso que será entendido como único.

investigación. Si esto es así, ¿Por qué no utilizar siempre los medios más jugosos en términos de obtención de significados de los individuos? En primer lugar porque no sea posible por restricciones de recursos tanto temporales –por falta de tiempo o por la imposibilidad de reunir a los individuos en un momento dado- como espaciales, porque la articulación de varias técnicas puede enriquecer los resultados y, no menos importante, porque el grado de compromiso y colaboración con la investigación de los individuos investigados es mucho mayor en el caso de la celebración de un grupo de discusión que en el del rellenado de un cuestionario que se puede responder sin entrar en detalles, sin explicitar las razones de las respuestas, y en un momento cualquiera y devolverlo –o incluso hacerlo online con unos cuantos clicks de ratón-. La opción cualitativa deja abierta la herramienta –o herramientas- finales a utilizar con cada uno de los sujetos de estudio de modo que se combinen todos los datos para reconstruir un discurso analizable.

6.5.1.- Observación participante

La observación en el presente trabajo es inevitable, como ya se observó desde la opinión de Hammersley y Atkinson sobre la reflexividad. El hecho de que toda observación tenga algún grado de participación implica, por ende, una influencia en los resultados recogidos. En todo caso, la opción metodológica escogida ya valoraba como una voluntad inequívoca el recurso a la participación como una opción irrenunciable que posibilita al resto. La primera razón es porque *‘al incluir nuestro propio papel dentro del enfoque de la investigación, y quizá incluso explotando sistemáticamente nuestra participación en los lugares en estudio como investigadores, podemos producir relatos sobre el mundo social y justificarlo sin recurrir a apelaciones fútiles al empirismo, o bien a variedades positivistas o naturalistas’* (Hammersley y Atkinson 1994, 36). Pero además, en el caso de estudio que se va a abordar, dado que el investigador pertenece al grupo de tertulia literaria que es objeto del estudio desde hace varios años, se desvela como la opción más honesta con los individuos a estudiar y definitivamente la más productiva: los otros participantes del grupo de tertulia se mostrarán en global –se han mostrado, de hecho- inclinados a colaborar con el proyecto a cada requerimiento. Esta participación comprometida, como un participante más en el libro colectivo de poesía, sigue la recomendación de Velasco: *‘La observación participante exige la presencia en escena del observador, pero de tal modo que éste no perturbe su desarrollo; es decir, como si no sólo por el hábito de la presencia del investigador, sino por las relaciones sociales establecidas, la escena contara con un nuevo papel, accesorio a la propia acción, pero incrustado en ella naturalmente’* (Díaz de Rada y Velasco, La lógica de la investigación etnográfica 1996, 24). La participación en el proyecto para identificarse con los otros actores incluirá la colaboración en las discusiones sobre la pertinencia de realizar este trabajo colectivo, en la descripción del marco de trabajo, proponer sus propios poemas, participar en la selección de los poemas, en la edición y presentación de la obra, etc...). Por razones tanto éticas como pragmáticas, se presentará este proyecto al resto de los



miembros del grupo Telira para clarificar las intenciones –que en todo caso ya han sido informadas y acogidas positivamente, utilizando de mediador al vicepresidente de la entidad, muy valorado y de gran influencia sobre el resto de los socios-. No se esperan cambios significativos en el comportamiento de los actores debidas a esta observación participante, porque ya contemplan la presencia en el grupo del investigador como habitual, por lo que es de esperar que el estudio, como el trabajo de creación poética se desarrollará en un clima de confianza.

Existen localizaciones particularmente apropiados para que el intercambio de relatos entre los participantes. Serán objeto de observación privilegiada el contexto físico en las reuniones de tertulia (normalmente una vez al mes) en que se critican y comentan los poemas que presentan los socios, las reuniones informales a la puerta de la sede de Telira de antes y al acabar la tertulia y las interacciones informales vehiculadas sobre correo electrónico fundamentalmente, por citar algunas. Como parte del registro de la observación se guardará cada intercambio electrónico de correo, así como las actas de las reuniones, además de las anotaciones que se llevarán a cabo en un cuaderno de bitácora o de campo.

En cuanto a la elaboración del cuaderno de campo y el modo de re trabajar después los datos en él recogidos, existe una buena cantidad de información entre las referencias ya citadas en este capítulo de metodología. Sin embargo para comprender la relación entre el cuaderno de campo y el resultado plasmado a la monografía etnográfica, la oportunidad de examinar ambos en un caso real, es muy esclarecedora. El caso real elegido, por su notoriedad, su nitidez conceptual al ser el primer ejemplo puesto en la práctica de investigación participante, así como por la facilidad de acceso -no siempre es fácil acceder al cuaderno de campo- es el de los materiales de Malinowski en ‘los argonautas del pacífico oriental’. Se tendrá en cuenta el cuaderno de campo (Malinowski, Diario de campo en melanesia 1989) y la monografía (Malinowski, Les argonautes du pacifique occidental 1989), en cuyo prologo, Frazer advierte brillantemente que en toda descripción está ya incluida una interpretación por parte del observador. El cuaderno de campo no se incluirá en los anexos de la investigación, no obstante, porque habrían de mutilarse fragmentos, que de incluirse podrían violar las normas deontológicas de la investigación o los acuerdos previos con los participantes y, en definitiva, incomodar a los sujetos de estudio. Su contenido, traducido a las categorías analíticas del trabajo de investigación y analizado, se podrá observar en la narración contextualizadora del proyecto, *‘la observación y la observación participante proporcionan descripciones, es decir, discurso propio, del investigador; la entrevista, tejida sobre el diálogo, proporciona discurso ajeno, de los sujetos de estudio.’* (Díaz de Rada y Velasco, La lógica de la investigación etnográfica 1996, 34) .

En esta observación participante, como conclusión, no debe de perderse de vista el objetivo del trabajo etnográfico, la descripción de los hechos y los resultados a terceros. Genzük resume la clave: *‘el reto es*

*combinar participación y observación como para ser capaz de comprender la experiencia como un “insider” pero describirla para “outsiders”*¹⁹⁵.

6.5.2.- La narración etnográfica

Una descripción de la experiencia en el entorno se convierte en complemento indispensable a la descripción de los resultados obtenidos por las sesiones de recolección de discurso. El propósito de esta descripción es enseñar al lector lo que ocurrió en el contexto de observación, los eventos y actividades que tuvieron lugar, para contribuir a la reconstrucción del contexto obre la cual se puedan construir la comprensión los resultados de la investigación. *‘Esas descripciones se escriben en una forma de narración para proporcionar una pintura holística de que ocurrió en el evento o actividad estudiado*¹⁹⁶. El carácter de esta narración etnográfica podrá ser de descripción densa o más somera o de relato etnográfico, según se considere que cada fragmento de la realidad acaecida durante el proyecto aconseje más una u otra propuesta para la comprensión del comentado contexto de investigación. El grado de detalle, también variará dependiendo de la consideración de la importancia en la descripción del contexto, aportando materiales en anexos y referenciándolos cuando esto se considere necesario, *‘Lo que se incluye como descripción dependerá de las preguntas que el investigador está tratando de responder. A veces una actividad completa se informará en detalle y profundidad porque representa una experiencia tipo*¹⁹⁷.

El relato de carácter etnográfico, *‘como relato participa de los recursos retóricos de cualquier relato, sea una novela, un cuento o una historia, y sin embargo, no es una novela, ni un cuento, ni una historia, aunque a veces pueda incluir historias, cuentos, personajes y tramas. La descripción etnográfica es una manera de dar coherencia a nuestros datos en relación con nuestra experiencia de campo y con nuestro objeto de estudio [...] Es el diálogo del etnógrafo o de la etnógrafa con sus datos lo que da sentido al texto etnográfico. Lo que da sentido al relato de campo es el propio proceso de aprendizaje del autor.’* (Ardevol 2010). La clave, según Geertz, de este relato es el poder convencer de que el resultado es el de haber podido penetrar los hechos, de haber “estado allí”.

6.5.3.- Cuestionario: Encuesta de encuadre.

¹⁹⁵ *‘The challenge is to combine participation and observation so as to become capable of understanding the experience as an insider while describing the experience for outsiders’.* (Genzuk 2003)

¹⁹⁶ *‘These descriptions are written in narrative form to provide a holistic picture of what has happened in the reported activity or event.’* (Genzuk 2003)

¹⁹⁷ *‘What is included by way of description will depend on what questions the researcher is attempting to answer. Often an entire activity will be reported in detail and depth because it represents a typical experience.’* (Genzuk 2003)



El cuestionario es una técnica de investigación social de carácter eminentemente cuantitativo que obtiene información preferentemente tabulable de un grupo de sujetos. Lo más eficaz para ello es partir de preguntas estandarizadas, idénticas para todos los sujetos, y que los grados de libertad permitidos para la respuesta estén restringidos, bien porque se utilizan tipos de datos discretos o numéricos o bien porque la lista de opciones posibles está prefijada. De otro modo se deberá de añadir un paso previo a la utilización de los resultados que consiste en codificar las respuestas según categorías prefijadas. La otra particularidad para garantizar la correcta operatividad de la tabla de datos es que las personas encuestadas deben de ser una muestra representativa del universo del que se quieren extraer conclusiones, lo que significa que idealmente los resultados obtenidos del estudio de sus respuestas llegarían a las mismas conclusiones que si se efectuara el estudio sobre el global de la población.

Los planteamientos indicados por la investigación que justifican el planteamiento de cuestionarios en el comienzo de la misma se enumeran a continuación.

- Esta recuperación de información pretendía hacer un encuadre sociológico de los participantes en el cuaderno colectivo. Para ello las preguntas que se hicieron tenían respuestas cerradas y concretas. (Tales como la edad, los años de uso de Internet, ...)
- Precisamente por la naturaleza de recuperación preliminar de datos que podría guiar las opciones metodológicas de partida e incluso chequear la propensión a la colaboración con la investigación, se pretendía que no se alargara en el tiempo, algo más fácil de lograr con un formulario que con otros métodos de recopilación de información. El momento de realización del cuestionario, como se observará en la temporización de la investigación es justo después del acuerdo de Telira para la creación del libro de poesía en 140 caracteres y se optó por que no se extendiera más allá del comienzo de los trabajos de creación poética.
- La pretensión del cuestionario para realizar este encuadre sociológico de los poetas que participaron en el libro era tratar de abarcar la totalidad de los participantes en el libro – finalmente diecisiete personas-. Dada la dispersión geográfica de los participantes y su variedad de ocupaciones y tiempos de ocio y laborales, el esfuerzo para encontrar momentos concretos para tener una cita cara a cara sería muy alto y se prefirió guardar para provocar el grupo de discusión o las entrevistas individuales. Con estas restricciones de base, el vehículo sobre el que realizar esta recuperación preliminar de datos debía ser online y asíncrono.
- El método de recuperación de estos datos debía ser rápido tal que no tomara demasiado tiempo a los participantes; si las respuestas eran de opción múltiple a seleccionar, mejor.

- La asincronía para el relleno de los datos y el hecho de no existir ningún campo obligatorio pretendía restar rigidez al mecanismo de recogida y maximizar las respuestas a la solicitud de relleno de la encuesta.
- El envío del cuestionario por email permitió llegar a todos, porque la condición sine qua non para la participación en el libro era la participación en el foro de creación conjunta (<http://www.telira.net/foro>) o, al menos, el poder enviar los poemas por email, lo que implicaba explícitamente el disponer de una dirección de correo electrónico

En resumen, aunque los cuestionarios con preguntas cerradas se asocian fundamentalmente con trabajos de corte cuantitativo, se utilizaron en el marco del presente trabajo para realizar un encuadre sociológico de los participantes, y en especial para tomar un primer contacto y conocer a aquellos que no forman parte del colectivo Telira¹⁹⁸. Por último como objetivo no despreciable y en coalición con algunos intercambios iniciales vía email, para introducir de un modo no abrupto, la investigación a los sujetos del estudio y chequear su grado de compromiso – al menos el inicial- con la investigación y la posibilidad de utilizarlos como sujetos de estudio para la recuperación de su discurso al respecto.

6.5.4.- Uso de fuentes secundarias.

‘Cabe definir una fuente secundaria de datos como aquel conjunto ordenado de datos o unidades informativas producido para una finalidad anterior y distinta a la que tiene el investigador en el presente. De una manera más directa, podría decirse que son los datos que el investigador encuentra ya producidos.’ (Callejo Gallego y Viedma Rojas, *Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de la intervención 2006*, 2). Lo que plantea Callejo es aplicable al proyecto de investigación en curso, salvo por el hecho de que no siempre van a estar producidos con anterioridad estos documentos a analizar. Unas importantes fuentes secundarias que no deben quedar sin analizar, pero que no se han construido con el fin de servir al proyecto de investigación, son los documentos generados por el proyecto de publicación del cuaderno coral de poesía. Entre ellas, caben tener en cuenta, el propio material poético producido (publicado en papel, en Twitter, en el foro-tertulia de creación conjunta, los emails intercambiados respecto al desarrollo del proyecto, así como las actas de las reuniones de la asociación Telira, la cartelería y los documentos que se usaron para la presentación del libro, los carteles de promoción de la en ferias del libro... El uso de todos estos documentos para constatar ‘lo que los participantes hacen’ implica el permiso explícito de la asociación.

¹⁹⁸ En los cuadernos de poesía del colectivo Telira, pueden participar poetas que no pertenezcan a la tertulia si son propuestos por miembros del grupo. En el caso del cuaderno de poemas en 140 caracteres, de los diecisiete participantes, siete fueron invitados de este modo.



6.5.5.- Grupo de discusión

Además de la observación se llevarán a cabo grupos de discusión, entrevistas, etc. dado que ‘cada una de estas opciones puede ser utilizada para iluminar a la otra’¹⁹⁹. En especial, el grupo de discusión, o las también llamadas discusiones de grupo, se encuentran referenciados con frecuencia aludiendo a una gran variación de experiencias grupales. Para la caracterización metodológica del presente estudio, se va a utilizar la propuesta de Gil Flores como una técnica de recogida de datos de naturaleza cualitativa, que se resume a continuación.

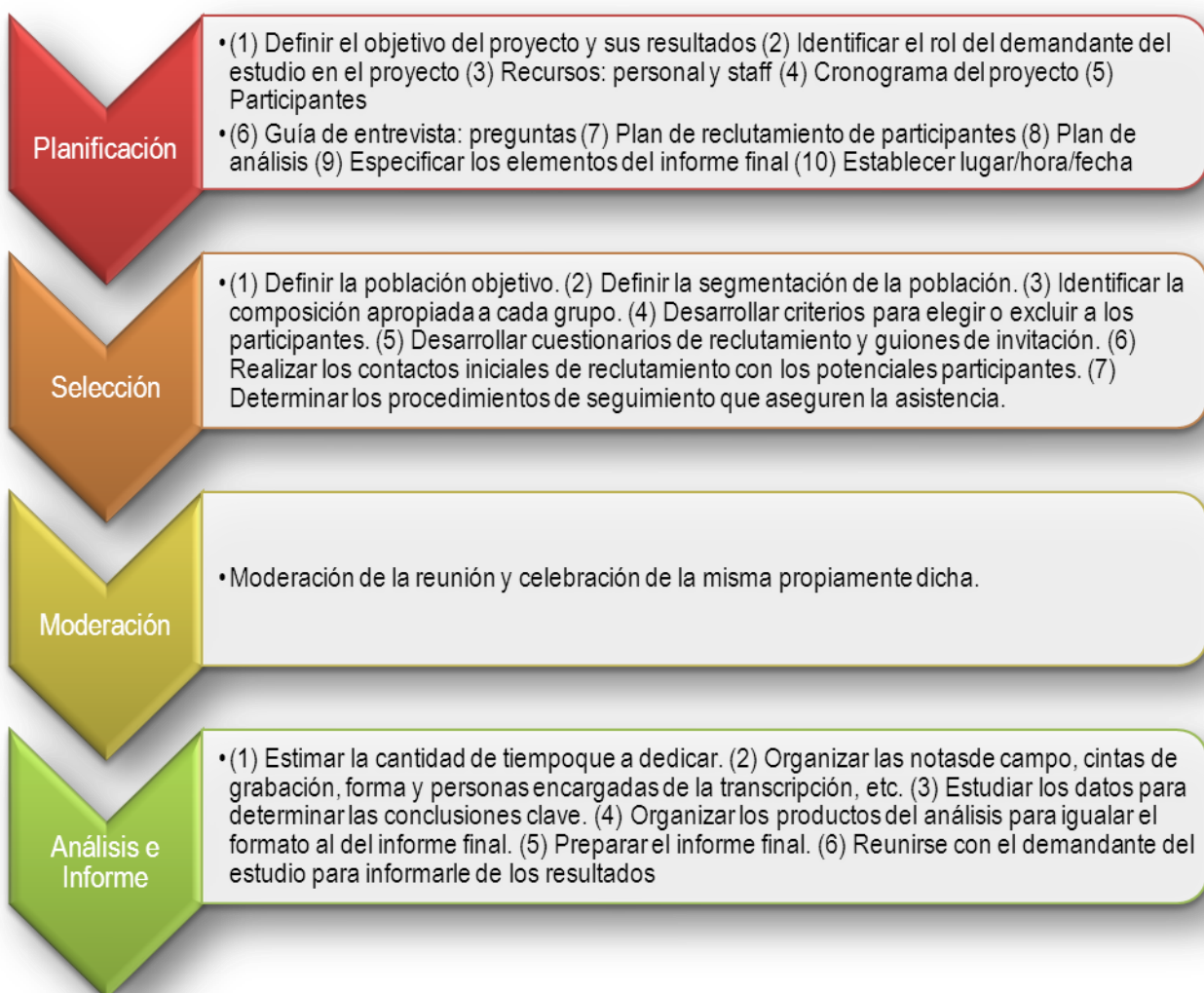


Ilustración 47. Las cuatro fases del ciclo de vida del grupo de discusión.

Un grupo de discusión puede ser definido como una conversación cuidadosamente planeada, diseñada para obtener información de un área definida de interés, en un ambiente permisivo, no directivo. Se lleva

¹⁹⁹ (Hammersley y Atkinson 1994, 148)

a cabo con aproximadamente siete a diez personas, guiadas por un moderador experto. La discusión es relajada, confortable y a menudo satisfactoria para los participantes ya que exponen sus ideas y comentarios en común, lo que quiere decir que los miembros del grupo se influyen mutuamente, puesto que responden a las ideas y comentarios que surgen en la discusión. (Krueger 1991) Citado en (Gil Flores, La metodología de investigación mediante grupos de discusión 1992-1993). Esta técnica es ampliamente usada en investigación cuando se tratan *‘de conocer y explicar cómo percibe la gente una determinada realidad, qué piensa y qué siente ante ella.’* (Gil Flores, La metodología de investigación mediante grupos de discusión 1992-1993, 202)

En el diseño del grupo de discusión se distinguen claramente cuatro fases, a saber, la planificación, selección, moderación y análisis e informe final. Es una herramienta compleja y en la que se requiere grandes dosis de recursos de ánimo para que los participantes accedan a colaborar en el mismo –no sólo estar presentes, lo cual puede ya ser un problema a la hora de tratar de encontrar disponibilidad de todos los participantes al mismo tiempo- que requiere un cuidado trabajo de planificación.

La cuestión de la cantidad de grupos de discusión a celebrar y de la cantidad de participantes en cada uno es controvertida. Aunque autores dicen que se deben de celebrar entre 3 y 12 sesiones con participantes distintos, lo cierto es que esto dependerá del proyecto y su naturaleza. De todos modos, en el caso del que nos ocupa, no podría celebrarse más de uno dada la reducida talla del universo de estudio y la dificultad para disponer de su presencia de modo coordinado. En cuanto al número de personas para la celebración de una sesión, es claro que existe un umbral por debajo del cual la discusión puede languidecer, no produciendo diálogo suficientemente activo, que puede terminar por provocar una participación por encima de lo deseable del investigador, para animar éste. Del mismo modo existe otro umbral por encima del cual se producen subgrupos de modo espontáneo. Parece que el acuerdo sitúa –aunque habría que puntualizar una vez más que las condiciones específicas de una investigación concreta pueden indicar otros números- la cantidad de participantes óptima entre 6 y 10.

Otros de los puntos en los que no existe consenso en las referencias consultadas es el de la naturaleza de los participantes en el grupo. Se puede plantear que los grupos sean homogéneos para aumentar el confort de los participantes o bien que sean heterogéneos para aumentar la cantidad de experiencias puestas en juego. *‘El criterio general respecto a la composición es el de reunir en distintos grupos a sujetos capaces de producir el discurso de los diferentes segmentos de la población considerada en el estudio.’* (Gil Flores 1992-1993, 204). Sin embargo, en el diseño metodológico de la investigación presente, no queda lugar para esta discusión, una vez más por el reducido número de participantes en el libro de creación conjunta que son quienes constituyen el universo de estudio.



En lo que sí que parece existir puntos de encuentro es en la duración preferible para estas reuniones –que se sitúa entre una y dos horas por cuestiones de la caducidad y degradación de la atención, tanto en participantes como en el investigador- y en el papel a jugar por el moderador durante la celebración. *‘En un breve tiempo el moderador debe ser capaz de crear una atmósfera permisiva y reflexiva, comentar las normas básicas y dejar establecido el tono de la discusión’* (Llopis 2004, 167). El moderador no debe de intervenir en el debate, sino que se limita a plantear el tema y provocar la animación de los asistentes para que participen en la discusión así como encauzar la producción del discurso dentro del tema de referencia. Para ello hay varias técnicas, como la formulación de cuestiones abiertas –o la de prever una lista de temas que interesa abordar- para guiar la discusión o animar esta cuando decaiga el ritmo o la calidad de la producción discursiva.

6.5.6.- Entrevistas

(Sanmartín Arce 2000) tiene el interés de describir en detalle el proceso de la preparación de la entrevista y posteriormente del encuentro como partes del trabajo de campo. También sobre la entrevista, se ha consultado el capítulo 4 de (Guber 2001) titulado la entrevista etnográfica o el arte de la no directividad, que ya en el título hace una expresión de intenciones muy clara. Quizás el que más extensamente trata la entrevista –y no sólo este tema- de entre las referencias consultadas es (Hammersley y Atkinson 1994). Han sido interesantes para plantear la investigación sus explicaciones sobre relatos solicitados y no solicitados, la combinación de observación y entrevistas (y la percepción de la entrevista como una observación participante), la selección de los informantes y el propio desarrollo de la entrevista, el planteamiento, la preparación, el territorio y el modo de hacer preguntas, entre otros muchos temas.

Aunque se darán constantemente entrevistas durante la observación participante, se refiere este apartado exclusivamente a las entrevistas formales. La entrevista formal *‘es una situación de diálogo con informantes tal que las condiciones de producción de discurso por parte del informante se encuentran relativamente limitadas por los intereses específicos del investigador’* (Díaz de Rada, Etnografía y técnicas de investigación antropológica 2006, 151). Según Rosana Guber la información obtenida puede referirse *‘a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o standards de acción, y a los valores o conductas ideales’* (Guber 2001, Comienzo Cap. 4).

La selección de los entrevistados o informantes correrá a cargo del investigador, teniendo en cuenta las restricciones de la disponibilidad de los participantes en el cuaderno de poemas colectivo y el conocimiento personal de cada uno de ellos apoyado en los resultados de la encuestas de encuadre, para tener representados –junto con los participantes en el grupo de discusión- la mayor cantidad posible de los participantes en el proyecto de poesía en 140 caracteres que se consideren significativos a los propósitos

de la investigación. Se trata de obtener un discurso de algunos de los miembros más relevantes a la investigación, tanto por su tipología sociológica como de respuesta al reto de hacer poesía en Twitter (es decir, tanto entusiastas del proyecto, como reenganchados inicialmente reticentes, etc.), lo que puede implicar el tener que realizar alguna entrevista on-line en lugar de usar un modo presencial²⁰⁰.

Hammersley y Atkinson plantean las ventajas de entrevistar a un mismo informante en repetidas ocasiones en los llamados trabajos sobre historias de vida y lo que puede aportar la *'comparación de información referente a un mismo fenómeno pero obtenida en diferentes fases del trabajo de campo'* (Hammersley y Atkinson 1994, 249). En esta investigación, se ha tenido que renunciar, dado lo reducido de los recursos puestos en juego a gran parte de esta contrastación en momentos sucesivos. Sin embargo se ha recogido discurso a varios de los participantes en el proyecto de varias formas, si bien no siempre mediante entrevistas formales, sino con una combinación de entrevistas, grupo de discusión y cuestionarios abiertos, incluso de algún contacto en las primeras fases del proyecto que aporta comprensión sobre los prejuicios de los participantes que pueden complementar las conclusiones a posteriori para una mejor comprensión del proyecto.

El guión, que marcará los puntos de atracción a los que dirigir la conversación, será básicamente el mismo que en el grupo de discusión y que en los cuestionarios abiertos. En un primer lugar versará sobre los puntos ya respondidos en la encuesta de encuadre, lo que permitirá ir más lejos en la comprensión de las motivaciones de la persona, comprender las respuestas que hubieran quedado borrosas y además establecer un punto fácil de partida y establecer una relación de confianza permitiendo al entrevistado explicar más extensamente algunos puntos sobre los que ya ha hablado. Posteriormente se trata de conseguir la opinión del entrevistado, estableciendo una estructura de diálogo muy abierta que sea propicia a que el entrevistado se exprese más profusamente sobre los aspectos de la creación de poesía en 140 caracteres que a él le preocupan o que percibe como más importantes. La entrevista se enfocará a que estos aspectos de la creación de poesía abarquen los retos, las dificultades o incomodidades y ventajas de este tipo de poesía en comparación a la producción convencional. La entrevista deberá concluir obteniendo del entrevistado una conclusión; si valora la posibilidad de escribir más poesía en 140 caracteres en el futuro.

²⁰⁰ Según (Hammersley y Atkinson 1994) el lugar y tiempo es importante; hay que buscar un lugar agradable y sin distracciones ya que *'el territorio tiene gran importancia'*. *'Con algunas personas, entrevistarlas en sus territorios y dejar que organicen el contexto y la manera es la mejor estrategia. Les permite relajarse más de lo que estarían en un ambiente menos familiar'* (Hammersley y Atkinson 1994, 167). Esta es una razón para elaborar entrevistas online con participantes que exhiben un gran tiempo diario de utilización del medio y que refieren preferir una entrevista de este tipo que una presencial.



6.5.7.- Cuestionarios abiertos.

Aunque los cuestionarios son unos instrumentos de recolección de datos más típicos de los métodos cuantitativos, en especial aquellos que plantean preguntas cerradas, también tiene cabida desde la perspectiva cualitativa, en especial en dos casos.

- En cuestionarios preliminares –ya revisados en este apartado metodológico-. Su objetivo es cimentar el conocimiento, normalmente en variables genéricas ya sean sociológicas o del campo de interés, sobre los sujetos de estudio, tales como pueden ser edad, ocupación, entorno en el que vive, experiencia en un campo, ...
- Por otro lado, los cuestionarios con preguntas abiertas pueden utilizarse como medio de recabar información y permitir al entrevistado generar un discurso con un grado bastante elevado de libertad que no incluye sólo a sus respuestas, sino que si las preguntas son lo suficientemente abiertas, atañe a la elección de los temas de respuesta, al fin y al cabo.

Una ventaja inmediata de los cuestionarios con preguntas abiertas es el reducido coste en recursos de hacerlos, siendo quizás el medio más sencillo de recoger discursos de los informantes, así como el menos intrusivo, ya que el informante puede responderlos asincrónicamente, cuando lo decida, no necesariamente bajo la presión de un encuestador –se entiende que se envían y recogen vía correo electrónico o una herramienta de creación de formularios y explotación de sus datos, como e-encuesta²⁰¹. Las preguntas abiertas son más adecuadas a los objetivos de las metodologías cualitativas, si bien, no se descarta evidentemente alguna cuestión cerrada o con múltiples opciones que sirva para complementar la comprensión de las anteriores o de control.

Para transmitir el valor que el investigador daba a la libertad de respuesta de los entrevistados, además de acompañar cada petición de relleno de formulario de explicaciones, presenciales o telefónicas cuando la ubicación no permitía esta, la batería de preguntas de formato abierto se encontraba encabezada por una invitación explícita a añadir todos los comentarios que se consideraran relevantes para la investigación: *‘Utiliza para responder todo el espacio que te haga falta. Cuanto más larga sea la respuesta, seguramente más interesante sea de cara a utilizar la misma en mi tesis de master²⁰²’*.

²⁰¹ <http://www.e-encuesta.com> permite crear encuestas, ser contestadas online enviando un link a cada encuesta y hacer gestión de las encuestas y explotación sencilla de los datos de muy sencilla.

²⁰² Fragmento de las instrucciones de la encuesta.

La codificación de estas respuestas redactadas de forma libre hubiera requerido técnicas más sofisticadas que las de los cuestionarios cerrados, semejantes a las de la transcripción y análisis del discurso en las entrevistas o en el grupo de discusión, puesto que, al fin y al cabo, se está obteniendo informaciones cualitativas, fragmentos de discurso de los encuestados, siempre que se hayan redactado las preguntas de acuerdo a los mismos fundamentos metodológicos que se realizó el guión de las entrevistas o el grupo de discusión. Sabido que estas encuestas van a generar discurso cualitativo, se van a analizar las respuestas identificando unidades de significado que serán finalmente integradas en las unidades que se obtengan por los otros medios de generación de discurso. Esto último lleva a una cuestión no menor, está técnica y su tratamiento será apropiado cuando se destine a explotar respuestas de un grupo de individuos reducido que permita tratar los discursos con un análisis del discurso y no con un tratamiento estadístico.

En las encuestas normalmente se cita como fuente de error y sesgo el bajo porcentaje de respuestas recibidas a un cuestionario, que (Corbetta 2007) sitúa por debajo del 50% de los individuos solicitados a hacerlo y el hecho de que *‘las personas que responden los cuestionarios suelen ser distintas a aquellas que no responden’* (Martín Gázquez 2010, 59). Este no es el caso de la encuesta con preguntas abiertas. Aquí, del mismo modo que ya se ha discutido respecto a la entrevista o al grupo de discusión, lo que prima es la elección de los individuos, no la cantidad de respuestas y se parte del hecho contrastado de la alta tendencia a la colaboración de los participantes –descartando otro de los problemas que evocaba (Martín Gázquez 2010) como posibles en la recuperación de datos de formularios-. De los diecisiete participantes en el proyecto de creación literaria conjunta, se ha recuperado la respuesta a este tipo de encuestas de ocho de los poetas, primando la participación activa en el foro de creación conjunta –no necesariamente con una gran cantidad de poemas creados, pero sí al menos con intervenciones- porque una parte significativa de la elaboración pretendida de discurso versaba sobre las impresiones evocadas por esta experiencia que se ha denominado de e-tertulia.

6.6.- Articulación / Triangulación

‘La articulación en la complementación puede definirse como la concreción de un diseño metodológico de investigación que utiliza distintas técnicas o prácticas de investigación con la finalidad de abarcar distintos aspectos del objeto de investigación que se consideran, en principio, como complementarios. La principal función que tiene este tipo de diseño es la de intentar ((completar)) el objeto o fenómeno de investigación con la utilización de, al menos, dos puntos de vista, desde la conciencia de que toda perspectiva de observación es limitada y que ninguna completa tal objeto’ (Callejo Gallego y Viedma Rojas, Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de la intervención 2006, 53)



El que el diseño metodológico de la investigación del presente trabajo esté fuertemente basado en la celebración de un grupo de discusión, no se excluye el contraste de los hallazgos en este con el contraste de resultados de técnicas como el del cuestionario abierto. En esta investigación se utilizará como productor del discurso de los participantes en el libro, tanto el citado grupo de discusión como entrevistas formales y las respuestas a cuestionarios abiertos. Todos estos medios de generación de discurso se van a construir utilizando la misma semilla o guión, por lo que es de esperar que sus resultados graviten en torno a los mismos temas. Asimismo, serán transcritos y descompuestos en unidades de significado conforme a reglas que aseguren la uniformidad en los resultados que permita ser posteriormente agrupados en una matriz analítica unitaria para la emergencia de un único discurso vertebrador de las conclusiones.

Evidentemente, tras esta opción de análisis y presentación de los datos, se debe realizar un análisis del investigador conducente a la obtención de conclusiones. Como advierten Jensen y Jankowsky (Jensen y Jankowski 1993, 79) *‘la triangulación no absuelve a los investigadores cualitativos del trabajo interpretativo. En efecto, cuando los descubrimientos originados a partir de diferentes métodos están en pugna o no consiguen confirmarse unos a otros (de la misma forma que se dan apoyo unos a otros), ello marca no el fin del estudio sino el principio de una fase de análisis teórico que examina la naturaleza de los acuerdos y desacuerdos.’*

6.7.- Análisis del discurso

Honorio Velasco y Díaz de Rada recogen de Evans-Pritchard que *‘los procesos de elaboración de datos que conducen a generar un discurso inteligible, significativo, son fundamentalmente los siguientes: describir, traducir, explicar e interpretar. Podrían ser vistos como procesos sucesivos de elaboración de datos en distintos momentos y grados o niveles de abstracción, pero también son en cierta medida procesos coimplicados, inseparables’* (Díaz de Rada y Velasco, La lógica de la investigación etnográfica 1996, 42)

- **Describir.** Se comienza la investigación haciendo una descripción detallada, trufada con glosas, explicaciones, impresiones e interpretaciones del investigador de la situación estudiada, de modo que después pueda ser trabajada en la investigación con miras a obtener unos resultados y, eventualmente, podría ser utilizada como fuente secundaria en otros proyectos de investigación. Esta descripción detallada se llama en la terminología etnográfica descripción densa y *‘es microscópica y también interpretativa, en tanto que intenta rescatar lo dicho de sus ocasiones perecederas para fijarlo en términos duraderos’* (Díaz de Rada y Velasco, La lógica de la investigación etnográfica 1996, 48).

- Traducir. La fase de traducción proyecta lo que se ha observado en los términos y las categorías de análisis del destinatario, sean éstas tanto las del investigador como las de la audiencia de la investigación, las de su cultura de origen o de los conocimientos de su disciplina, etc.

La traducción se contempla conceptualmente con una fase propia y posterior a la descripción, pero en realidad, desde el momento que la descripción densa contiene explicaciones e interpretaciones, ya está vehiculando una traducción incipiente a las categorías analíticas de destino. Igualmente, no olvidando la necesidad de aportar una descripción amplia del contexto para completar el significado, que nunca será completamente neutral, se puede asumir que esta fase de traducción no puede más que estar imbricada con el comienzo de la explicación y, o, la interpretación.

- Explicar. En la fase de explicación –probablemente más propia de las opciones cuantitativas- se proporcionan las causas de los fenómenos estudiados, ya se traten de leyes, regularidades, etc. Según Beattie (Díaz de Rada y Velasco, *La lógica de la investigación etnográfica* 1996, 56-57) hay explicaciones de cuatro tipos fundamentales que pueden ser históricas, factores mediadores que muestran las relaciones entre actores, conceptos o ítems, explicaciones teleológicas y los que viene a llamar leyes o principios generales.
- Interpretar. La interpretación es una alternativa a la explicación, más ajustada a las elecciones cualitativas. La diferencia es que trata de buscar patrones en lugar de leyes y de demostrar la coherencia de lo observado en un entorno determinado y no las relaciones necesarias entre las actividades sociales. El resumen está contenido en su nombre: sigue siendo educaciones del investigador, que en este caso, interpreta más que explica.

Los instrumentos explicados en los apartados anteriores permiten obtener datos de partida, la descripción del problema, que si ha sido presentado en términos de esa búsqueda descripción densa de los esfuerzos etnográficos, contendrá necesariamente un germen de su traducción, incluso por la propia elección de las categorías analíticas en que se proyecta –y de la elección metodológica- un avance de su interpretación. En palabras de Fernández Moreno ‘*en suma, los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones*’ (Geertz 2004, 289)

¿Dónde se encuentra el análisis del discurso dentro del esquema en 4 puntos propuesto por Velasco? Forzosamente antes de llegar a conclusiones: a partir de esa descripción densa utilizable como materia prima para otras reflexiones, se concluye la fase que Velasco denominaba de traducción y se aborda la interpretación. Esto se hará en el denominado análisis del discurso. ‘El análisis consiste pues en desentrañar las estructuras de significación’ (Geertz 2004, 283).



6.7.1.- El concepto de discurso

‘Desde un punto de vista sociológico, se puede definir discurso como cualquier práctica por la que los sujetos dotan de sentido a la realidad.’ (Ruiz Ruiz 2009, Pto. 2). Siendo esto así, cualquier práctica social podría ser entendida –y analizada- como discurso, desde ir a la compra, el modo en que se encultura a un niño o la *communitas* que acaece durante un partido de fútbol de la selección nacional²⁰³. En el planeamiento metodológico del presente trabajo se asume que las formas de discurso no verbal se van a incluir someramente en el análisis de la observación participante, a través de su recogida en el citado cuaderno de campo o bitácora.

Las expresiones que van a ser estudiadas en profundidad son los discursos vehiculados en forma verbal. La razón es, como también avanza Ruiz Ruiz, doble. En primer lugar teórica, ya que ‘*los discursos verbales constituyen la forma privilegiada de producción y transmisión de sentido: aunque haya una pujanza cada vez mayor de lo visual y, en menor medida, de lo armónico o lo espacial, la comunicación verbal es la forma más habitual que adopta la producción y transmisión de los sentidos en nuestras sociedades*’ (Ruiz Ruiz 2009, Pto. 2). Pero no es menos importante la conveniencia práctica, puesto que los discursos verbales son los que presentan una mayor facilidad y precisión de registro; nótese que cualquier otra forma de discurso deberá para su análisis posterior, ser transcrita a una descripción detallada que en suma es una representación textual, con lo que utilizaremos como datos de partida una proyección del discurso que ya tiene una fuerte carga de contribución del investigador.

Se plantea así, como núcleo metodológico del presente trabajo el análisis del discurso en forma lingüística, obtenido de los individuos participantes en la obra de creación poética conjunta en forma de cuestionarios, entrevistas y grupo de discusión, lo que de otro modo habilita ‘*el lugar central del lenguaje en su doble función: como núcleo de la constitución de lo social y de la socialización, por un lado, y como principal herramienta de trabajo científico, por el otro*’ (Hamel s.f.).

6.7.2.- Premisas y procedimientos metodológicos.

Si bien se coloca en el planteamiento metodológico el discurso textual en un lugar central del análisis para la prospección de significados, hay que tener en cuenta que “*El discurso ya no es únicamente objeto*

²⁰³ Todas las disciplinas de análisis del discurso, tienen ‘*en común el objeto de estudio: el discurso y su significado, tomado este último en su sentido más amplio, es decir, que en él pueden tener cabida no sólo las relaciones entre el lenguaje y el mundo, sino también las formas plurales interaccionales e institucionales de comunicación, como el estudio de las relaciones específicas entre discurso y clase social, poder socioeconómico y problemas sociales de desigualdad, siendo el discurso la huella de las relaciones de poder*’. (Otaola Olano 1989, 81).

verbal sino, sobre todo, una forma de interacción social.” (Otaola Olano 1989, 86). La principal implicación de esto es que se ha de elaborar y manejar un método que ayude a obtener los significados procesuales y sociales incrustados en el discurso a partir de su manifestación textual. Se hace evidente que *‘la semántica estructural encerrada en el estudio de «el» significado (significado en lengua) no cubría las necesidades del estudio del discurso.’* (Otaola Olano 1989, 87), porque el sentido de las construcciones lingüísticas tiene más dimensiones –pragmáticas, entre otras- que completan la propia semántica, representativa.

Para recuperar estos significados construidos en los individuos objeto del estudio, se va a utilizar el análisis del discurso cuyos detalles –tomados con alguna pequeña adaptación de (Bezerra Pontes 2006) - se desarrollan en los puntos siguientes. Este análisis, como método, *‘desvela los significados, a lo largo de las sucesivas etapas analíticas’* (Bezerra Pontes 2006, 179). Antes de pasar a concretar el procedimiento que se utilizará para este análisis discursivo, una última puntualización. Aunque existe la posibilidad de procurar este análisis como producto, centrándose exclusivamente en el texto, en el presente trabajo, se hará referencia durante este esfuerzo analítico a las condiciones de producción y de interpretación, tratando el texto obtenido de la transcripción de entrevistas, cuestionarios y el grupo de discusión como un proceso, anclándolo en sus condiciones de producción.

6.7.3.- Grabación del material discursivo.

En cuanto a las condiciones técnicas de recogida del discurso se darán tres posibilidades en el marco del presente trabajo.

Los cuestionarios se han producido en formato electrónico y recopilado vía email, por lo que constituyen en sí mismos materia prima de texto analizable, grabada en siete documentos de Microsoft Word.

‘El grupo de discusión implica un proceso lingüístico de producción de datos en una situación de interacción verbal. Los datos producidos por el grupo de discusión consisten en un discurso oral, que queda registrado mediante una grabadora y transcrito mecanográficamente, resultando un texto para analizar.’ (Gil Flores 1992-1993, 207). La razón para la utilización de una grabación en audio es porque se considera más sutil y verosímilmente va a ejercer una menor influencia en las condiciones de producción del discurso que las otras alternativas que se han tenido en cuenta en el planteamiento metodológico: la grabación en video y el apoyo en una persona distinta del animador de la reunión que toma notas sobre las interacciones y condiciones del evento.



La entrevista se realizó íntegramente, a petición del entrevistado, con la herramienta Google Talk, lo que ha dado como producto un documento electrónico descargable desde la suite de herramientas Google, que recoge toda la producción textual de la sesión.

6.7.4.- Transcripción

Como ya se apuntó con anterioridad, la opción metodológica retenida va a conllevar la transcripción de tres tipos de fuentes de discurso; los cuestionarios, la entrevista y el grupo de discusión. La pretensión de la transcripción de estas fuentes es la de obtener textos que sean homomorfos de modo que sea sencillo su análisis de modo unitario.

En una transcripción preliminar se traza el discurso con todos los detalles de contexto –recogiendo hechos y evitando interpretaciones- que se puedan añadir, manteniendo una estructura unitaria en todas las fuentes, lo que supone:

- En el caso del Grupo de Discusión
 - Incluir en cada intervención un número de secuencia.
 - Comenzar cada intervención con el nombre del participante.
 - Se utilizan puntos suspensivos para indicar la continuidad de una intervención de uno de los intervinientes, cuando esta haya sido simultánea con la de otro interviniente, siempre que la participación del segundo aparece imbricada en la transcripción entre dos fragmentos de intervención del primero. Asimismo se utilizan puntos suspensivos para indicar pausas de duración reducida y para marcar el final de una intervención que concluye con una frase gramaticalmente inacabada.
 - Se ha respetado el uso incorrecto (sintáctico, semántico o gramatical) de expresiones o vocablos, pero manteniéndolos en cursiva.

- En el caso de los cuestionarios
 - Se han creado un resumen de los cuestionarios, con la misma estructura que un cuestionario original y manteniendo el número de secuencia de cada pregunta, pero incluyendo en cada pregunta las respuestas de los 7 participantes, precedidas por su nombre.
 - Se ha realizado una corrección ortográfica y se han reescrito las abreviaturas utilizadas.

- Se han transcrito en cursiva las palabras no correctas ortográficamente pero que se consideró interesante conservar.
 - Se han mantenido la utilización de mayúsculas y minúsculas que hiciera el individuo que responde al cuestionario, como opción de patentizar su modo de escritura. Se ha suprimido la utilización de negrita.
- En el caso de la entrevista online
 - Se ha numerado cada intervención.
 - Se ha etiquetado al interviniente, precediéndole por su nombre.
 - Se ha realizado una corrección ortográfica, se han completado las palabras que aparecían incompletas –muchos errores de este género causados por la celeridad a que se dio el intercambio- y se han reescrito las abreviaturas utilizadas.
 - Se han transcrito en cursiva las palabras no correctas ortográficamente pero que se consideró interesante conservar. (Ej: Leyentes)
 - Se han incluido saltos de línea cuando había pausas en la generación de discurso.

Tras esta transcripción preliminar que busca homogeneizar la presentación de los discursos generados, se realizará como opción metodológica un refinamiento donde se expurgan los excesos y vicios de lenguaje, como las digresiones en la conversación, *‘toleradas durante la entrevista para no cercenar la libertad y espontaneidad de los sujetos’* (Bezerra Pontes 2006, 180).

- La elipsis y omisión de algún elemento del discurso que se considera valioso a la hora de la reconstrucción de los significados se ha completado, incluyendo el texto omitido entre corchetes.
- En ocasiones varios participantes del grupo de discusión hablan a la vez haciendo imposible la transcripción. En este caso, se recoge una explicación además de hacer un salto de línea que quiere simbolizar la ruptura de la linealidad del debate.
- Para la aportación de contexto, información adicional, precisiones, opiniones aclaratorias, etc., se utiliza texto libre dentro de paréntesis.
 - Como un caso particular de lo anterior, se marcan las pausas prolongadas de este modo. Estas no son esperables en los cuestionarios, obviamente.

6.7.5.- Representación de los datos



Las transcripciones que se adjunten en el presente trabajo serán aquellas obtenidas tras los dos pasos de clarificación iterativa, incluyendo los comentarios y aportaciones de contexto del investigador, así como las unidades de significado identificadas y etiquetadas. En todo caso, no debieran ser examinadas de un modo segregado de la lectura de la narración del proyecto en la que se explican las fases y avatares de la publicación del trabajo colectivo de poemas. Esta narración se adjunta también al presente trabajo, porque *‘Si la interpretación antropológica es realizar una lectura de lo que ocurre, divorciarla de lo que ocurre –de lo que en un determinado momento o lugar dicen determinadas personas, de lo que éstas hacen, de lo que se les hace a ellas, es decir, de todo el vasto negocio del mundo- es divorciarla de sus aplicaciones y hacerla vacua.’* (Geertz 2004, 292).

Además de esta transcripción homogeneizada, que es una primera representación de los datos, se elaborarán varias acciones iterativas sobre estos de modo que queden ordenados para su representación final que hagan más directas las tareas de análisis que también deberán ser abordadas. Esta representación *‘se refiere a los distintos métodos para ordenar de nuevo los datos en forma de matrices, gráficos y esquemas [...] sin embargo, se debería puntualizar que el acto de “sacar conclusiones” no se puede reducir a dichas ayudas sino que implica al investigador de modo fundamental, en tanto agente de análisis e interpretación’* (Jensen y Jankowski 1993, 81). La opción metodológica seguida en el presente trabajo plantea la identificación de unidades de significado y su agrupación en una matriz analítica que agrupe estas unidades por categorías y subcategorías de análisis.

6.7.6.- identificación de unidades de significado.

‘La recuperación [extractiva] de la información es un paso previo para el trabajo interpretativo’ (Marín 2007, Año IV, 67). El medio en que se llevará a cabo esto en el presente estudio se basa en gran medida en (Bezerra Pontes 2006), incluyendo algunas variaciones para respetar los distintos contextos y recoger las particularidades del actual proyecto frente a aquel, así como la inclusión de herramientas ligeramente distintas de generación de discurso. Se trata de identificar y etiquetar fragmentos de discurso con significado completo y único de modo que puedan agruparse posteriormente en categorías y subcategorías para mapear el recorrido del discurso y facilitar el análisis. El etiquetado de las unidades de análisis se llevará a cabo sobre la transcripción, buscando obtener finalmente *‘una descripción que sea microscópica y además interpretativa, persiguiendo estructuras de significación que aparecen irregulares, no explícitas... es decir, va más allá que la presentación de los hechos en bruto.’* (Díaz de Rada y Velasco, La lógica de la investigación etnográfica 1996)

La convención para la identificación y etiquetado de las unidades de significado en las tres fracciones de discurso generado –la del grupo de discusión, la de la entrevista y la de los cuestionarios- es idéntica y consiste en:

- El subrayado de cada unidad de significado.
- El etiquetado al principio de cada fragmento subrayado

El subrayado marca los límites de cada unidad de significado, que no tienen por qué ser continuos, sino que pueden marcar fragmentos intermitentes de modo que el resultado recoja más fielmente una idea de uno o varios de los participantes. Por ejemplo.

***Olga:** No, no me refiero (Esto primero solapa a Tomás)... a los libros traducidos. Yo es que conozco [.06, L] muchos poetas y a muchos escritores, a algunos cuantos por lo menos, que cuando tienen que escribir una cosa, y la tienen que escribir en varias lenguas, eh... y conoce la lengua, pero tiene sus dudas...*

***Tomás:** ¡Ah! Acude al traductor.*

***Olga:** ¡Acude al traductor! Y dan como más válido el traductor que lo que ellos opinan y el diccionario.*

El etiquetado consiste en una marca entre corchetes que contiene una clave que convencionalmente corresponde al participante que profirió ese fragmento del discurso²⁰⁴ etiquetado como unidad de significado. Asimismo la marca se completa con un número de orden que en la entrevista y en el grupo de discusión son secuenciales y en las respuestas a los cuestionarios se corresponden con el número de pregunta completándose con uno o varios apóstrofes cuando hay varias unidades de significado para un participante en una respuesta a una misma pregunta del cuestionario. Por último, las claves para identificación el proferente de las unidades de significado obtenidas de la entrevista y el grupo de discusión contienen una sola letra y las de los formularios van anteceditas por una e minúscula²⁰⁵.

Con la finalidad de completar esta convención de etiquetado de los declarantes de las unidades de significado, se contempla el caso de que una unidad de significado se haya completado al alimón entre varios participantes en el grupo de discusión o que tras la explicación de uno de los participantes, uno o

²⁰⁴ Se ha considerado de interés etiquetar en las unidades de significado el proferente de la misma porque la heterogeneidad sociológica y de experiencia poética de la muestra hacen que el hecho de conocer el origen de ese fragmento del discurso aporte, en ocasiones, un contexto para comprender la misma que no merece la pena dejar difuminarse.

²⁰⁵ Del mismo modo que no parecía útil perder la información contextual del origen por lo que se etiquetó cada unidad de significado con el origen, en el caso de los cuestionarios, también existe una marca específica que recoge las, a priori, diferentes condiciones de generación de discurso.



varios más hayan expresado explícitamente²⁰⁶ su acuerdo. En estas ocasiones, se incluirán en la etiqueta las iniciales de todos los individuos que hayan participado de la idea, comenzando por quien la profirió.

Tabla 1. Claves para identificar el origen de cada unidad de significado.

A: Florencio	C: Curro Ruiz	F: Feli	L: Lázaro	O: Olga
T: Tomás	Y: Yago	eB: Fabiana	eC: Curro Ruiz	eF: Feli
eM: Marga	eR: Artesana	eT: Tomás	eX: Félix	eY: Yago

Entonces, se podrían tener como etiquetas:

- [.F3] para la tercera unidad de significado originada en Feli en el grupo de discusión.
- [.T32] para la número 32 de Tomás.
- [.Y17,TA] para la número 17 de Yago, que secundaron explícitamente Tomás y Florencio.
- [.O1,L] La primera unidad atribuida a Olga, con la que estuvo explícitamente de acuerdo Lázaro.
- [.eM30] La unidad de significado de Marga construida en la respuesta de la pregunta 30 del cuestionario.
- [.eM3'] Una segunda unidad de significado también de Marga en la misma pregunta 30 del cuestionario.
- [.eRBFY21] Un acuerdo en la respuesta a la pregunta 21 del formulario en Artesana, Fabiana, Feli y Yago.

6.7.7.- Matriz analítica

‘La práctica dominante sitúa el análisis fundamentalmente en niveles descriptivos, dando lugar a informes de investigación en los que el material producido se estructura en tomo a una serie de temas considerados relevantes. La codificación de los datos y el agrupamiento por categorías permite explorar el contenido expresado acerca de cada uno de los aspectos del tema discutido.’ (Gil Flores 1992-1993, 208).

El siguiente paso de preparación de los datos para su interpretación los presenta de modo que se facilite el análisis. Para ello se tomarán todas las unidades de significado y se agruparán en lo que se han llamado categorías de análisis. Estas categorías de análisis contendrán subcategorías, o temas, en su interior, como segundo nivel de agrupamiento de unidades de significado. La facilidad del análisis dependerá de lo

²⁰⁶ Para expresar explícitamente el acuerdo con una idea de un participante se han descartado las expresiones-coletillas que pueden ser consideradas tanto de mantenimiento de la conversación como de acuerdo como ‘claro’, ‘ok’, etc.

equilibrado del peso relativo de las categorías, la limpieza con que se han definido así como de su ajuste a las unidades de análisis que se han extraído, que deben de encontrar encaje no forzado en éstas. Dado que se conoce de antemano el guión del grupo de discusión y la entrevista, así como la formulación de los cuestionarios, se puede crear una primera propuesta de categorías y temas antes de la obtención de los datos. Incluso puede ser interesante para coadyuvar a la construcción de los citados guiones. Eso no excluye que las categorías se vayan refinando iterativamente dependiendo de las unidades de significado finalmente extraídas. El objetivo es que las categorías faciliten el análisis, no conseguir un “bueno a la primera”.

Una vez conseguido un esclarecimiento final de las categorías y de los temas dentro de cada categoría, lo que incluye una clarificación de la definición de cada una de estas clases y los criterios por los cuales se afiliarán a cada una las unidades de significado existentes, se construirá lo que se denomina una matriz de análisis.

Un fragmento de la matriz de análisis, en el que se recogen en colores distintos las unidades de significado que han sido extraídas del grupo de discusión (negro) y de las respuestas a los cuestionarios (azul) podría ser el siguiente:

Tabla 2. Fragmento de la matriz analítica propuesta.

<u>CATEGORÍA:</u> CARACTERIZACIÓN DE LA POESIA
Tema.- Ontología del poema Poesía como individualidad y rebeldía contra el sistema [.Y19-Y20], como percepción fragmentaria de un mensaje [.eY16"]
Tema.- La inspiración: Cada autor tiene la suya [.F15] [.L18] y cada persona tiene una forma de escribir [.O29]. Temas de inspiración son internos al poeta: Inquietudes, sentimientos, pensamientos [.F11] [.F12] [.A19] [.O27] [.O26] [.Y49] o reminiscencias de sentimientos [.Y96]. Los temas son universales [.eT22][.eRFY22][.eM37], con cierto predominio del amor [.eB22]
Tema.- El proceso de creación. El poema escapa al autor [.A20,O]. Al retocar poemas salen nuevos poemas [.Y97] [.Y98] El poema evoluciona con el poeta, que no siempre es el mismo ni durante la creación[.Y50]
Tema.- Influencia del espectador. La creación poética está influida por el espectador [.Y43] o por los compañeros (foro) [.Y99] hasta condicionar su calidad [.Y44] [.Y45]. O bien, no condiciona [.F11] Influencia de la moda. La costumbre o el prestigio social de una coyuntura cultural impone un marco o adorno retórico. [.eY23]

En esta matriz se expresan visualmente las unidades de análisis dentro de los temas y categorías etiquetados y, como ayuda a la comprensión holística de la tabla –y como clave para hacer búsquedas en el listado de las unidades de significado–, se añadirá una leyenda-esquema indicativa de lo que las unidades de análisis contienen. Así, por ejemplo, en cuanto al tema de la inspiración, hay varias unidades de significado que inciden sobre el hecho de que los temas de inspiración son inquietudes, sentimientos y



pensamientos, internas al poeta, como son las siguientes: [.F11] [.F12] [.A19] [.O27] [.O26] [.Y49]. Con esta pista se podría ir a recuperar el contenido de las unidades de significado concernidas.

- [.F11] Para mí, [*el lector no tiene influencia*] ninguna. Porque yo poesía, cuando escribo es para manifestar mis inquietudes. O lo que siento o lo que pienso. Y el que me lea, si le gusta bien y si no, pues, pues mal.
- [.F12] Yo escribo en función de lo que siento y de lo que pienso. De lo que me motiva
- [.A19] Yo escribo lo que me sale de dentro. Algo que he visto recientemente que me ha impactado, o que tengo de atrás, rumiándolo, algo que habría que exponer, que expresar, aquella idea, aquel sentimiento, aquella creencia
- [.O26] Lo que te inspira para hacerlo. No lo sé. También puede ser algo que se ha dicho aquí, otras veces es una flor que veo, una gota de agua, cualquier cosa. Tampoco puedo decir: son sentimientos. No todo lo que se dice en la poesía es el sentimiento que tienes en el momento.
- [.O27] Yo soy capaz, en algunos momentos, muy tristes, hacer poemas muy contentos, muy alegres.
- [.Y49] Yo cuando escribo me dejo arrastrar por un sentimiento, algo que me pasa a mí solo y que transcurre en mí.

6.7.8.- Interpretación y análisis

Ya se ha incidido con anterioridad en que la investigación no deberá quedarse en la presentación de los datos por mucha elaboración que hayan sufrido para adaptar su formato, sino que deberá incluir necesariamente un análisis de éstos que conduzca a una interpretación que arroje unas conclusiones. '*La exposición ordenada de lo manifestado acerca de estos temas, se apoya en la presentación de aquellas citas textuales en las que las ideas claves del discurso*²⁰⁷ *quedaron capturadas. Cada vez más se insiste en la necesidad de superar este nivel y desarrollar una verdadera interpretación del discurso.*' (Gil Flores 1992-1993, 208).

²⁰⁷ Lo que se ha llamado en la opción metodológica del presente trabajo, unidades de significado.

Esto es, el análisis debe de ser serio y estructurado y no quedarse en lo que (Antaki, y otros 2003) llaman atajos analíticos:

- Pseudo-análisis a través de resúmenes. Simplemente presentar un resumen de los temas comentados por los participantes no encierra análisis alguno y no cabe esperar sino que se pierda información y sutilezas, sin añadir nada. Además de presentar eventualmente un resumen, no se debe renunciar a presentar inferencias.
- Pseudo-análisis basado en la toma de posiciones. No se deben considerar como inferencias las informaciones añadidas del analista a los datos que contengan posicionamientos morales, políticos o incluso etnocéntricos. Sin entrar en la discusión sobre si es apropiado añadir o no este género de comentarios, lo que sí que está claro es que no deben sustituir a la labor de análisis.
- Pseudo-análisis por exceso o aislamiento de citas. Incurrir en el mismo error que el basado en resúmenes, pero sin caer en el error de sustituir las palabras de los individuos por las del analista. Sin embargo reducir el trabajo a compilar una lista de citas no es sino una opción de poda del discurso que no añade nada nuevo –el necesario análisis- a éste.
- Pseudo-análisis circular de los discursos y los constructos mentales. Acaece cuando se presentan los datos de modo que hablen por ellos mismos, como si eso fuera suficiente para mostrar relaciones, ideologías o discursos compartidos.
- Pseudo-análisis de falsas generalizaciones. En el análisis –especialmente en investigaciones de corte cualitativo- hay que huir de la tentación de realizar extrapolaciones no robustamente fundamentadas del grupo estudiado a universos más amplios. La condición para que se dé la generalización va más allá de la detección de patrones en la muestra de los individuos que han participado en el estudio aportando su discurso.
- Pseudo-análisis por localización de elementos. Un buen análisis debe moverse continuamente de lo general a lo concreto.

En resumen, puede decirse que la interpretación implica un amplio conocimiento por parte del analista del contexto del grupo estudiado, a la luz del cual se pueden obtener conclusiones de los datos, *‘El análisis centraría en los elementos que atraen la atención del analista por su especial relevancia para el tema en estudio, procediendo a relacionar lo expresado por los sujetos con procesos y elementos de la dinámica presente en el contexto social del grupo.’* (Gil Flores 1992-1993, 208). No debe olvidarse que, el



producto del análisis es una construcción exclusiva del investigador que, como marca la dimensión social de la ciencia, estará expuesto a contrastación y crítica. Esto no debe significar que sólo tengan validez para el avance del conocimiento los análisis indiscutibles, sino que precisamente el promover una discusión puede ser uno de sus valores irrenunciables²⁰⁸.

6.8.- Presentación de los resultados.

Para acabar, las inferencias y el resultado del análisis deben de ser presentados con un informe redactado. En esta redacción no se debe de caer en una descripción orientalista que recoja sólo los hallazgos que llamen la atención o en un sumario impresionista que enumere algunos de los principales, sino que debe de pretender ser completa. Del mismo modo la presentación debe de guardar una coherencia conceptual que no implica necesariamente –o más bien implica no hacerlo- el presentar los descubrimientos respetando la secuencia temporal del discurso y observaciones que los dieron lugar: ese quehacer analítico no debe de evacuarse hacia el lector del trabajo. *‘La información extraída de los datos debe ser elaborada y organizada conceptualmente. Es una práctica frecuente presentar citas directas del discurso para ilustrar los resultados. La inclusión de fragmentos del discurso añadiría vida y color al. De acuerdo con la distribución señalada por Morgan, en un informe la tercera parte lo constituirían citas directas, y el resto se dividiría entre contextualizar las citas e interpretar su significado.’* (Gil Flores 1992-1993, 208).

En cuanto a la naturaleza del informe, Jensen y Jankowsky (Jensen y Jankowski 1993, 86) se hacen eco de la opinión de Lofland según la cual éste debiera cumplir con las siguientes preconizaciones, que se seguirán en la confección del mismo en el presente estudio:

- El informe debería estar ‘cerca de los datos’ y basado en una relación con el tema de investigación durante un tiempo sustancial. La opción metodológica que se ha escogido para el presente trabajo tiene en cuenta esta regla, basándose en un trabajo de campo de observación participante en el seno del colectivo de tertulia literaria Telira, que se ha prolongado en el tiempo aproximadamente un año, como mostrará la temporización del mismo.
- Debe de ser verídico y estar escrito de buena fé. Esto debe ser un no negociable del método científico pero, en todo caso, el planteamiento de esta regla recoge la ocurrencia de una situación

²⁰⁸ Aún más si se aceptan la idea de Popper ‘lo que distingue a la ciencia de otros tipos de conocimiento no es la certeza que poseen los descubrimientos científicos, sino la actitud crítica de los investigadores hacia sus propias teorías e hipótesis.’ Popper, La lógica de la investigación científica, citado en (Álvarez Álvarez, Teira Serrano y Zamora Bonilla 2005, 22). O si, como postula en Lakatos desarrollando las investigaciones de Popper, la refutación de una teoría no tiene por qué eliminar el programa de investigación al que pertenece (Lakatos 1974).

denunciada ya por Kuhn cuando los científicos actúan más por defender el paradigma y ajustarse a él que por el descubrimiento de la verdad (T. S. Kuhn 2006) Feyerabend denuncia cuando dice que *'son diletantes lo que han sacado y todavía hoy sacan adelante a la ciencia y creo también que los expertos sólo consiguen paralizarla'* (Feyerabend, *¿Porqué no Platón?* 2009, 31). O puede que finalmente, en el estado posmoderno, se haya trascendido los planteamientos anteriores y la Ciencia adolezca de ese problema de falta de veracidad porque el criterio fundamental de legitimación de la ciencia ha transitado de los grandes relatos hacia la performatividad Lyotardiana (Lyotard 1994).

- Debería apoyarse en buena parte de material descriptivo y citas abundantes que permitan constatar que los hechos ocurrieron tal como se dice en la presentación y, o, trazar un determinado fragmento del discurso para incluso, yendo hacia atrás en el proceso, recuperar sus condiciones de generación.
- Los procedimientos utilizados se deben de hacer explícitos, lo que trae dos consecuencias. La primera que pueden ser criticados. La segunda que un lector del informe gana comprensión de los resultados al conocer los medios por los que se han obtenido.



7.- Diseño y desarrollo de la investigación.

7.1.- Definición Conceptual, delimitación y antecedentes.

El campo se ha planteado con un estudio teórico sobre propuestas de poesía para Internet con presencia reseñable en la red en el segundo y tercer cuatrimestre de 2011, así como en la observación participante de una obra colectiva de poesía en 140 caracteres a publicar a comienzos de 2012. Cuando se habla de poesía sobre Internet, en el marco del presente trabajo, quedan excluidas las formas que se limitan a reescribir en una página Web una poesía ‘convencional’. Es cierto que existen muy notorios portales que difunden poesías en el nuevo medio²⁰⁹, y que contribuyen con la aportación de lugares, principalmente en forma de foros, sobre los que se opera la construcción de grupos de interés. Es cierto que, como se constatará más adelante en el presente estudio, tanto el auditorio –que se ve variado-, como el feedback de los copartícipes de un grupo de interés tiene una influencia sensible en la producción artística. Sin embargo, se considera que el contenido de estos portales no propone ninguna novedad sustancial en lo que respecta al hecho artístico. Las propuestas de proyección de poesía a Internet que serán objeto de estudio son aquellas que exploren o propongan por medio de la utilización de Internet nuevos significados y, o, nuevas formas de expresarlos. Dicho de otro modo, aquellos en que un ítem²¹⁰ propio de Internet o de las TIC colabore a la definición del hecho artístico de un modo tal que la obra resultante no tenga sentido –o tenga un sentido distinto²¹¹- fuera de su existencia en el marco de la red y no aquellos en que sencillamente se utilizan las posibilidades de Internet para meramente colaborar a la difusión de las obras y, o, la generación de grupos de interés en su entorno. Algunas de las propuestas poéticas de esta naturaleza han sido repasadas en capítulos precedentes (poesía hipertexto, holopoesía, poesía animada, etc).

7.1.1.- Poesía sobre Twitter.

²⁰⁹ (Mundo Poesía s.f.) es quizás el más transitado en Castellano. Ocupa el lugar 97070 del ranking Alexa (24/mayo/2011) y ha subido al 80948 (15/07/2012).

²¹⁰ Estos ítems de Internet pueden ser todo tipo de instituciones de la red o elementos con ocurrencia esporádica, pero endémica en ésta. Entre ellos se encuentran restricciones, normas explícitas –como aquellas sobre el acceso a la red- o implícitas –como la ética hacker-, comunes a todos los internautas o de extensión restringida, convenciones estéticas, usos, actores –individuales, empresas, organizaciones-, sitios web, narrativas, paradigmas de comunicación, informaciones accesibles por la red, tecnologías, redes sociales, protocolos de comunicación...

²¹¹ En este sentido se aceptan la inclusión en esta clasificación poesías como la concreta que aunque nació y se desarrolló ajena a Internet, se potencia por la utilización de la red como vehículo, por estar alineada con las normas de la narrativa de la red.

Los poemas sobre Twitter, son llamados también genéricamente poetweets, por la utilización bastante común de la etiqueta de ese nombre en su descripción (cuando estos son en inglés, pero también en otros idiomas). Los poemas en tweets, imponen una forma muy particular explícitamente esloganizada e implica la utilización de ciertas técnicas sencillas pero propias al escenario que influyen –es uno objetivos secundarios de esta investigación el ver hasta qué punto- en el hecho de creación poética. Además de aportar nuevas formas y, devenidos de éstas, nuevos significados, es más interesante para el estudio porque es, en el momento actual, la de más amplia difusión de entre las propuestas de proyección de la poesía sobre Internet.

La poesía hiperbreve, en menos de 140 caracteres, existe ya desde hace varios siglos, pero la proyección de estos poemas sobre Twitter, añade particularidades que justifican su asunción como poesía propia de Internet. Existen unas restricciones explícitas sobre su tamaño y probablemente implícitas, pero igualmente presentes sobre su narrativa. El hecho de que un poetweet pueda estar imbricado con otros mensajes de todo tipo, en una secuencia única por cada destinatario implica dos cosas. En primer lugar la renuncia a estar contenida en una obra mayor que ejerza de contenedor unitario de significado, lo que implica que cada Tweet debe de ser tratado como un todo. En segundo lugar la emergencia de nuevos significados no deterministas por la interacción con los otros tweets que aparecen en la pantalla del lector, con los que forma una red.

Por supuesto la narrativa de Twitter supone cambios en la concepción del hecho poético, pero incluso simplemente ceñirse a las restricciones impuestas sobre su tamaño (140 caracteres máximo) puede influir tanto los temas, como a la sintaxis, la gramática y los términos utilizados, como en su momento hicieron los sonetos o los haikus²¹². También se entiende –e igualmente como las asunciones anteriores se podrá comprobar o falsar con los resultados del estudio- que las poesías en 140 caracteres se piensan distintas desde el proceso mental de su concepción que un soneto: ni estas poesías son proyectables en un soneto, ni a la inversa; no se trata de un resumen de un poema más grande, sino de poemas por sí mismos con significado completo.

Por otro lado, la utilización de Twitter permite interactividad a quien recibe el poema, que puede cambiarlo y, o, comentarlo y, o, etiquetarlo (lo cual es un modo de modificarlo, al fin y al cabo). Es vital que, además de influir en la creación, cada receptor de un poema puede convertirse en emisor al reenviarlo a sus seguidores –igual o adaptado a sus circunstancias o sus gustos particulares-, incluso responder directamente al originador pudiendo influir en él y en la creación futura mediante su feedback.

²¹² Un haiku es un poema de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente que originalmente tenía una temática relacionada con la naturaleza. Se pueden observar algunos haikus, entre otros de renombrados nombres de la literatura en castellano en (elrincondelhaiku.org s.f.) y constatar que, curiosamente, la mayoría de ellos tienen menos de 140 caracteres, que es el límite impuesto por Twitter.



En cuanto a la lectura de los poemas, las capacidades de búsqueda y secuenciación de poemas de la herramienta permiten componer itinerarios de lectura al lector. Se pueden, de modo muy sencillo hacer búsquedas para leer todos los poemas de un autor en una secuencia temporal, o todos los de un tema, o todos los que tengan una determinada frase o palabra, etc. Cada lector de poemas, con la creación de su secuencia de lectura está redefiniendo los poemas, porque la percepción de cada poema viene influida por los que serán leídos con él y por el orden de esta lectura.

Por todo lo anterior, y a la espera de la validación de estos postulados sobre la genuinidad de la poesía sobre Twitter como propuesta, ésta debe de ser considerada una variedad particular de poesía y, evidentemente, propia de la red porque sus características distintivas van más allá de la mera constatación de su tamaño. La poesía sobre Twitter aporta algo más al proceso creativo, al resultado, a su ciclo de vida –incluyendo la difusión- y a su percepción por el espectador, que la mera puesta a disposición de un soporte más o menos efectivo para transmitir los mismos poemas de siempre.

7.1.2.- Relevancia social de la poesía

La poesía está muy presente en todas las sociedades; es una de las primeras artes en desarrollarse, porque no necesita materiales más allá del lenguaje. Es constatable desde que existe la escritura, aunque es presumible su existencia anterior, desde que se da el lenguaje. Es fácil comprobar su presencia además de en libros de poesía que la recogen explícitamente, trufando los usos lingüísticos de dominio común – expresiones, frases hechas, refranes, etc.-, en canciones, como acompañamiento lingüístico de otras formas de arte o de expresión (desde anuncios a instalaciones escultóricas pasando por una gran cantidad de otras propuestas).

Dada la extensión social de su creación y uso, es muy importante examinar de qué modo la poesía se adapta al entorno Web, lo que puede estar impelido por dos frentes principales. Por un lado, toda forma de arte debe de colonizar nuevos nichos buscando potenciar la creatividad. Por otro lado no se renuncia a luchar por la atención de los ‘espectadores’, buscándoles allí donde se encuentran y la intensividad de comunicación que la red patentiza, hace suponer que la poesía como arte sustentado sobre la comunicación, se podría ver potenciada y su presencia aumentada. En el otro lado de la balanza, lastrando las posibilidades de la poesía en la web se encuentra la necesidad de mutar para adaptarse al ánimo mercantil y publicitario que domina Internet (Carr 2005), la obsolescencia de los mensajes y la multitarea de la atención que se observa en los destinatarios (el cambio en el modo de lectura que implica la Web

permite la multitarea, a costa de la concentración y de la profundidad reflexiva²¹³ tan necesaria para desentrañar los significados no obvios, como requiere la poesía).

La poesía debe de encontrar alguna proyección a la narrativa del ciberespacio que permita asegurar la difusión entre los nativos digitales -que serán pronto la totalidad de la sociedad-. La poesía debe de adaptarse para alinearse con lo que se busca: la maximización del tránsito de mensajes y el hacer más 'industrial': repetible, ligero, rápido y, sobre todo, determinista su uso. No olvidemos que la poesía es esencialmente no determinista, lo que arruina irrevocablemente la ligereza/facilidad, la rapidez y la repetitividad en la extracción de significados de su lectura y que requiere del lector una participación mucho más interactiva con el mensaje, para el descubrimiento del mismo, que otros géneros; interactividad que está en relación con la atención, una capacidad que se agota y se reserva muchas veces otros fines²¹⁴. Así pues, la búsqueda de esa proyección al ciberespacio de la poesía no es trivial, y por ello cobra relevancia el examen de las iniciativas que se desarrollan en este sentido. Asimismo cobra relevancia social el proceso que abocará en las nuevas formas en que se sustancie la poesía para la red, porque la poesía, como forma artística que usa como materia prima el lenguaje, es irrenunciable desde una perspectiva antropológica.

7.1.3.- Relevancia social de la literatura sobre Twitter.

La publicación de Twitterature^{215,216} ha generado un alud de comentarios²¹⁷ e incluso la popularización del término Twiteratura. Aun si se le concede un valor más probatorio de la banalidad y superficialidad de los bestsellers²¹⁸ que exploratorio de tendencias, marca un hecho miliario en la esloganización de los mensajes. La consecuencia es sencilla: es posible reducir el Quijote a 19 Tweets y que alguien esté lo suficientemente interesado en el resultado como por pagar para leerlo²¹⁹ y sin embargo no estarlo en el original ni tan siquiera como para leer algún fragmento si se ofrece de manera gratuita. ¿Cuál es la razón

²¹³ César Bernal Bravo y Á.Barbas Coslado, "Una generación de usuarios de medios digitales". Cáp 7 de (Aparici (Coord.), La construcción de la realidad en los medios de comunicación 2010)

²¹⁴ 'Scarcity of attention and the daily rythms of life and work makes people default to interacting with those few that matter and that reciprocate their attention' (Huberman, Romero y Wu 2008)

²¹⁵ En (Twitterature.us s.f.) se pueden leer varios de los libros 'twitterizados' que aparecen en el original en papel.

²¹⁶ En Twitterature (Aciman y Rensin 2009), Aciman y Rensin reducen más de 60 obras maestras de la literatura occidental (desde Hamlet a Cándido, pasando por el Quijote) a un puñado de Tweets... lo que llaman -pasmosamente- reducción a la más pura y sustancial esencia o 'each distilled through the voice of Twitter to its purest, pithiest, essence'

²¹⁷ Valga como ejemplo, (Clarín 2009).

²¹⁸ O un ejercicio humorístico -la mayoría de los tweets de sus dos autores, tienen este tono- de troceo de libros, con una pizca de falta de respeto por los originales.

²¹⁹ El segundo de la serie de 19 es básicamente el resumen de todos los demás '@DonQuixote I am a noble knight on a quest! Where is my trusty horse Rocinante - like Bucephalus with siphilis.' (Aciman y Rensin 2009)



de este aparente contrasentido, el que se prefiera pagar por la versión asesinada por el tamiz de Twitter que tener la magnificencia, el ingenio y la riqueza inagotable del original de modo gratuito? En mi opinión se trata de una cuestión de adaptación a la narrativa de ciberespacio que exige el público potencial: *‘Twitter alinea la [literatura] con el posmodernismo tecnológico, la hace cumplir la ética de la red y maximiza al comunicación EMIREC: Los 3 must para triunfar en el ciberespacio. Justo lo que están pidiendo cientos de millones de cibernautas ávidos por engullir nuevos contenidos. ¿Qué la literatura poesía no es para ser engullida, sino paladeada? Quizás’* (Antón Cuadrado 2009-2012)²²⁰

Twitter acabará olvidado –antes o después- pero se habrá mostrado el camino a seguir para que la literatura en general y la poesía en particular siga siendo –aún minoritaria- lo suficientemente presente. No hay que adaptar los soportes de Internet para publicar las mismas poesías de siempre, sino que los poetas debemos (todos lo somos por naturaleza) aprender cómo usar la narrativa del ciberespacio y sus herramientas. Y la poesía, que es arte, y como tal no ligada a ningún soporte, debe de poder ser proyectada sobre esta narrativa sin problemas, del mismo modo que antes se hacía sobre libros. *‘La poesía existe desde mucho antes que los libros, el papel y la escritura. Sobrevivirá a los libros impresos, la televisión y la internet’* (@aasiain en Twitter).

La relación de Twitter con la literatura ya ha comenzado a cimentarse. Existen clubes de lectura que usan este medio –Twitter- para comentar libros, intercambiar opiniones, enviarse links y artículos. También, sin que se considere esto literatura para Twitter, hay quien copia transcripciones más o menos completas de obras convencionales, como la que hace Tuitlibros²²¹ a través de @rayuela. Ha de entenderse simplemente como un ejercicio de troceo de un libro que luego entrega –de una forma un tanto tediosa para mí- sus resultados. Se verifican también iniciativas más o menos pintorescas de escritura para Twitter, como la de @minilibro, que pretende escribir un libro con las contribuciones de otros usuarios de Twitter, vía Tweets y la de Twitterpoema²²² que crea sonetos –en ocasiones con resultados interesantes- por la combinación aleatoria de tweets no creados para este fin.

También existe literatura para Twitter propiamente dicha, es decir, creada para este medio. Y se publican contenidos específicos y adaptados a Twitter por usuarios que adquieren notoriedad por esta actividad,

²²⁰ Post: Twitter es Ginseng para la poesía publicado el 22 de Mayo de 2011.

²²¹ Tuitlibros es un proyecto que se propone la utilización tecnológica en beneficio de la difusión del libro. Tuitlibros utiliza como herramienta Twitter, posteando diariamente libros en castellano. En este momento está publicando Rayuela, del argentino Julio Cortázar. Bajo el lema “los libros se publican, los derechos no se pagan” (tuitlibros s.f.)

²²² Y su versión en Inglés Twitterpoem (Sortea2 2009). El funcionamiento de esta iniciativa se basa en capturar mensajes escritos en Twitter, empleando la API de Twitter. Filtrando estos, escogen los que tengan las sílabas de los versos de un soneto (11 en castellano, 10 es inglés). Luego con una selección al azar se combinan los versos para que se cree un soneto completo, respetando la estructura inglesa (ABAB CDCD EFE FGG) o castellana (ABBA CDDC EFE FEF).

como @MaelAglaiia @Corolarios o @MerlinaAcevedo²²³, por citar algunos, o, en el límite, quien copia haikus y los redifunde en Twitter, como @dailyKu. Igualmente se han constatado usuarios que hacen *metatwitteratura* como @aasiain, que reflexionan en sus tweets sobre las posibilidades de este medio. Con frecuencia, estos autores utilizan etiquetas específicas como #poetweet²²⁴ -utilizada comúnmente para poemas en Inglés- para identificar sus poemas y que puedan aparecer más fácilmente en una búsqueda de Tweets por alguien interesado en ellos. La existencia de estos autores de narrativa para Twitter justifica la implantación de concursos como el de (Hiper médula 2011), con muy buenos resultados en cuanto a participación y, a mi juicio, de calidad de los trabajos seleccionados o foros de debate sobre la creación en Twitter²²⁵.

7.1.4.- Oportunidad del proyecto.

El colectivo de tertulia literaria, Telira, tiene como objetivo la realización de actividades de animación cultural, en especial en el terreno de la literatura. Entre ellas se cuenta la edición de libros, preeminentemente de poesía²²⁶, tanto individuales como colectivos que reúnen los trabajos de los miembros del colectivo. Estando inscrita la asociación como editorial, adicionalmente publica obras de autores ajenos al colectivo, como el ganador anual del premio Villa de Aranda y las publicaciones de la serie *cuadernos*, que admiten trabajos de poetas invitados por los socios de Telira.

Es en el ámbito de esta serie *cuadernos*, donde en el primer trimestre de 2011, se propuso en el seno del grupo Telira el integrar una obra exploratoria de poesía para Twitter. La idea fue de invitar a personas ajenas al colectivo desde el principio del proceso para que participaran integrados en un foro electrónico de creación y tertulia conjunta del que iban a salir los poemas seleccionados para el libro. Se propuso comenzar la creación conjunta antes del verano de 2011 y realizar su edición a finales de ese mismo año, si bien finalmente la aparición de la obra en papel acaeció a principios de 2012.

La peculiaridad del presente trabajo respecto a los que se han revisado en el apartado de antecedentes empíricos es que no propone el escrutinio y consideración del libro ya terminado, sino que en este caso este libro será tenido en cuenta como uno más de los documentos generados en el proceso de creación poética conjunta en el que tomarán parte los poetas. Las circunstancias han permitido realizar una

²²³ Como muestra, el día 25 de Mayo de 2011 publicó una serie de poemas en 140 caracteres muy bellos: "*Seca yaces sobre la arena, niña de agua, cubierta con sábanas de sal.*" "*El sauce baja sus ramas al río para rellenar su copa.*" "*Los sauces ebrios vuelven sus hojas hacia el río.*" "*Un murmullo me lleva a la ventana. Toma mis labios: soy lo que me llama. El viento que pasea por las ramas trae tu voz y el rocío de mañana.*"

²²⁴ El NY Times se hace eco del auge en Twitter de los poemas etiquetados como #poetweet, en (Kennedy 2011)

²²⁵ Por ejemplo esta de Marzo de 2011 en ciudad de México, desde la que se podía participar online, enviando preguntas vía Twitter, utilizando una etiqueta específica <http://www.lashistorias.com.mx/wp-content/uploads/2011/02/invitacion-140-caracteres.jpg>

²²⁶ Si bien se han realizado ediciones de libros de recopilaciones de artículos periodísticos, así como novelas.



observación participante del proceso, recogiendo una buena cantidad de materiales acerca de la creación de esta obra coral, así como contar con la cooperación de los propios poetas a la hora de reflexionar sobre la creación en este medio, por medio de entrevistas, encuestas y grupos de discusión fundamentalmente. El estudio de un esfuerzo de creación conjunta de estas características sería muy complicado en otras circunstancias –se dispone de la buena predisposición de un facilitador que es el presidente de la asociación desde Mayo de 2011 y el investigador mismo pertenece al grupo – o en otro momento –dado que se ha previsto la edición de la obra para el final de 2011-.

7.1.5.- Un entorno propicio. El grupo Telira.

La Tertulia Literaria de la Ribera y Aranda es una asociación cultural que desarrolla su actividad en Aranda de Duero desde hace 10 años. Sus acciones principales son la tertulia literaria, una actividad como editorial así como otras de promoción de la literatura, en especial de poesía, aunque no exclusivamente.

Telira. Actividades.

Telira desarrolla una reunión-tertulia al mes, normalmente en la sede de la asociación, en la que se habla de las vicisitudes de la creación –preeminentemente creación poética- y se recitan y posteriormente critican poemas que hayan compuesto alguno de los miembros, aunque en ocasiones se dedica parte del tiempo a coordinación de las actividades de edición, etc. Estas reuniones tienen lugar comúnmente los viernes por la tarde, para permitir asistir a los miembros que no tienen su residencia en Aranda de Duero. Las reuniones tienen una duración de, al menos, 3 horas, aunque se pueden prolongar, debido a que se tiene la costumbre de leer y criticar al menos un poema de cada asistente que así lo desee.

Telira es asimismo una editorial que gestiona sus ISBN e ISSN y ha publicado bajo su sello 33 poemarios tanto individuales como colectivos (al menos se publica un poemario colectivo temático al año), el último de los cuales se preparó en Verano de 2011. Además ha publicado 2 libros de prosa y periodismo y 13 obras colectivas de la colección denominada cuadernos –previo al poemario de #poetweets- en la que se admiten aportaciones de personas no miembros de la asociación.

La asociación colabora con el ayuntamiento de Aranda de Duero, en el marco de un convenio que no está claro que se revalide en 2012, debido a las vicisitudes económicas. En este convenio se recoge que Telira organiza el Premio de Poesía ‘Villa de Aranda’ que contará en 2012 su vigésimo primera edición, lo que quiere decir que miembros del colectivo editan las bases, las distribuyen y hacen de jurado. La convocatoria se promociona a través de la página web del grupo y otras afines y se remite a páginas web

de repositorio de concursos²²⁷, además de enviarse las bases a un centenar de asociaciones y particulares. Este premio estuvo dotado en 2011 con 1500€, así como la edición del libro en la editorial Telira y 50 ejemplares para el autor, por lo que tiene una difusión muy notable con eco en medios de comunicación generalistas de la región y, por supuesto, en los relacionados con la literatura.

Por último, Telira realiza además una buena cantidad de actividades en el ámbito de la promoción literaria, en la que además de ediciones y presentaciones de libros figuran recitales, distribución de libros en lugares de reunión, tertulias abiertas, organización de encuentros anuales de tertulias a nivel nacional, cuentacuentos, teatro y otras más puntuales y audaces como pegada de carteles con poesías, edición y distribución de posavasos, espacios mensuales en la radio local para difundir los poemas más apreciados en la tertulia, colaboración como jurado en otros concursos, colaboración con colegios e institutos en la promoción de la literatura... lo que la hace tener una gran notoriedad social especialmente en el entorno de la Ribera del Duero.

Telira se ha financiado con las cuotas de los socios (30 euros anuales), así como subvenciones anuales fijas del Ayuntamiento de Aranda de Duero y Caja de Burgos (ahora Banca Cívica) y otras puntuales de otras entidades colaboradoras. En el momento actual –verano de 2012- estas colaboraciones, salvo evidentemente la de los socios, están en suspenso debido al contexto económico.

Telira. Miembros y colaboraciones.

En la actualidad Telira tiene una veintena de socios activos, si bien el número varía mucho a lo largo del tiempo, habiendo llegado a treinta y cinco. La distribución geográfica de los mismos abarca especialmente la Ribera del Duero con un tercio de los miembros, pero también abarca la provincia de Burgos, Salamanca, Madrid y Barcelona. Varios de estos miembros o antiguos miembros tienen gran predicamento en el ámbito de la poesía, como Fermín Heredero Salinero, Prado Antúnez o César Tomé. La edad de los miembros es muy variable y abarca desde los 25 años a los 75 y lo mismo ocurre con las profesiones ya que, si bien en una buena proporción se trata de profesores, hay un amplio abanico de otras opciones como amas de casa, operarios y mandos industriales, directores de escena, jubilados, empleados de limpieza, sacerdotes, cooperantes en ONGs, conductores de quitanieves, etc.

Algunas de las colaboraciones más notables que han tenido lugar en los cuadernos Telira, que pueden dar una imagen de su relevancia en el ámbito de la poesía son las de Antonio Gala, García de Amézaga, Gonzalo Santonja Gómez Agero²²⁸, Luis Alberto de Cuenca²²⁹ o Carlos Aganzo²³⁰.

²²⁷ Quizás el más conocido es (De Concursos s.f.)

²²⁸ Director del instituto Castellano-Leonés de la lengua, premio Nacional de Ensayo y de Castilla León de las letras



En el cuaderno de poemas en 140 caracteres han participado 17 poetas que reflejan la diversidad del colectivo Telira.

Telira. Presencia y relevancia social.

Hay un alto conocimiento del colectivo Telira en el entorno geográfico de Aranda de Duero, debido a que realiza un buen número de actividades culturales antes descritas con repercusión en medios de comunicación local y provincial²³¹. Telira tiene presencia en la Web, tanto a través de su página blog, www.telira.net, como en facebook y Twitter.

Pese a su notoriedad en Aranda y la Ribera y su reconocimiento con figuras de renombre internacional colaborando con el grupo, se ha notado los últimos cuatro o cinco años, a decir de los miembros de la asociación, una notable ausencia de renovación de sus miembros. Una de las ideas que se barajan en las reuniones periódicas como causa es que las formas convencionales o clásicas de la poesía no tienen cabida cómoda en el ciberespacio y, por ende, no tienen repercusión en las nuevas generaciones²³². De hecho, si hacemos caso a Callejo y Viedma, cuando dicen que *‘el conjunto del proyecto de investigación constituye una pregunta a la realidad social’* (Callejo Gallego y Viedma Rojas 2006, 100) podría venir de aquí.

7.2.-Primera Etapa. Definiciones metodológicas y construcción del objeto de investigación.

7.2.1.- Designación del problema

El problema a investigar es, como se ha dicho, doble. En primer lugar busca caracterizar los cambios –si existen- en su expresión que debe de cumplir la poesía para adaptarse al nuevo medio que supone

²²⁹ Ha sido director del Instituto de Filología del CSIC y de la Biblioteca Nacional de España, así como Secretario de Estado de Cultura. . En 1987 obtuvo el Premio Nacional de Traducción por su versión del Cantar de Valtario. Parte de su obra ha sido traducida al francés, alemán, italiano, inglés y búlgaro. En 2010 fue elegido académico de número de la Real Academia de la Historia

²³⁰ Director del diario El Norte de Castilla 2009-

²³¹ Se han constatado referencias a Telira en lo que ha durado esta investigación en Diario de Burgos, el Norte de Castilla, Diario de la Ribera, Dueronline, Aranda Digital, Radios locales: Radio Aranda cadena Ser, Onda Cero y Radio Iris 7. Es interesante notar que la prensa se hizo eco del proyecto de poesía para Twitter, no una vez acabado y presentado el libro, sino desde que se gestó, como en el artículo *‘la poesía del SMS’* en la sección ARANDA-CULTURA Diario de Burgos, domingo 6 de noviembre de 2011, que se adjunta en Anexos.

²³² Como hecho anecdótico, se constata que al abrigo de la publicación del libro de poemas para Twitter ha habido dos personas en Aranda de Duero que se han unido al colectivo.

Internet. En segundo lugar, de qué modo se adaptan los creadores de poesía convencional a estos cambios.

Existen un buen número de estudios sobre los cambios que impone la narrativa de Internet en modos de expresión ‘comerciales’ como el periodismo y de cómo se definen estas mismas narrativas en modos o géneros que son exclusivos de Internet, como los blogs. Sin embargo se constata un déficit de estos estudios en lo tocante a formas de expresión, que como la poesía, no llegan a obtener una significación comercial que justifique mercantilmente un estudio del mismo.

Existe un camino para abordar el estudio del cambio de narrativa y cómo esta influye en los creadores, y éste consta de dos pasos. Apoyándose en trabajos anteriores sobre el cambio de narrativa que supone Internet, se trata de proyectar las conclusiones al género poético y comprobarlas en la realidad para ver si están alineadas las hipótesis teóricas y las constataciones. El segundo paso, como trata de comprender cómo se comportan los actores implicados –los poetas- no puede abordarse sino desde una perspectiva cualitativa, especialmente con una observación participante del hecho. En el caso que nos ocupa, se tiene la oportunidad de participar en una obra colectiva, lo que dará ocasiones para implementar extracciones de discurso generadas en situaciones cómodas para los otros participantes, examinar de modo cercano los materiales generados, incluso de los que no sean publicados y, por último, pero no menos importante, el análisis de los comportamientos ‘desde dentro del grupo’, durante todo el ciclo de vida del proyecto literario, desde la planificación, pasando por la fase de creación, la recopilación y selección, hasta la edición de la obra, así como su presentación y promoción.

7.2.2.- Delimitación del objeto de investigación.

Se va a investigar sobre cuál es la narrativa que impone Internet a la poesía. Hay que entender que se puede publicar poesía convencional en Internet, sin cambiar un ápice su narrativa, pero en ese caso no se estará aprovechando las potencialidades de la red. Se va a tratar de comprender cuales son las sensaciones que estas nuevas narrativas despiertan, poniendo el acento en los productores de poesía que ya estén familiarizados con la creación en las narrativas convencionales. Este estudio cualitativo se hará desde la perspectiva de una observación participante en un grupo de creación de poesía en Twitter, para comprender hasta qué punto los poetas se sienten cómodos con la nueva narrativa, los retos o facilidades que perciben, etc.

En ningún caso se tratará de hacer análisis de calidad de las obras de poesía que se generen para Twitter ni comparaciones artísticas entre estas obras y las anteriores del mismo autor ni en global.



Aunque se pueden constatar y describir los métodos y herramientas tecnológicas empleadas para compartir y publicar los poemas en Web, no se pretende estudiar las características técnicas de estas herramientas, ni compararlas, ni se podrá inferir del estudio una inclinación o preferencia sobre alguna de ellas.

7.2.3.- Programa. Objetivos generales y específicos

Con el objetivo de concretar las ideas expuestas en los párrafos anteriores, se han definido en este proyecto dos objetivos principales, a saber:

- Estudiar las propuestas de proyección de la poesía a las nuevas narrativas del ciberespacio para extraer de estas algunas caracterizaciones para la narrativa de la poesía propia de Internet.
- Participar en la experiencia de creación de una obra grupal de poesía para Twitter, recogiendo y categorizando los documentos generados, así como los discursos de los participantes, para analizar éstos con miras a comprender los retos que plantean los nuevos escenarios a los creadores de poesía.

O1. Caracterizar la narrativa de la poesía propia de Internet.

Bernal y Barbas observan un cambio en el modo de recibir los mensajes en el entorno de la red, ‘la forma tradicional de lectura lineal y secuencial se está transformando’²³³. La poesía, como todas las formas de comunicación que aspiren a implementarse sobre la red y competir por la atención de los destinatarios de los mensajes, debe de hacer suyas las restricciones que ésta –y la sociedad posmoderna tecnológica– imponen. Entre ellas, en un puesto destacado, la esloganización del discurso que aparentemente permite la búsqueda ‘*comunicación directa, sin esperas, instantánea, rápida, fluida y fácil*’²³⁴.

Por lo anterior, se han establecido los siguientes objetivos específicos:

- Abordar el delimitar una definición tentativa de lo característico del hecho artístico, concretando las implicaciones de esto en la poesía y en su versión proyectada en la red.

²³³ César Bernal Bravo y Ángel Barbas Coslado, “Una generación de usuarios de medios digitales”. Cap 7 de (Aparici (Coord.), La construcción de la realidad en los medios de comunicación 2010)

²³⁴ César Bernal Bravo y Ángel Barbas Coslado, “Una generación de usuarios de medios digitales”. Cap 7 de (Aparici (Coord.), La construcción de la realidad en los medios de comunicación 2010, 126)

- Comprender de qué manera se da la ontogenia entre la sociedad posmoderna tecnológica y el subconjunto social WEB2.0, cómo se influyen y alimentan mutuamente.
- Estudiar las restricciones que contienen las nuevas narrativas sobre Internet y que aplican sobre las formas poéticas –provocadas por esa cocreación- y en especial la esloganización como el eje sobre el que se vertebran. Proponer un manajo de condiciones para la construcción de narrativas válidas para la red.
- Conocer una muestra significativa de las diversas propuestas de proyección de la poesía a los entornos Web, para evaluarlas en lo que respecta a su adaptación al nuevo entorno (constatar si se sujetan a las caracterizaciones de la obra poética, su respeto a las preconizaciones de la narrativa de Internet, su grado de sloganización, así como su difusión o popularidad de uso).
- Concretar las características de la narrativa de la poesía sobre Internet, en especial de la poesía sobre Twitter por ser la más popular a día de hoy.

O2. Comprender los retos que plantea la red a los creadores de poesía.

Para comprender estos retos, se participará –trabajo de campo- en una experiencia de creación conjunta y edición de una obra de poemas en 140 caracteres (válidos para Twitter). En este trabajo colectivo participarán poetas que en su gran mayoría ya han tenido experiencia de creación y publicación en formas poéticas convencionales, lo que les permitirá establecer comparaciones con ésta.

Este planteamiento implicará estos objetivos específicos:

- Aprehender la visión de la red como vehículo de comunicación que tienen los poetas participantes en el libro colectivo y de sus influencias esperables en las formas y estructuras sociales.
- Construir una caracterización del hecho poético a partir de las visiones particulares de los participantes en la obra colectiva.
- Colegir a partir de lo anterior y los discursos de los individuos, efectos adversos, beneficiosos o neutros de la influencia de la red sobre las formas poéticas.



- Comprender los siguientes interrogantes ¿Qué cambios perciben en la utilización de nuevas formas –en especial de Twitter-? ¿Qué valoración tienen de los cambios, que pueden darse en el proceso de creación, la difusión, la cocreación, etc...?

7.2.4.- Temporalización

Como la investigación se ha planteado desde una propuesta de investigación participante, más que hablar de sesiones, sería más propio hablar de periodo. El periodo de la recogida de datos de la investigación participante comprende desde el 20 de Mayo de 2011 al 23 de Abril de 2012, fecha ésta del grupo de discusión.

El calendario preliminar se estructuró en torno a varios hitos.

- **Reunión de recursos de ánimo.** El acuerdo del colectivo Telira a la creación de una obra conjunta de poemas para Twitter, que sería la conclusión de un periodo de discusión para la designación de una temática para un poemario previsto para final de 2011. Este acuerdo tuvo lugar el 20 de Mayo de 2011.
- **Liberación para el poemario de los recursos de creación.** La publicación de la obra colectiva anterior de Telira, que marcará el momento en que los recursos de trabajo del colectivo están disponibles. La obra anterior, sobre el tema ‘el Amor’, fue publicada el 15 de Junio de 2011.
- **Comienzo del periodo de creación conjunta en el foro de cocreación.** El foro estuvo disponible en periodo de pruebas -aún puede constatarse observando los intercambios registrados- desde el 20 de Junio de 2011. Sin embargo no fue hasta el 3 de Octubre de 2011 que se abrió a todos los participantes en el poemario para que se realizara sobre él la tertulia de creación conjunta.
- **Fin de aceptación de los trabajos propuestos por los participantes en la obra.** El 21 de Noviembre de 2011 se cerró el periodo de presentación de poemas en el entorno de foro y, en paralelo, la aceptación de propuestas de poemas por email de quienes optaron por no compartir la experiencia de creación conjunta.



Ilustración 48. Temporización de los hitos del proyecto de investigación.

- **Fin de la selección de los trabajos retenidos para la obra.** La selección de trabajos para el poemario se hizo en dos frentes. En primer lugar, por los tres miembros de Telira que eran administradores del foro de creación conjunta, que fueron emitiendo los poemas seleccionados desde la cuenta Twitter @tertuliatelira. Esta selección concluyó el día 26 de Noviembre de 2011, si bien algunos de los poemas seleccionados pudieron emitirse posteriormente. Por otro lado El presidente y vicepresidente²³⁵ en ese momento de Telira realizaron el mismo día 26 de noviembre la selección de los poemas enviados por email.
- **Publicación del poemario (papel y electrónico).** Una vez seleccionados los poemas se pasó a la fase de edición con la imprenta. Como resultado se obtuvo un fichero en formato pdf²³⁶ que se publicaría en papel, pasando a estar disponible en este formato el 16 de Enero de 2012, ligeramente más tarde de lo previsto –esta ha sido la única desviación–, que era el 15 de Diciembre. El fichero en formato pdf se hizo disponible en la web el 3 de Marzo de 2012.
- **Realización del grupo de discusión.** Tras la presentación pública del poemario y la promoción del mismo, se realizó el grupo de discusión para reflexionar sobre el proceso creativo en que habíamos cooperado, el 23 de Abril.

²³⁵ Presidente: Tomás Medina. Vicepresidente: Raúl Antón (el autor de la investigación).

²³⁶ El libro se incluye en anexo para su examen.



Todos los objetivos han sido cumplidos. Los hitos principales se han realizado –sorprendentemente todos ellos en plazo, salvo la salida a la luz del libro papel, que se demoró en aproximadamente un mes y medio- y con ellos se ha comprendido, por la propia experiencia de investigación y recuperando las opiniones de los otros participantes, las particularidades de la creación poética para la red, particularizando en Twitter.

7.2.5.- Estrategia (instrumentos de recogida de datos y procedimientos)

Se han recogido y catalogado una gran cantidad de datos a lo largo del proceso de creación y reflexión sobre la obra colectiva de poetweets. Todos estos datos se han tenido en cuenta a la hora de educir conclusiones del grupo de discusión.

Una parte de los datos están accesibles para todo el público, como son

- El foro de creación conjunta, que ha quedado perennizado en la web que se implementó a tal efecto en <http://www.telira.net/foro>.
- La cuenta @tertuliatelira, en Twitter, que se utilizó para difundir los poetweets creados en el foro a medida que eran seleccionados y cuenta en Facebook.
- Las versiones papel y electrónica del cuaderno de poemas.
- Material de promoción de la obra colectiva, principalmente posters conteniendo algunos de los poetweets del libro.
- Material sobre la presentación del libro, en comunicacionextendida.com y telira.net: carteles del evento, presentaciones, notas de prensa, fotos...

Otra parte de los datos de carácter heterogéneo se han accedido y almacenado gracias al carácter participante con que se diseñó la investigación y al permiso de los colaboradores en la obra colectiva de utilizar los intercambios habidos en la dicha investigación:

- Actas de reuniones, en especial las de la reunión de recursos de ánimo.

- Emails intercambiados en referencia al trabajo conjunto a través del grupo de correo tertuliatelira@yahogroups.com; explican el proyecto, preguntas y respuestas a las dudas, contienen un manual de participación en el blog, etc.
- Opiniones personales e intercambios por email con miembros del colectivo, especialmente los que contienen las razones por las que alguna persona se negó a participar en el proyecto.
- Encuestas de encuadre para elaborar una tipología de participantes sobre criterios sociológicos y de relación previa con las tecnologías de Internet o con la poesía.
- Intercambios con la imprenta para la maquetación de la obra.

Por último, se celebró un grupo de discusión con la participación de seis autores de la obra colectiva, se recogieron 8 discursos detallados utilizando cuestionarios abiertos y otro discurso más en el transcurso de una entrevista a través de Google Chat.

7.3- Segunda etapa: Recolección de datos. Narración.

7.3.1.- Los individuos estudiados.

Los individuos que serán objeto de estudio serán los que han participado en el cuaderno colectivo de poesía en 140 caracteres aunque, excepcionalmente, se analizan comentarios, participaciones, y fragmentos del discurso de otros miembros del colectivo Telira que hayan participado en la discusión inicial del proyecto poético, sin haber contribuido finalmente con sus propuestas en el poemario²³⁷.

La recogida de información de los participantes en el libro ha sido en varias etapas. La de la reunión de recursos de ánimo y la discusión conceptual previa está recogida fundamentalmente en la narración del proyecto, los cuestionarios, el grupo de discusión y la entrevista, recogida y analizada en unidades de significado y la matriz analítica y la de la participación en el foro se ha perennizado en el site del mismo. Se ha intentado obtener fragmentos de discurso al menos de los participantes más activos tanto en el foro como en el propio trabajo colectivo. Se puede observar que se ha podido obtener y transcribir fragmentos discursivos de todos los participantes en el libro con más de diez poemas, salvo de Rosario de Cuenca, que no respondió a solicitud alguna en este sentido. En este sentido, también es remarcable anotar que se

²³⁷ Las aportaciones de estos miembros se recogen en la narración, en particular en apartado que recoge la discusión conceptual que dio lugar a la decisión de dedicar el libro a poesía hiperbreve en lugar de las otras opciones posibles.



tienen datos recogidos de todos los participantes activos en el foro, uno de los elementos más interesantes del proyecto literario para el estudio, por lo que significa como ámbito de creación conectada a través de la web.

Autor	Relación con Telira (Socio o invitado)	Poemas en el libro	Reunión ánimo 24/03/2011 y discusión previa	Participación en el foro de creación www.telira.net/foro	Cuestionarios abiertos	Grupo de discusión 23/04/2012	Entrevista on line	
Amaia Arroyo	Invitada	2	N/A	Esporádica				
Ana Vizcarrondo (Artesana)	Invitada	10	N/A	Activa	Sí			
Antonio Reis (Arenasil)	Socio	5	Sí	No (Envío email)				
César Tomé	Tesorero	-	Sí	No				
Fabiana Picada	Invitada	22	N/A	Activa	Sí			
Feli Abad	Socia	11	Sí	Activa	Sí	Sí		
Félix Villaverde	Invitado	1	N/A	Esporádica	Sí			
Florencio Chicote	Secretario	3	Sí	No (Envío email)		Sí		
Javier Martos (Curruiz)	Socio	17	Sí	Activa	Sí		Sí	
José Luis Ardura	Invitado	1	Sí	No (Envío email)				
Juan Manuel Lázaro	Socio	4	No	Activa		Sí		
Marga Serrano (Marguix)	Invitada	4	N/A	Activa	Sí			
Olga Arauzo	Socia	4	Sí	No (Envío email)		Sí		
Pablo Gavilán	Socio	1	No	Esporádica				
Raúl Antón	Investigador	20	Investigador					
Rosario de Cuenca	Invitada	14	N/A	Activa				
Tomás Medina	Presidente	2	Sí	Administrador	Sí	Sí		
Waldo de Pedro Amigo	Socio	-	Sí	No				
Yago Reis	Socio	10	No	Activa	Sí	Sí		

Ilustración 49. Tabla de participación en el poemario y de recogida de datos para la investigación.

Sobre estas líneas se detallan en una tabla sinóptica los participantes en algún momento en el proyecto pertenecientes al grupo Telira y de qué modo se ha recogido su aportación.

7.3.2.- Planteamiento inicial y reunión de recursos de ánimo.

Se aprovechó el acceso al grupo para plantear en su asamblea anual la realización de un proyecto de creación colectiva de poetweets. El 31 de Marzo de 2011, en el acta de la reunión difundida por correo electrónico que contenía una concreción del plan anual de actividades (Anexo A. Plan Anual de proyectos de Telira.) se recogió lo siguiente:

‘7-----salir al TWITTER: la idea propuesta por Raúl consiste en sacar nuestros poemas a la red ¿por qué? porque no podemos negar que eso lo pueden leer muchas personas... que, a su vez, pueden escribir y contestar a través de Blog...es decir un poema en la red puede generar otros poemas...otras ideas... podemos divulgar mejor lo que hacemos y potencialmente podemos ser más conocidos. De ello podría salir un libro o dos libros o tres... o ninguno. Que no sea obligatorio para nadie la participación, pero tampoco que nadie pueda negar que otros participen.

Objetivo: aprovechar las posibilidades de la red, incluso con el riesgo de ser copiados.

Esto se haría a través de la página web según las instrucciones que Raúl nos explique.’

En el acta se pueden observar que se asume la posibilidad de ‘sacar los poemas a la red’ para cumplir al menos dos objetivos que se explicitan: darse a conocer y compartir colaborativamente un entorno novedoso, que sirva de base a la creación precisamente por esta novedad. Ciertamente es que un cierto desconocimiento de la red llevan a confundir Twitter y los Blogs. Podría decirse que el origen del proyecto en el colectivo parte de un intento de difundir sus obras añadido a una curiosidad sobre la exploración de nuevas formas de expresión. Cabe añadir que en el planteamiento teórico del presente trabajo, (ver 1.4.- Universales para una narrativa usable para el arte), ya se avanzó como universales mínimos para una narrativa del arte, el entender éste como la propuesta de la novedad y que la obra se completa con la participación del espectador. Las pretensiones del grupo Telira fueron, en este estadio del proyecto, sencillamente intuitivas, pero según la perspectiva suso descrita sobre el marco artístico, podrían entenderse muy adecuadas para un compromiso de esta índole.

Tras alguna discusión, el 20 de Abril se alcanzó el acuerdo definitivo para la realización del cuaderno de poemas en 140 caracteres y se presentaron los detalles del proyecto. Esto implicó una actividad intensa de información a través de las reuniones mensuales de tertulia y de la lista de correo de Telira²³⁸. Se explicó el funcionamiento de las herramientas de microblogging, ya que la mayoría de miembros de la asociación no habían tenido contacto con estas y se planteó un escenario de utilización para la creación poética. Para completar el proceso, se incluyeron periódicamente en la lista de correo y se plantearon para su discusión en las tertulias mensuales, ejemplos ajustándose a las normas propuestas. Los poemas enviados, de entre

²³⁸ Se trata de tertuliatelira@yahogroups.com. Todos los miembros del colectivo tienen enlazado su correo electrónico con esta dirección, de modo que cualquier correo enviado a la dirección del grupo es retransmitido automáticamente a sus cuentas personales y las respuestas a correos enviados desde tertuliatelira, consecuentemente, también. Esta infraestructura se utiliza intensivamente; para dar noticias sobre la gestión de la asociación o sobre actividades culturales de los socios –sean o no bajo el amparo de la asociación-, convocar la reunión-tertulia mensual, enviar en adelanto poemas para su discusión en ésta, etc. También en el marco del presente proyecto se recoge en los párrafos siguientes la utilización de esta lista de correo.



los que se muestran media docena de ejemplos a continuación, se recogen en (Anexo B. Poemas propuestos en la fase preliminar del proyecto.).

- *Me preguntas que qué he estado haciendo desde el último día en que entornamos los ojos al ocaso... Nada. Y mereció la pena.*
- *#gris Vuelves la cabeza. Buscas tu broza y ves más feligresías grises que tus pasos perdidos. Feligresías. Hastíos.*
- *#alienación Somos cotidianía. Leña de pira carnal. Más trigo para hogazas que den de comer a este reino.*
- *¡Indignaos! Empezad a pensar que ya está todo visto y más que un visionario Marx sólo era un listo.*
- *#Indignados ¿Qué es poesía? En estos lodosos trances poesía es simplemente interrogarse.*
- *Hombrecillos lejanos a rayas grises, con carteras y paso apresurado. Llueve pero no arrastra los silencios.*

Tras este periodo de difusión del proyecto, se animó el ambiente como para conseguir comprometer suficientes miembros del colectivo como soporte a la iniciativa, y se teatralizó el comienzo del proceso con una reunión de recursos de ánimo (ver Anexo D. Reunión de recursos de ánimo en Tórtoles.) en la que se leyeron poemas cortos el 24 de Junio, si bien la fase de creación más activa no dio comienzo hasta Octubre.

7.3.3.- **Discusión conceptual y los miembros de Telira desenganchados.**

En el acta de enumeración de los proyectos para 2011, el presidente, hacía referencia a la participación no obligatoria, pero al respeto a quien quiera participar. Hay que entender esto desde la presencia de varios miembros del colectivo que estaban en contra del cuaderno colectivo de poemas de 140 caracteres y del debate que se generó al respecto (Para el fragmento más activo del debate, ver Anexo C. Fragmentos de la discusión conceptual en fase preliminar.). Se celebraron discusiones conceptuales sobre la idoneidad de Twitter como medio de expresión poética, incluso de Internet como vehículo a esta, tanto en tertulias como por intercambios de email, que duraron mucho más allá de la designación formal del tema del cuaderno, hasta Octubre de 2011.

El origen de las críticas al planteamiento de la creación de un libro de poemas en Twitter fue múltiple. Algunos miembros consideraron que tanto Twitter como Internet en general están llenos de intentos de poesía sin valor artístico. Uno de los miembros dice en un intercambio de emails: *‘Hay que negar la presencia [de poemas en el libro a publicar] de aquellos que no tienen, a juicio de un comité, valor literario. Porque para poner tonterías ya existen otras páginas.’*²³⁹ e incluso, posteriormente, que *‘El ser efímero viene dado por una mezcla de reducimiento, participación masiva y sobre todo Twitter, donde abunda la repetición, la mediocridad, el plagio...’*²⁴⁰.

Del mismo modo hubo quien consideraba como un inconveniente la evanescencia de los poemas escritos en Internet, en especial en Twitter, lo efímero de su ciclo de vida. Se llegó a decir que los poemas *‘se convierten en meros soplos, segundos empujados por otros segundos: no han llegado y ya se han ido’*²⁴¹. Esto no acababa de agradar a los creadores que no participaron en el proyecto, pero fue también un tema recogido en el grupo de discusión de 23 de Abril de 2012, en el que exclusivamente tomaron lugar participantes en el libro.

Por último, varios miembros, esta fue la opinión más repetida, consideraban que la reducción del tamaño a 140 caracteres coartaba excesivamente la expresión artística. Unos consideraron que lo que pudiera escribirse en este tamaño no tendría valor artístico pues acabarían siendo *‘trozos de poemas de cualquier poeta del mundo o párrafos de cuentos o citas’*, además de condenarse a ser meros plagios. Otros, simplemente dudaron de poder cambiar lo suficiente su modo de creación como para producir poemas de este tipo con calidad, sin dudar de la posibilidad de que otros lo hicieran, más trayendo a colación algunos poemas de escritores consagrados –se citaron de Machado, Borges, Miguel Hernández, Octavio Paz, Juan Ramón Jiménez, entre otros- que tenían menos de 140 caracteres. En concreto, el miembro más anciano de Telira, de más de 80 años refirió por teléfono que no participaría en el libro tras haber pasado tres días tratando de encontrar inspiración en este formato, sin éxito²⁴².

²³⁹ Email de un miembro a la lista de discusión el 7 de octubre de 2011.

²⁴⁰ Email de un miembro de Telira a la lista de discusión el 10 de Octubre de 2011.

²⁴¹ Email de un miembro a la lista de discusión el 7 de octubre de 2011.

²⁴² El investigador tuvo una charla telefónica con este individuo el viernes antes del cierre del foro de creación conjunta para explicarle los detalles y las restricciones que aplicarían a los poemas para el trabajo colectivo, porque adujo haber tenido problemas con el correo electrónico, que normalmente leía su hijo y había tenido interrumpido el acceso a Internet. Dado lo reducido de los plazos, acordó con el presidente de Telira, abrir un plazo extraordinario para que esta persona enviara –no ya por el foro, sino por email- sus poemas de modo que pudieran ser recogidos en el cuaderno colectivo. Sin embargo el poeta le llamó por teléfono el lunes siguiente y refirió no haber sido capaz de escribir ni un solo poema *‘ni bueno, ni malo’* en un margen tan reducido, por lo que decidió no tomar parte activa en esta obra colectiva, aunque me confesó estar interesado en ver los resultados.



Es interesante como se vencieron las reticencias en algunos miembros del colectivo. Hasta tres personas – los tres jubilados, se considera útil la referencia a la edad-, que no participaron en el foro mostrando sus recelos al nuevo medio, finalmente propusieron por email poemas cumpliendo las restricciones para el libro, y fueron publicados. Es notable que dos de ellos, Olga y Florencio participaron no solo en el libro, sino en el grupo de discusión, refiriendo ambos lo grata que les había resultado finalmente la experiencia: *‘Yo dije: 140 caracteres, no. 140 caracteres no. Hasta que me di cuenta que el noventa por ciento de mis poemas tienen menos de 140 caracteres.’* [.O22,Y] ²⁴³.

Con no menos fuerza en el debate previo surgió el plagio, que se consideraba condición sine qua non del entorno conectado, en especial de Twitter, que añadía a las características de Internet el ser muy masivo en la cantidad de mensajes y su concisión, lo que hacía más difícil detectar las copias que se consideraban instaladas en el medio. Esta parece ser la razón –según ellos me han referido personalmente- por la que socios de Telira decidieron no participar en el foro y sí presentar, sin embargo, algún poema, para asegurar su aparición en la publicación, con un ISSN, antes de haber sido difundido. También es remarcable el hecho de que este punto en especial, el del plagio, ocupe un lugar preeminente en la discusión del grupo de discusión, pero también en las respuestas a los cuestionarios abiertos y en la entrevista.

Como resumen se puede considerar que solamente dos miembros de Telira se desengancharon explícitamente del proyecto, uno de los cuales porque no acertaba a encontrar la inspiración y otro por objeciones filosóficas o de concepto.

Como contrapunto a los desenganchados, varios miembros del colectivo fueron modificando progresivamente sus perspectivas y sumándose al proyecto, como Olga, Arenasil y Florencio, que lo hicieron a tiempo para la publicación de sus aportaciones en el cuaderno colectivo, amén de media docena más de miembros de Telira que han manifestado su interés a posteriori, pero que participarían en una eventual segunda edición del cuaderno. Como muestra de lo anterior, una vez terminada la publicación del libro colectivo y a la vista de los resultados –más concretamente en la tertulia de 6 de Julio de 2012- hubo varios miembros del colectivo que expresaron públicamente que, aunque no habían explicado sus objeciones en la reunión de propuesta del proyecto ni en el intercambio de emails en que se discutió posteriormente, no habían contemplado nunca la idea de participar con sus poemas en el proyecto porque no consideraban Twitter un medio apropiado para la poesía. Podría decirse que se desengancharon también desde el principio y sin opción al debate. Sorprendentemente, en el transcurso de una animada discusión en esa tertulia de verano de 2012, estos concretamente 3 miembros, elogiaron el libro, felicitaron a los participantes por el resultado y finalmente mostraron su interés en participar en una

²⁴³ Olga, en el grupo de discusión, unidad de significado [.O22,Y].

eventual segunda edición de un libro de poemas en 140 caracteres que se está valorando hacer en colaboración con la editorial meninas cartoneras²⁴⁴ para su aparición en Marzo de 2013.

Florencio, es un claro ejemplo de desenganche inicial y cambio de asíntota, que acabó por agregarse de manera entusiasta al proyecto. Inicialmente reticente al proyecto, decidió sumarse al libro presentando sus poemas por email, acabó participando en el grupo de discusión, en la promoción del libro, incluso en entrevistas en la televisión local para explicar la idea y el porqué de los poemas en 140 caracteres. En repetidas ocasiones ha manifestado su contento con la producción y con la oportunidad del propio debate surgido y, por último, ha sorprendido a los otros miembros de Telira comunicando su deseo de poner a disposición en la web para su descarga gratuita, los libros de su autoría anteriormente publicados en papel²⁴⁵.

‘A mí me ha encantado este debate. Porque es algo que nunca... no había participado nunca en ningún tipo de conversación parecido, ni de lejos a esto, no sé si vosotros... Pero, me ha encantado porque además aquí, hemos hablado de todo. De todo lo que es la creación artística... y social, también. Hemos metido temas sociales. Hemos hablado de todo aquí. Y, en cuanto a lo de Internet también, lo mismo, hemos analizado Internet y sus posibilidades de futuro. (Pausa) En fin, me ha encantado este debate.’
Florencio Chicote, en el grupo de discusión.

7.3.4.- Encuesta de encuadre.

Aprobado el libro, se realizó previa a la fase de creación común una encuesta que se respondió por email con el objetivo de comprender la relación de los participantes en la obra colectiva con Internet y más concretamente con las Redes Sociales²⁴⁶ así como sus experiencias previas en la creación poética. La encuesta comenzaba con preguntas sobre la edad, ubicación geográfica, formación de base, publicaciones literarias anteriores y continuaba indagando la relación con las TIC, Internet y las redes sociales. El diseño de este cuestionario se puede ver en Anexo E. Planteamiento de las encuestas de encuadre..

El objetivo de la encuesta, más allá de la elaboración estadística –que dado el reducido tamaño de la muestra sería sesgada- fue el de facilitar la adscripción de poetas al proyecto y comprender la situación de partida esperada. Como muestra resumen se dan algunas de las características sociológicas y de relación

²⁴⁴ El modelo de Meninas Cartoneras ‘busca acercar la literatura y la producción de libros a quienes están excluidos de los circuitos editoriales tradicionales y consiste en la elaboración artesanal de libros únicos, usando fundamentalmente cartón y otros materiales reciclados, con textos de autores que ceden sus derechos a la editorial’ (Meninas Cartoneras s.f.)

²⁴⁵ Florencio expresó que había consultado cómo poner a disposición en la web su novela Al otro lado del final (Chicote Hernández 2006).

²⁴⁶ Las encuestas previas no se hicieron sobre los colaboradores externos del proyecto salvo alguna excepción, porque el plazo para que estos últimos se añadiesen al proyecto, comenzó a primeros de Octubre, con la puesta a disposición del foro de creación conjunta y discusión.



con la poesía y las TIC, para dar idea de la variabilidad presente en el grupo de participantes en la obra colectiva, que asumo que contribuye a enriquecer la discusión y el intercambio en la creación conjunta.

Encuadre sociológico

- Profesiones: 3 jubilados (2 del sector químico y uno de tecnologías de la información), 3 profesores de secundaria –uno de ellos director del instituto en que imparte clases- y 1 universitario. Además de estos, el resto de ocupaciones no se repiten y entre ellas se cuentan un conductor de quitanieves, una empleada de limpieza, un operario industrial, una ama de casa, un profesional independiente de las TIC, un director de escena, un responsable de logística, una traductora, un empresario de hostelería y una parada.
- Las edades de los participantes en el libro colectivo abarcan desde los 30 hasta los 72 años.
- El género se reparte en 10 varones y 7 mujeres.
- Los estudios concluidos de los participantes abarcan desde graduado a posgrado universitario, con una fuerte presencia de grados universitarios.
- Los participantes se centran en Aranda de Duero (7), la Comunidad de Madrid (3) y otros puntos de la Ribera del Duero (Tórtolas de Esgueva y Milagros) y de Castilla León (Salamanca y Valladolid). También hay participantes, uno por punto, de Inglaterra, País Vasco y Argentina.

Encuadre en cuanto a la relación con la publicación literaria

- La relación con la literatura, es alta, porque todos los participantes en el libro, salvo dos, habían publicado alguna obra o, al menos, participado en obras colectivas, principalmente de poesía.
- Hay un grupo de poetas –Tomás, Artesana, Fabiana, Curroruiz, Yago- que además de publicaciones papel exponen que tienen una participación bastante activa en páginas web en relación a la poesía –principalmente de transcripción de poesía analógica, en realidad-, incluso una de las participantes es la administradora de un foro de poesía –Fabiana- y otro –Lázaro- mantiene un blog de contenido poético. Sin embargo, sólo tres de los participantes en el libro consideran que antes de éste habían tenido experiencia con los poetweets o afines.

- Todos los participantes refieren ser lectores de poemas y alrededor del 40% lo hacen en la red, si bien es cierto que todos los que lo hacen en la red, también relatan hacerlo en libro papel.
- En cuanto a los gustos poéticos de los participantes son absolutamente heterogéneos. Interrogados sobre sus autores favoritos, aparecen Mario Benedetti (3), Jorge Manrique (2), Sor Juana Inés de la Cruz (2), Poesía Clásica (2), Federico García Lorca (2), Ángel González, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Gustavo Adolfo Bécquer, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Pablo Neruda, Siglo de Oro en general, Miguel Hernández, Generación del 27, Ovidio, Homero, Francisco de Quevedo, Fernando Pessoa, Arthur Rimbaud, William Blake, Charles Baudelaire, Garcilaso de la Vega, Karmelo Iribarren, Gerardo Diego, Emile Verhaeren, Vicente Huidobro, Lou Reed, Tom Waits, Leonard Cohen, David Bowie, Willie Dixon, Enrique Villarreal ‘el Drogas’²⁴⁷, los autores anónimos de la Vida de Santa María Egipcíaca y El Cantar del Mío Cid...

Encuadre en cuanto a la relación con las TIC

Es en cuanto a las TIC, que las características del grupo se unifican más.

- La mayor parte de los participantes se confiesan utilizadores de las TIC a nivel básico/usuario, pero también hay una porción significativa de expertos (incluso técnicos).
- En cuanto a los años desde que comenzó su utilización de Internet, el rango de respuestas varía desde 4 hasta 10, lo que da desde el 2001 hasta el 2007 como fecha de comienzo, lo cual podría encajar con la época de generalización de uso de la red. Una de las respuestas marca el año 1989 como comienzo de su uso de la red, lo cual es bastante improbable, dado que en ese momento sólo se utilizaba en ámbitos muy restringidos y con protocolos de comunicación que excluían todo uso ‘no técnico’, como telnet²⁴⁸ o ftp²⁴⁹ (El primer navegador gráfico nace al final del primer tercio de los años noventa).
- El acceso a la red se realiza por medio de un ordenador (las tablets y el uso por dispositivos móviles aún no están muy implantados en este colectivo, aunque algunos de los participantes en el libro aseguran ‘haberlo probado’) y el tipo de conexión predominante es la banda ancha desde el domicilio (salvo en dos casos, que utilizan redes Wifi, fuera del entorno doméstico).

²⁴⁷ Conocido por haber sido cantante y bajista de la banda de Rock Barricada. De forma paralela a su trayectoria musical, El Drogas también ha escrito poemas bajo el pseudónimo de Eva Zanroi.

²⁴⁸ Protocolo de comunicación para acceso remoto a ordenadores mediante terminal (TELEcommunication NETwork).

²⁴⁹ Protocolo de comunicación para la transferencia de ficheros. (File Transfer Protocole).



7.3.5.- El foro de creación conjunta.

El mecanismo de creación comprendía en una primera fase la apertura de un foro-tertulia para vehicular la fase de creación colectiva. Aunque el foro estuvo abierto desde Junio en pruebas, la mayor afluencia de participantes, se dio en el periodo ‘oficial’, del 3 de Octubre al 21 de Noviembre. Los objetivos principales del foro eran tres. Primero, encontrarse en una ubicación pública y fácilmente accesible. Segundo, era la fuente desde la que los miembros del comité de selección harían sus elecciones para el cuaderno de poemas para Twitter, leyendo también los comentarios del resto de los participantes. En tercer lugar, tenía que de dar asiento a una tertulia virtual, entendiendo como tal, la posibilidad de que los lectores de los poemas –y posibles creadores de otros poemas- dieran su opinión sobre estos, de modo que se pusiera en marcha un feedback, que pudiera dar en algunos casos –como efectivamente ocurrió- a un proceso de conversación sobre las obras e idealmente a la cocreación de algunos poemas.



Ilustración 50. Ejemplo de diálogo en el foro de creación conjunta.

El foro tenía que cumplir con ciertas restricciones, la más importante de ellas la de gestionar propiamente la asincronía, porque cada participante podría aportar sus poemas u opiniones en momentos disjuntos,

máxime cuando había participantes ubicados en Argentina. Otras restricciones menores²⁵⁰ –que también cumplió la implementación final del foro- eran las siguientes:

- Facilidad de uso, ya que, como se vio en la encuesta de encuadre no todos los participantes estaban familiarizados con las TIC (incluso un participante la entregó en papel). Se observó participación activa en el foro incluso de personas que no tenían conexión a Internet propia.
- La posibilidad de que cualquier persona pudiera crear un perfil e interactuar en el proceso conjunto de creación, añadir sus poemas y comentar los otros.
- Abrir la lectura del foro a todo visitante identificado o no.

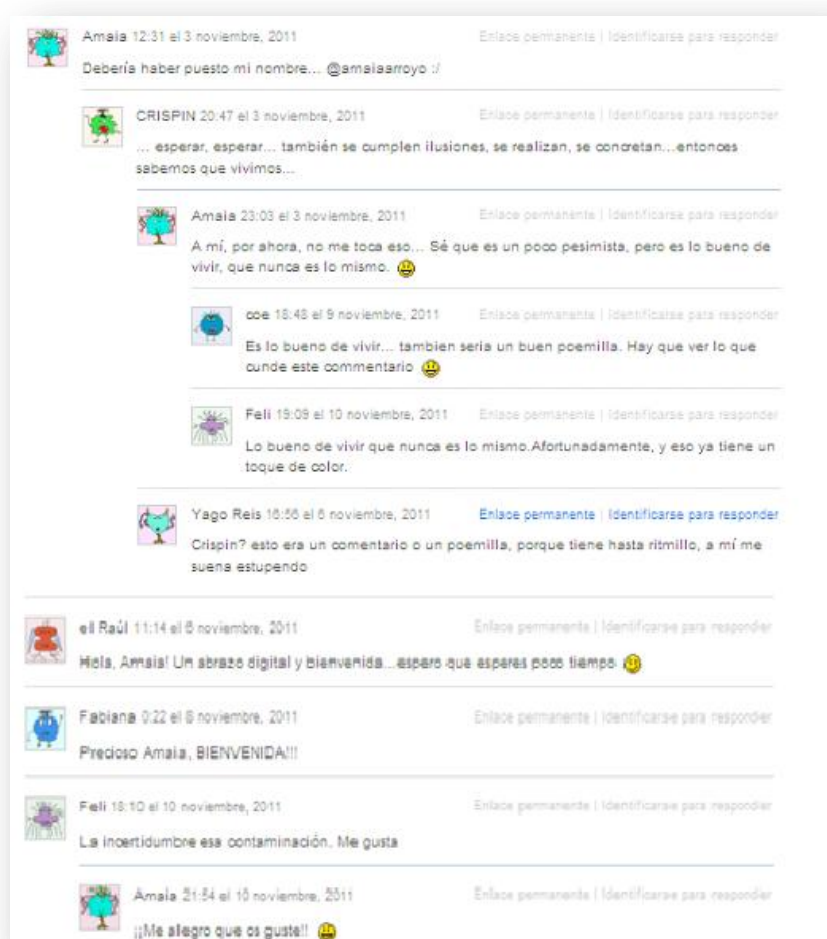


Ilustración 51. Ejemplo de diálogo en el foro de creación conjunta.

- La presentación de poemas y comentarios agrupados y ordenados temporalmente.

- Crear un mecanismo de avisos al comentarse poemas o al obtener respuesta a un comentario.

- La interconexión con redes sociales. El participante en el foro, como simplemente lector, ya que estaba abierto a la lectura sin contraseña, pudiera difundirlo al menos vía Twitter y Facebook.

- Tener un acceso directo a las normas de creación de los poemas.

²⁵⁰ Algunas de estas se propusieron en reuniones de la junta directiva de Telira y otras las añadió el investigador, pues fue quien implementó el soporte IT para el foro.



- La restricción presupuestaria obligó a utilizar los medios técnicos disponibles (página telira.net).

Se retuvo la creación de un blog Wordpress en la dirección <http://www.telira.net/foro>, con el tema P2, de Automatic, que simula el comportamiento de un foro. Los resultados de esta fase fueron 48 usuarios (2 administradores, 27 colaboradores y 19 suscriptores). Entre los 27 colaboradores se propusieron 191 poemas –entradas- y se registraron 530 comentarios, es decir, 27 colaboraciones por participante.

Se observó una distribución en el tiempo muy desequilibrada de las participaciones, concentrándose en los momentos en que varios usuarios del foro estuvieron conectados. Esto se explica –según la opinión recabada de los participantes- porque una respuesta rápida a lo que se ha escrito –sea un comentario a un poema o una respuesta a un comentario- ejerce un poderoso efecto de animación al percibirse la sincronía de la comunicación. Podría decirse que, en los momentos en que el foro se estaba comportando como un chat con una cierta sincronía de las participaciones de los usuarios, existe un entusiasmo mayor de los mismos y una mayor predisposición a aportar, verificándose mucha más producción de creación de poemas y comentarios y generándose un epifenómeno de creación conectada o, en palabras de Tomás en el grupo de discusión, ‘*Eso [el ente poético colectivo creado en el foro] es una red al final*’ [T34].

7.3.6.- La selección de los poemas y su volcado a Twitter.

Tres participantes en el foro constituyeron un comité de selección, los usuarios ‘CRISPIN’, ‘raul’ y ‘Yago Reis’²⁵¹. Se acordó que la selección se obrara respetando los gustos propios de cada uno de los miembros del comité de selección, lo que significa que para elegir un poema, no tenían que buscar de acuerdo del resto, buscando una variabilidad mayor en los trabajos seleccionados. Asimismo se acordó respetar la regla de anteriores cuadernos del colectivo Telira que promueve la inclusión de al menos un poema de cada miembro con interés en participar. Por último, se acordó respaldar las peticiones y opiniones vertidas en el foro respecto a la selección de poemas; en suma, se seleccionaron todos lo que otros participantes acogieron positivamente en el foro.

Los poemas seleccionados se difundieron a través de la cuenta Twitter @tertuliatelira y, por el hecho de haberlo sido, serían también incluidos en el cuaderno en papel. La cuenta @tertuliatelira contaba en el momento de la publicación del libro con 288 seguidores, que se han ampliado hasta 297²⁵². La cuenta en Facebook (TELIRA - Tertulia Literaria Arandina y Ribereña) contaba en la misma fecha con 71 suscriptores.

²⁵¹ Se respetan las mayúsculas y minúsculas del Nick usado para el foro.

²⁵² Cifras de 24 de Mayo de 2012

Por la participación en el foro y por el posterior volcado a Twitter, se observó algo que se puso sobre la mesa en el grupo de discusión, sobre todo por Yago y Tomás, pero que también fue referenciado por Lázaro y Feli. Se trata de la Integración de los poemas en redes de significado holísticas. Es quizás Yago quien lo ha explicado con fragmentos del discurso más claros. Dijo en el transcurso del grupo de discusión:

- *‘Hay un fenómeno en Twitter, más con la poesía en Twitter que en otros modelos, que era el fenómeno de la interferencia., creando al final una mentalidad más de colectivo que de individuo.’ [Y56]*
- *‘Se creaba una especie de ente poético colectivo. Que a mí me parece, muy estimulante’ [Y57]*
- *‘Se me crea esa superestructura, o ese sistema emergente, que yo tengo ahora mezcladas todas las imágenes mezcladas de los distintos poemas.’ [Y85]*

La idea es precisamente esa, que *‘[El poetweet] se va a intercalar con la noticia de Rubalcaba, la del Sarkozy, la del futbol y de repente hay una interferencia a la percepción.’* y quizás *‘alguien que no tiene mayor interés por la poesía ha descubierto que esos versos le han condicionado la percepción.’* [Y60].

7.3.7.- La publicación del libro (papel + electrónico).

El libro se publicó con los poemas emitidos en Twitter y se añadieron algunos de otros participantes (en concreto, de Arenasil, Olga, José Luis Ardura y Florencio), que no participaron en el foro, sino que los enviaron por email al comité de selección. Confeccionada la lista global de poemas, y tras la adición de un prólogo bastante extenso que explicaba las bases teóricas de la experiencia que se había llevado a cabo, se dejó en manos de la imprenta una propuesta de presentación que, con algunos cambios ligeros, fue aceptada. Hubo una discusión animada entre los miembros del grupo sobre si la versión papel de

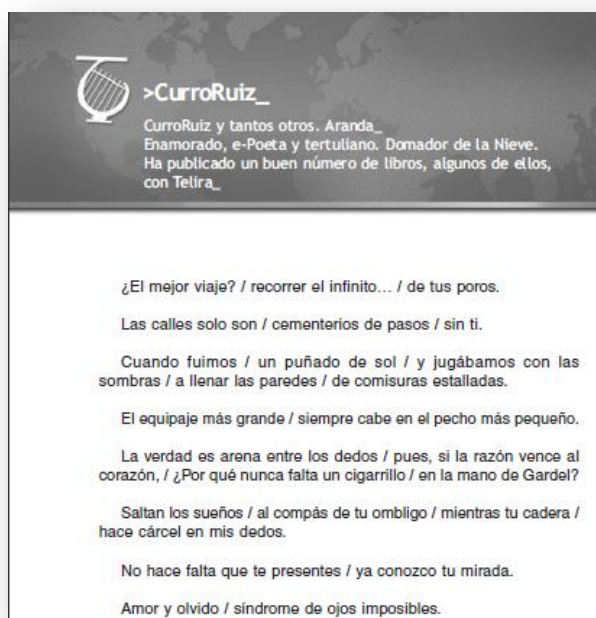


Ilustración 52. Formato de página de un autor.



este libro colectivo²⁵³ debiera tener una presentación diferente al resto de las obras de la colección cuadernos. Se consensuó mantener el color y material de las pastas y el interior, pero añadiendo solapas y cambiando el fondo de la portada, adivinándose un mapa del mundo, mostrando sus meridianos más lejanos, de la parte asiática, haciendo referencia a la difusión que permitía Twitter. También se añadió

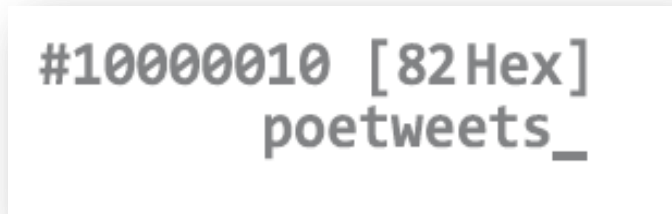


Ilustración 53. Formato de los títulos de capítulo.

alguna innovación respecto al formato convencional en los libros de poesía de Telira –y en general respecto al formato común de los poemarios en papel-. No se mostraron los poemas emulando una ventana de mensajes de Twitter e imbricando los de todos los

autores, la primera idea de los miembros del colectivo más receptivos a esta iniciativa. Si se acordó, en cambio, adoptar una tipografía específica para este cuaderno. El aspecto de los títulos se concibió para emular la línea de comandos de los primeros terminales con los que se certificaron conexiones a red; es decir, con ancho fijo y terminando en un carácter de subrayado. Asimismo el encabezado de página que titulaba los poemas de cada autor, incluía una imagen con referencias específicas y una presentación de cada poeta, invitado o no, en formato Twitter –no más de 140 caracteres-, en lugar de la biografía más formal que se añadía exclusivamente para los participantes invitados en anteriores cuadernos.

Estos hechos no son banales en el entorno de Telira.

- Supone primero un cambio de foco al no hacer distinciones explícitas entre los invitados y los miembros de Telira²⁵⁴ que trasfiere a la obra colectiva la democratización que supone la web, ‘Internet lo primero que hace es democratizar la cultura hasta el extremo, con lo bueno y lo malo que lleva’ [.Y12].
- En segundo lugar, el cambio en la presentación del poeta que se ve en las reseñas de la Ilustración 54 teatraliza la evanescencia del argumento de autoridad en la sociedad posmoderna tecnológica que tiene ocurrencia en la red. Frente a la importancia del currículum como constatación de méritos que induce una actitud respetuosa frente a la obra del espectador, el nuevo escenario es un altar a la inmediatez ‘La inmediatez es inevitable. Vivimos en un mundo de inmediateces’ [.T45] en el que tiene más interés informativo una bio corta y cambiante, adaptada a un momento concreto que una reseña histórica en que algunos de los eventos han sucedido hace varias décadas. ‘El

²⁵³ Las personas que presentaron objeciones a variar el diseño no prestaron atención a la versión electrónica a este respecto: la discusión se centró sobre la versión papel.

²⁵⁴ Antes de la publicación de este cuaderno, las páginas con las propuestas de los invitados tenían incluso otro tipo de papel, con un color más oscuro que marcaba la frontera entre unos y otros.

presente se pasa. Y el mundo va muy rápido y cambia muy rápido. Y no es estable’ [.T46]. El modelo de autoridad está cambiando por el efecto tiránico de la inmediatez; el bagaje deja de tener importancia, porque el poema en la red no se lee añadiéndole el contexto histórico de las circunstancias del autor, de sus obras anteriores, ni siquiera de los demás poemas de un mismo poemario. En Twitter, cada Tweet es un todo delimitado que será imbricado en redes de significado que no entienden de biografías personales. Y esto, los participantes en el trabajo colectivo lo acabaron comprendiendo muy claramente y viendo que asimismo obliga a que el yo del autor se diluya, a que deje de ser histórico porque un poetweet no se lee con un todo -el poemario-²⁵⁵. Los participantes asumieron un distinto modo de producción de la obra poética porque en Twitter un poema no refleja evolución del poeta. Es una foto, ‘[*En Twitter, mostrar la evolución del poeta en un poema*] *Es más difícil*’ [.Y54,O] y, acaso, eso acaba implicando que el bagaje pasado del poeta no revista tanta importancia. El punto de acuerdo inevitable sobre la ontología del poetweet al que llegan los participantes en la obra coral, parece ser que ‘[*Para ser un buen poetweet, un fragmento de poesía convencionales necesario que*] *el fragmento en si dice algo por sí solo.*’ [.eFC23] y eso incluye la renuncia a apoyarse en toda forma de contexto –es el lector el que decidirá el contexto, creando su itinerario flexible de lectura-. Eso incluye la renuncia a adjuntar a un poema para reconstruir un significado global desde los otros poemas de un poemario, hasta la propia biografía del autor.

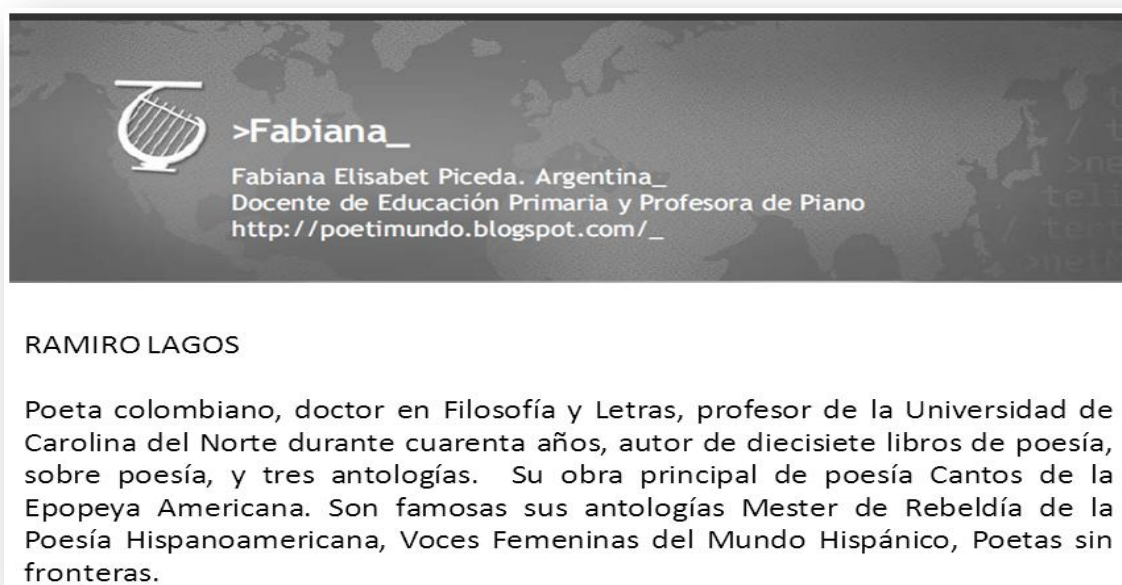


Ilustración 54. Ejemplos de reseñas en los cuadernos colectivos. Arriba, cuaderno 14° (2012). Abajo, cuaderno 9° (2005).

²⁵⁵ ‘*Los poemas desarrollados me permiten fingirme un personaje pero me obligan más a analizarme de una manera más histórica mientras que el poema sintético me obliga a que la poesía sólo pueda dar un aspecto de mí y al final ese aspecto de mí, se diluye en el poema.*’ [.Y81]



- Para concluir, esta presentación menos formal y más visual, se hace eco de los cambios estéticos a que fuerza la red, remitiendo al hecho de que, en este cuaderno, al fin y al cabo, tiene más importancia su versión ‘colgada en la red’ que la impresa, como al fin y al cabo han explicitado las cifras de lectores de cada una de estas.

Finalmente se procedió a la impresión de 300 ejemplares del documento final, que se nos proporcionó en paralelo en formato pdf, con ISSN: 1579-4849 y Depósito legal: BU-556/2008, gracias a una ayuda recogida en el convenio con el ayuntamiento de Aranda de Duero. La entrega de los ejemplares en papel tuvo lugar el 16 de Enero de 2012.

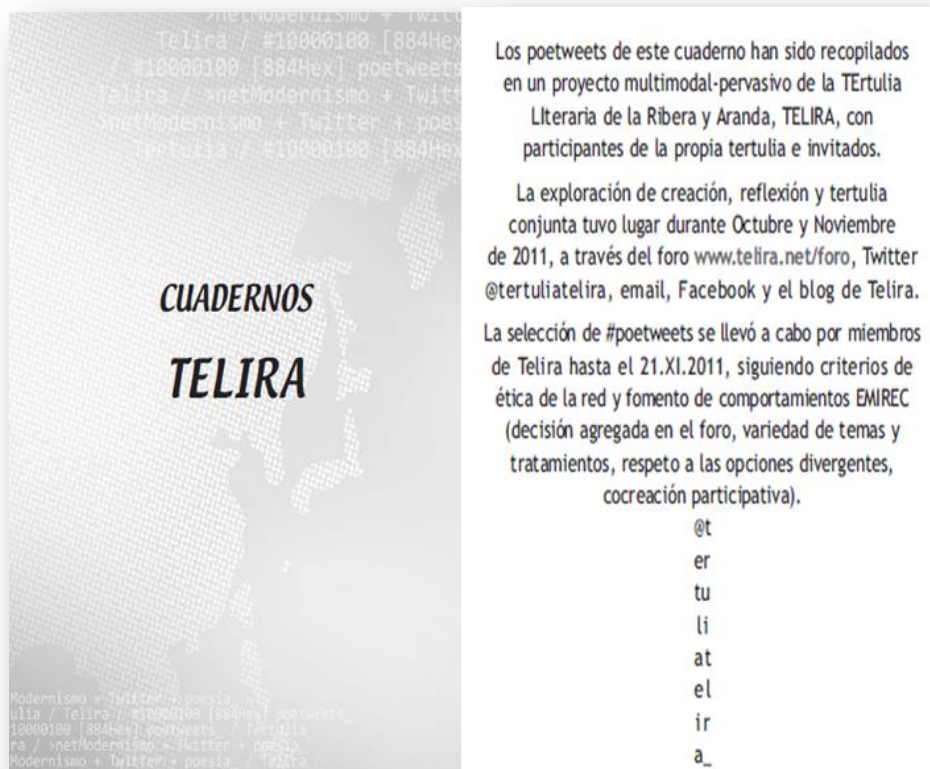


Ilustración 55. Portada del libro y página de presentación de los poemas.

A partir de este momento se provocó en el seno de la asociación un debate inevitable sobre la factibilidad y deseabilidad de hacer disponible el libro para su descarga gratuita en la red. El beneficio en que todos los participantes en el debate estaban

de acuerdo era el aumento potencial de la difusión de la obra²⁵⁶. El problema que se detectaba era la dificultad de defender la propiedad intelectual en caso de que alguien decidiera hacer copias de los poemas. Había quien constataba –como era el caso de Olga y Florencio, dos de los miembros de más edad del grupo, ya jubilados- que con Internet era mucho más fácil copiar. Si bien también hubo miembros que pusieron sobre la mesa que precisamente el medio permite gestionar y descubrir más rápido y con más precisión esas eventuales copias... aunque todos concordaron en la inutilidad práctica de litigar en este caso.

²⁵⁶ Se trató sobre este tema ampliamente, como se verá, tanto en el grupo de discusión como en las respuestas a los cuestionarios abiertos.

Un buen espejo de la variabilidad de las opiniones vertidas en el debate sobre la idoneidad o no de poner a disposición del libro en formato electrónico, son las respuestas en relación al tema del plagio que se obtuvieron en el cuestionario abierto que se realizó tras la publicación.

Pregunta: ¿Crees que vehicular tu obra sobre Twitter la hace más vulnerable al plagio? Si es así, ¿Consideras esto un problema?

Las respuestas obtenidas fueron las siguientes:

- *‘No porque la poesía no me genera ingresos económicos, no creo que sea un problema para el escritor tampoco.’* (Tomás 49 años, profesor de secundaria).
- *‘Siempre que esté en Internet puede ser plagiada.’* (Ana Vizcarrondo, 57 años, traductora).
- *‘No lo creo, mis poemas están registrados.’* (Fabiana Picada, 46 años, Docente) Es interesante esta respuesta porque trae a colación una de las discusiones que más presencia han tenido como crítica al modo de implementar el proyecto de obra colectiva de Twitter y que tiene su reflejo en el grupo de discusión.
- *‘Creo que el conocimiento es compartir.’* (Marga Serrano, 30 años, variada). En la respuesta de Marga se observa la diferencia de edad y un mayor alineamiento con las tesis del software libre y de la licencia Creative Commons, como tuvo oportunidad de comentar con ella.
- *‘Puede que sea más vulnerable al plagio. Pero de esta manera lo conoce más gente.’* (Feli, 53 años, empleada). Esta respuesta es quizás la que resume la disyuntiva que se planteaba y que finalmente se decantó del lado de buscar la difusión del poema, porque, como dice Yago en el grupo de discusión, *‘Decían [los románticos] que, claro, el poema es la suma de lo que tú quisiste poner más lo que cada uno, por suerte o por desgracia, para bien o para mal, por su experiencia personal [añade]’*.
- *‘No me quita el sueño. También tienes más testigos de que tu obra es tuya’.* (Yago Reis, 39 años, profesor de lengua y director de escena).
- *‘Lo malo es que el medio de la net, es tan rápido, ha crecido tan exponencialmente, que no tiene leyes que lo auto regulen ni hay fantasmas que puedan buscar por sí mismo errores o plagios. Por eso, se registre un poema o un escrito o una idea, No se registra nunca a nivel mundial. Por*



lo que los espías de la red, cuando quieren una cosa, solo han de tomarla y puede, lamentablemente, dar el caso que el autor, no se entere de este hecho durante años, por lo que el otro, se puede hacer su propio beneficio de este vacío legal. Si es cierto, que se toma como referencia la fecha de primer registro en los blogs, para identificar un fraude, pero si ese blog, ha caído o incluso se ha borrado, toda la información que contenía, pasa a ser secundaria, aun a pesar de que el autor real, sepa que es el dueño de esa autoría, las fechas dejan de coincidir. Por lo cual, volvemos al problema. En la red, hay millones de usuarios deseosos de encontrar algo bonito que impacte a un ser diferente, que no tiene por qué saber si es de su puño y letra o no y no somos Dios, para estar en todos lados y saber quién o quienes nos copian. eso aparte de que se puede quitar de un lugar, para ser publicado en otro. Dicho de otra manera, yo, por ejemplo, lo coloco en digital y el plagiador, lo pone en papel en otro país. Ya no se entera el autor, salvo que un lector, comunique un plagio y siempre a favor de aquel que más famosillo le parezca en el momento inadecuado'. (Curroruiz, 44 años, conductor de máquina quitanieves). En esta respuesta el autor demuestra una buena cantidad de experiencia sobre el tema del plagio en la red y demuestra bastante capacidad para asumir cambios en los escenarios. Sin embargo, da la impresión de estar analizando esta mutabilidad desde la óptica de la literatura 'desconectada' y tratando de usar estrategias antiguas aplicándolas al nuevo medio.

La conclusión del debate se cerró con el acuerdo de primar las posibilidades de ampliar la difusión sobre la percepción de los riesgos de copia. Finalmente la versión maestra en formato pdf se puso a disposición en la red, un mes y medio más tarde de la publicación de la copia impresa, el 3 de Marzo. Se pusieron también a disposición, para permitir ampliar la comprensión del proyecto a los posibles visitantes del sitio web, un dossier de prensa con referencias al proyecto, los materiales de la presentación del libro y los fuentes electrónicos de varios posters que se hicieron con poetweets para la promoción del trabajo en varios eventos –caseta el día del libro, presentación de la obra con una charla acerca de educación e Internet, etc...- que tuvieron lugar en Aranda de Duero a lo largo del primer semestre de 2012.

7.3.8.- Eco en los medios

El proyecto ha tenido gran repercusión en los medios. Se han constatado referencias a Telira en lo que ha durado esta investigación en los siguientes medios:

- Periódicos: Diario de Burgos²⁵⁷ y el Norte de Castilla

²⁵⁷ La prensa se hizo eco del proyecto de poesía para Twitter, no una vez acabado y presentado el libro, sino desde que se gestó. [la poesía del SMS, ARANDA-CULTURA Diario de Burgos, domingo 6 de noviembre de 2011]

- Medios online: Diario de la Ribera (grupodr.com), Duero Online (www.dueroonline.com), Aranda Actual, Diario del Duero (www.diariodelduero.com).
- Radios: Radio Aranda cadena Ser, Onda Cero Aranda y Radio Iris 7.

7.3.9.- Los cuestionarios abiertos.



Ilustración 56. Referencia al cuaderno de #poetweets en el diario de Burgos.

preguntas de formato abierto acompañada de una invitación explícita a añadir todos los comentarios que se consideraran relevantes para la investigación: *‘Utiliza para responder todo el espacio que te haga falta. Cuanto más larga sea la respuesta, seguramente más interesante sea de cara a utilizar la misma en mi tesis de master’*²⁵⁸.

Con estas encuestas se pretendían comprender de qué manera habían percibido la experiencia de creación para Twitter los participantes en la obra colectiva. No menos importante, el análisis de estas encuestas en las que se pudo observar las primeras percepciones tentativas y en caliente acerca de hasta qué punto se modificaba la creación y qué otras influencias podía tener el nuevo entorno, sirvió para afinar los trabajos para armar un planteamiento válido para el grupo de discusión final.

Acabado el libro, en el mes de Febrero, se solicitó a seis de los participantes en el mismo –procurando incluir personas que no fueran a poder participar en el grupo de discusión presencial debido a su ubicación geográfica– que respondieran a una batería de

²⁵⁸ Fragmento de las instrucciones de la encuesta.



Los cuestionarios abiertos y los datos que en ellos se extrajeron, se comentan con más profundidad en 7.4.-Tercera etapa: A. Reconstrucción del discurso. Cuestionarios

7.3.10.- La presentación y promoción del libro

El 24 de Febrero, se presentó el libro en la casa de cultura de Aranda de Duero. El acto consistió en una explicación del trabajo de creación conjunta que repasó el foro y la cuenta de Twitter @tertuliatelira, así como de las bases teóricas que impulsaron al colectivo a ensayar este modo de expresión y que quedan recogidas en el prólogo del libro. Se completó el acto con una charla sobre conectividad y redes sociales para educación a cargo de Roberto Aparici que tuvo un animadísimo turno de preguntas. Al concluir sorprendió que se acercaran dos personas a miembros de Telira para preguntar por las actividades que se animaban desde el colectivo y que se han sumado a las tertulias poéticas mensuales. Tanto el evento como el resultado, fue calificado como de éxito, incluso por quienes se mostraron reticentes a la realización del poemario de poemas cortos.



Ilustración 57. Cartel de la presentación del libro.

Se pasó una nota de prensa a los medios de comunicación locales y como resultado, además de referencias al acto, se desplazó un equipo de Televisión Aranda, que grabó imágenes del acto e hizo una entrevista a Roberto Aparici. La cadena Ser en su emisora de Aranda de Duero emitió el día 23 de Febrero, una entrevista a Raúl Antón Cuadrado –el investigador- en la que se explicó largamente el proyecto. También es reseñable que Televisión Aranda invitó a varios miembros del colectivo a una entrevista en su magacín vespertino en la que se habló del proyecto y al concluir se estableciera el compromiso de revisar como había ido la andadura del mismo en unos meses.

Por último se ha promocionado el libro con ocasión de varios eventos, el último de los cuales el día de la poesía, en la que se montó un stand en una de las calles céntricas de Aranda de Duero, con participación de una decena de miembros de Telira, incluso algunos que no participaron en el libro.

Para todos los actos anteriores, desde la presentación del libro, hasta los eventos de promoción, se han utilizado carteles en que se mostraban algunos de los poemas del libro, con una presentación gráfica llamativa (Estos carteles pueden verse en el Anexo J. Carteles-poemas para la promoción.) Actualmente se está hablando de la ubicación de estos carteles temporalmente en una sala de exposiciones.

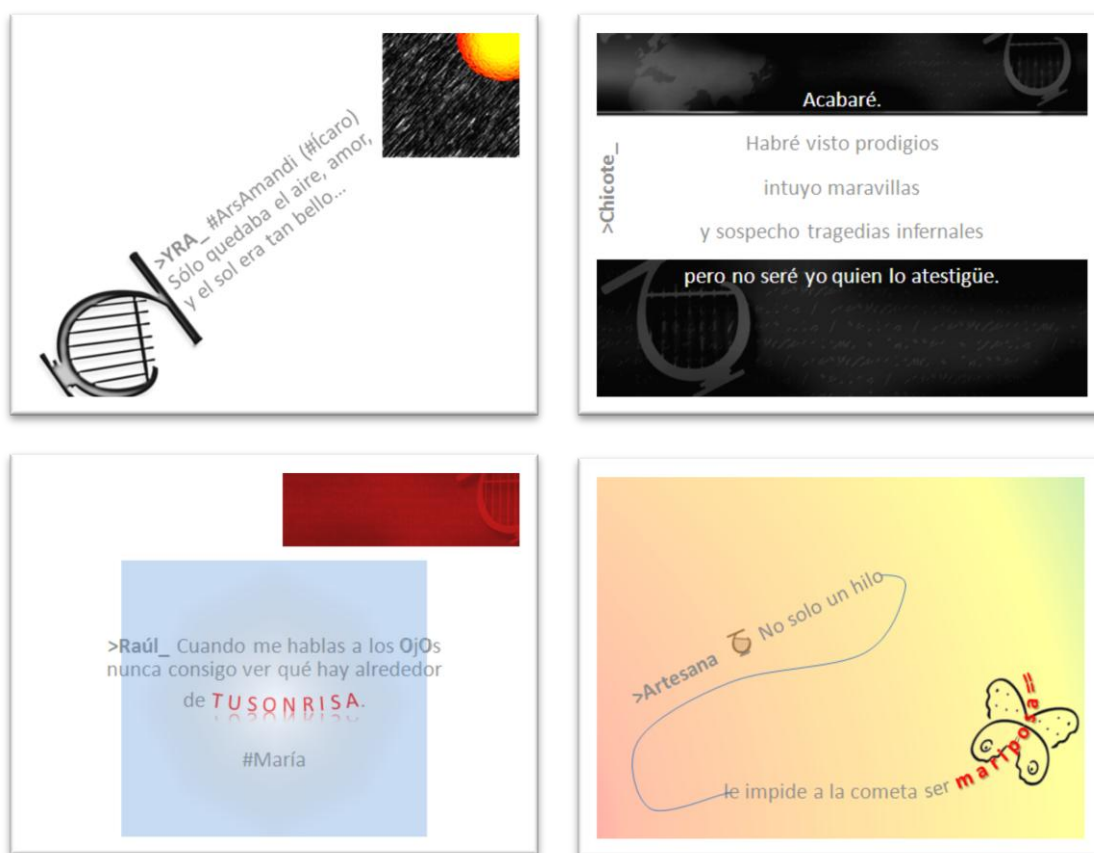


Ilustración 58. Algunos carteles de promoción del proyecto de poemario de poetweets.

7.3.11.- El grupo de discusión.

El día 23 de Abril de 2012 se celebró un grupo de discusión con la participación de seis de los participantes en el cuaderno colectivo cuya explicación en detalle debido a la cantidad e importancia de los datos recopilados, se ha recogido en un epígrafe independiente, 7.5.-Tercera etapa: B. Reconstrucción del discurso. Grupo de Discusión.



7.3.12.- La entrevista virtual.

El día 29 de Junio de 2012 de Abril se celebró una entrevista virtual sobre la herramienta Google Chat a uno de los miembros del colectivo Telira, Curroruiz. Éste se ha mostrado a lo largo del proyecto literario uno de los más activos participantes, tanto por la cantidad –y calidad- de los poemas presentados, por su actividad en el foro virtual y porque fue el artífice de la presencia en el libro de los invitados más comprometidos y activos: Ana Vizcarrondo (Artesana), Fabiana Piceda y Rosario de Cuenca.

Para facilitar su estudio que ha devenido en la identificación de unidades de significado categorizables y analizables, como en los casos de los cuestionarios abiertos y el grupo de discusión, la información de esta entrevista se ha recogido en un epígrafe independiente, 7.6.-Tercera etapa: C. Reconstrucción del discurso. Entrevista on-line.

7.3.13.- Tertulia de Cierre.

Con la asistencia participante a la tertulia de cierre del proyecto, celebrada el 6 de Julio de 2012 en Milagros, se dio por cerrado el periodo de recopilación de datos de la investigación. Lo concluí explícitamente dando las gracias al colectivo por la buena acogida que había tenido mi investigación y la colaboración desinteresada, sincera y comprometida de que había aprovechado y disfrutado.

En el transcurso de esta tertulia se habló de varios temas explicados en los epígrafes anteriores, tales como la posibilidad de publicar una segunda edición del libro atendiendo a la invitación de las *meninas cartoneras* y la afiliación al proyecto en eventuales sucesivas ediciones de miembros de Telira que no lo hicieron para ésta. Los animados debates sobre el papel de la poesía en los nuevos escenarios que diseña la red, en buena medida animados por el libro de poemas en 140 caracteres, se dilataron durante seis horas –desde las 7 de la tarde hasta aproximadamente la 1 de la mañana-, lo que da una idea de la gran agitación que ha supuesto el proyecto de creación conjunta en este grupo de poetas.

7.4.-Tercera etapa: A. Reconstrucción del discurso. Cuestionarios

7.4.1.- Objetivos de los cuestionarios abiertos.

Los cuestionarios se dejaron en forma de preguntas abiertas, animando a la independencia en la consignación de las respuestas para permitir al entrevistado generar un discurso con un grado bastante

elevado de libertad. Se ha constatado que la libertad ha significado que haya habido casos en que se han añadido opiniones sobre temas que no estaban recogidos en las preguntas del formulario.

El formulario se encontraba encabezado por una invitación explícita a añadir todos los comentarios que se consideraran relevantes para la investigación: *‘Utiliza para responder todo el espacio que te haga falta. Cuanto más larga sea la respuesta, seguramente más interesante sea de cara a utilizar la misma en mi tesis de master²⁵⁹’*.

La primera parte del formulario contenía preguntas repetidas con la encuesta de encuadre, en las que se buscaba encontrar diferentes contestaciones en preguntas que aparentemente hubieran requerido la misma respuesta al principio y al final del periodo de investigación. No ha sido así; los encuestados han mantenido sus respuestas, por lo que no hay ningún análisis al respecto.

Aunque los medios presenciales de recolección de datos son extraordinariamente más ricos en matices que cuando se hace por medio de cuestionarios de respuesta diferida, se optó por utilizar los cuestionarios en coalición con aquellos primeros porque permitían:

- Obtener fragmentos de discurso a un coste muy reducido tanto para el investigador como para los sujetos de estudio.
- Implementar una forma sencilla y explícita de recogida de opiniones.
- Recopilar los discursos por un medio no intrusivo, ya que el informante puede consignar los datos asincrónicamente, cuando esté en condiciones para hacerlo, incluso completarlo en varias sesiones, sin la presión de un encuestador o cualquier persona que pueda presionar al mismo para encontrar respuestas.
- Los cuestionarios, respecto al grupo de discusión, permite dar otra visión del mismo discurso, porque aíslan –como también lo hacen las entrevistas personales- los discursos de cada individuo y los protegen de las interferencias del resto.

La opción metodológica, que ya se justificó, consiste en descomponer el discurso generado, extrayendo unidades de significado de modo que sean utilizables conjuntamente con las obtenidas en el grupo de discusión y la entrevista.

²⁵⁹ Fragmento de las instrucciones que acompañaban al envío de la encuesta y su invitación a rellenarla.



7.4.2.- Aspectos logísticos y participantes.

Los cuestionarios fueron enviados por e-mail en un documento Word y la práctica totalidad de los enviados fueron contestados en un plazo de menos de dos semanas. En la selección de las personas a quienes se pidió responder estos formularios, se buscó específicamente la aportación de dos tipologías de personas:

- Aquellos que no podrían participar en el grupo de discusión, por cuestiones de ubicación. En este sentido los elegidos fueron, por este orden, aquellos poetas que tuvieran su residencia fuera de España, fuera de Castilla León y fuera de la Ribera del Duero.
- Aún más importante, aquellos que fueron catalogados como participante activo en el foro-tertulia de creación conjunta, tal como se recoge en la Ilustración 49. Tabla de participación en el poemario y de recogida de datos para la investigación. Estos tertulianos activos fueron: Marguitx, Fabiana Picada, Ana Vizcarrondo –Artesana-, Rosario de Cuenca, Yago Reis Arauzo, Francisco Martos Ruiz –Curreorruiz-, Felisa Abad Sanz, Tomás Medina Rebollo y Juan Manuel Lázaro.

En concreto se buscó contestación de los siguientes poetas, con los resultados que se relatan.

- Marguitx y Fabiana. Ubicaciones en Reino Unido y Argentina. Ambas respondieron.
- Amaia Arroyo, Artesana, Rosario de Cuenca, Pablo Gavilán. Ubicaciones en el país Vasco y la comunidad de Madrid. La primera se negó a contestar aduciendo problemas de tiempo, la tercera fue imposible de contactar, ya que sólo respondía a los requerimientos a través de el socio Curreorruiz y el último estuvo ilocalizable durante el tiempo que duró la recopilación de datos por medio de este instrumento y no se quiso comparar una contestación suya meses posterior a la del resto de los encuestados porque la perspectiva desde la que se respondiera podría ser distinta.
- Félix Villaverde, Yago. Ubicaciones en Valladolid y Salamanca. Ambos contestaron.
- Por último también se les pidió que rellenaran un cuestionario a Curreorruiz, Feli y Tomás, cuyos resultados constan con los de sus compañeros en el apartado 7.4.4.- Transcripción de los discursos generados en los cuestionarios abiertos.

Se recogió el discurso por este medio de 8 de los 11 poetas a los que se demandó. Los otros 6 individuos hasta completar los 17 que participaron en el libro no fueron interrogados porque 1 es el investigador,

otro está gravemente enfermo, otro –José Luis Ardura- tuvo una participación en el libro muy reducida, de sólo un poema y que fue enviado por email, y los otros tres estuvieron presentes en el grupo de discusión. Se decidió no insistir a los 3 poetas de los que no se recibió respuesta para no obtener datos forzados. Como resumen, esos 8 cuestionarios respondidos, supusieron la representación del discurso de 7 de los 9 participantes más activos del foro-tertulia de creación conjunta y de 5 de los 8 participantes ubicados fuera de la Ribera del Duero, que era lo que se trataba de conseguir.

7.4.3.- Planeamiento de las preguntas del cuestionario.

ENCUADRE SOCIOLÓGICO:

- Nombre:
- *Edad:
- *Lugar de residencia: (Entorno rural, urbano, gran ciudad)
- *Nivel de estudios

POESÍA

- *¿Has hecho publicaciones de poesía? (Incl. Colectivos)
- *¿Lees poesía habitualmente? (Internet/libro)
- *¿Cuáles son tus autores favoritos? (Internet/clásica)

NNTT

- *Nivel de dominio de las TIC (básico/usuario/usuario experto/técnico)
- *Años de comienzo de uso de Internet.
- *Usa Internet por (ordenador, Tablet, teléfono, otros)
- *Tipo de conexión (banda ancha en casa/ fibra óptica)

Ilustración 59. Campos de encuadre de la encuesta de participación.

Las encuestas comienzan con unas preguntas de encuadre sociológico, de nivel de dominio de las nuevas tecnologías y redes sociales y otras para conocer la creación poética del encuestado, previa a esta experiencia. En cuanto al encuadre, lo más remarcable además de la heterogeneidad de los participantes es que solo la mitad de ellos habían tenido contacto con redes sociales y en el mismo porcentaje habían participado en sites internet relacionados con la poesía. No se constató ninguna desviación con las preguntas análogas que se hicieron en el comienzo del proyecto, en los denominados cuestionarios de encuadre.

Posteriormente interrogaban sobre la experiencia creativa. Las preguntas fueron las siguientes:

GESTIÓN DE LAS EXPECTATIVAS Y PERCEPCIÓN GLOBAL



- 1. Antes de comenzar el trabajo de creación de los poemas en Twitter, tenías una perspectiva positiva, negativa o neutra respecto a este tipo de poemas. ¿Puedes explicarlo?**
- 2. Después de la creación, ¿Cambiate tu idea sobre este tipo de poemas? ¿Fue mejor de lo esperado, peor de lo esperado o más o menos como esperabas?**

El objetivo de esta grupo de preguntas era obvio y se centraba en caracterizar la experiencia en su globalidad, junto con una visión de si hubo un cambio de alineamiento. En este sentido el esperable, sabidos los derroteros por los que transitó el proyecto, era que hubiera alguna respuesta que expresara el cambio de punto de vista desde el principio al final del proyecto que ya se ha hablado que se pudo observar en algunos de los poetas.

El resultado es que se repite la respuesta: *‘Mejor de lo esperado’*, *‘Fue mucho mejor de lo que esperaba’*, *‘Es mejor de lo que esperaba’*, *‘se han mejorado mis expectativas’*. Parece que se ha disfrutado la experiencia y superado las reticencias iniciales.

PREGUNTAS ACERCA DEL PROCESO DE CREACIÓN Y LOS RECURSOS USADOS

- 3. ¿Has trabajado distinto los poemas en Twitter que cuando haces poemas ‘convencionales’? Si es así, explícate, por favor:**
- 4. ¿Crees que los poemas en Twitter requieren técnicas distintas? Explica la respuesta.**
- 5. ¿Crees que los poemas en Twitter se prestan, dan más notoriedad o se ajustan más a ciertos recursos literarios? ¿A cuáles? ¿Por qué?**
- 6. En tu caso, ¿Cuáles han sido las figuras retóricas más usadas? ¿Son las mismas que cuando escribes poesía ‘convencional’?**
- 7. ¿Crees que los poemas en Twitter se prestan, dan más notoriedad o se ajustan más a ciertos temas o ámbitos? ¿A cuáles? ¿Por qué crees?**
- 8. ¿Crees que un fragmento de poesía convencional es (casi siempre, depende, casi nunca) un buen poema en Twitter?**
- 9. ¿Es más fácil, más difícil o igual de difícil hacer un poema en 140 caracteres que de poesía convencional? ¿Qué ventajas o inconvenientes ves a la hora de crear poesía por la utilización de las reglas que implica?**

Este segundo grupo de preguntas se diseñaron para conseguir recuperar la experiencia de los poetas sobre el proceso de creación. El objetivo era concluir si habían observado diferencias en éste respecto a sus experiencias en la creación de poesía desconectada y, si esto era así, cuáles eran las particularidades que imponía el nuevo medio.

De las respuestas a este grupo de preguntas se infiere que los participantes son conscientes de que los poemas para Twitter requieren de técnicas específicas, aunque en algunos casos ‘confiesan’ que han recortado partes de poemas que ya existían, *‘Los míos eran antiguos, no eran específicos para la prueba. Creo que el poema breve es lo que se necesita en Twitter, no creo que valga con acortar otro’* (Ana, 57 años, traductora). El asunto no es tanto que esta técnica de recortado no sea válida per se, ya que *‘Un fragmento de poesía convencional puede llegar a ser un buen poema’* (Fabiana, 46 años, docente), y más cuando *‘Hay que tener en cuenta que muchos de los poemas clásicos que recordamos, quedan en la memoria gracias a dos, tres o cuatro versos, siendo el resto un mero marco retórico impuesto por la costumbre o el prestigio social de una coyuntura cultural.’* (Yago, 39 años, profesor y director de escena), si no que el recortado, no garantiza obtener buenos poemas y existen poemas de los que no se puede recortar para lograr algo propio del medio, dada su estructura o contenido.

Pese a quedar clara la necesidad de técnicas y, probablemente, una narrativa específica, las figuras retóricas utilizadas no difieren en gran medida de las presentes en la poesía convencional -la metáfora principalmente-. Y los participantes en la experiencia dicen que tampoco se descubren tratando temas diferentes como fuente de inspiración, para eso *‘Da igual Twitter que convencional’* (Feli, 53 años, empleada).

PREGUNTAS SOBRE LA DIFUSIÓN Y EL DESTINATARIO

- 10. ¿Crees que los poemas en Twitter son más fáciles / difíciles / igual de leer que los convencionales?**
- 11. ¿Crees que vehicular tu obra sobre Twitter la haga más vulnerable al plagio? Si es así, ¿Consideras esto un problema?**
- 12. ¿Crees que vehicular tu obra sobre Twitter la haga más fácil de difundir? Si es así, ¿Consideras esto un punto fuerte?**

La terna de preguntas que se añadieron a continuación trataban de la relación de la obra con el destinatario. Era este un punto clave desde el origen pues muchas de las reservas expresadas hacia el modelo de poesía en 140 caracteres provenían de una percepción sobre el posible comportamiento del receptor y, análogamente, lo que empujó finalmente a abordar el proyecto fue un intento de ampliar la difusión, de añadir destinatarios a la participación en la obra.

Los participantes en la encuesta concuerdan en que estos poemas son más fáciles de leer que los de poesía convencional, *‘incluso, puede ser más fácil, si el poema es sencillito, para alguien que no esté muy acostumbrado a leer poesía.’* (Marga, 30 años, ocupación variada), si bien es cierto que *‘dan más pie a*



las interpretaciones subjetivas, lo que en mi opinión (y en la de Shelley y los románticos alemanes) convierte a los poemas en seres vivos y orgánicos.' (Yago).

Sobre el plagio y las posibilidades de difusión, las respuestas van en la dirección esperada. Coinciden en que es más fácil con esta medio ampliar la difusión de la obra, y parecen saber que existe una mayor posibilidad del plagio pero no les importa *'no creo que sea un problema para el escritor tampoco'* (Tomás, 49 años, profesor de secundaria), *'No me quita el sueño'* (Yago), salvo en el caso de una participante que refiere tener registrado todo lo que ha presentado al libro de poemas para Twitter.

PREGUNTAS ACERCA DE LA EXPERIENCIA DE TERTULIA ELECTRÓNICA EN EL FORO DE CREACIÓN CONJUNTA

- 13. ¿Has comentado en el foro poemas de otros participantes? ¿Has recibido respuesta?**
- 14. ¿Alguien ha comentado algunos de tus poemas? ¿Has respondido?**
- 15. En general dirías que es positivo usar el foro o no. ¿Por qué?**
- 16. Si lo has usado, ¿Te has sentido cómodo en este nuevo entorno (el foro de Telira/Twitter)?
¿Qué añadirías o eliminarías?**
- 17. ¿Qué has ido lo más difícil para trabajar en este entorno?**

Esta agrupación de cinco preguntas se trata de recuperar el discurso de los poetas respecto a su experiencia de socialización de la creación en el foro-tertulia.

En este momento se empezó a vislumbrar el éxito que había tenido la experiencia de tertulia electrónica, después refrendado en los comentarios del grupo de discusión. Con la excepción de Fabiana, que reseñaba que la creación poética –en su opinión– *'es algo personal'* y por ello no pensaba que en este caso *'dos mentes piensen mejor que una'*, el resto de los participantes cuentan que lo han vivido como una experiencia positiva, que incluso les gustaría repetir (Feli).

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES GENERALES SOBRE LA EXPERIENCIA

- 18. ¿Consideras que algo haya introducido mejoras sustanciales respecto a la creación 'convencional'? ¿Cuáles?**
- 19. ¿Es posible que en el futuro dediques una parte de tu producción literaria a poemas en menos de 140 caracteres? (seguro / posible / dudoso / no)**

Por último, se encuestó a los colaboradores en esta fase de recopilación de datos del proyecto sobre la percepción global de la experiencia y sobre si observó diferencias –en la pregunta se dice 'mejoras' para

espolear las respuestas- con la creación anterior. Además de pulsar la opinión desde la perspectiva explícita, se hace también indirectamente con la pregunta de si se contempla en el futuro realizar producción literaria con las restricciones del proyecto del cuaderno colectivo.

Todos los encuestados salvo Tomás²⁶⁰, comentan que es posible o seguro que produzcan poesía para este formato en el futuro, aunque hay varios que refieren haberlo hecho con anterioridad al proyecto.

REVISIÓN CRÍTICA DE LOS TRABAJOS EN TANTO QUE LECTOR

- 20. Viendo de nuevo tus poemas ¿Les ves en general algún defecto o virtud más marcada?**
- 21. Recordando los poemas de los demás participantes en el libro ¿Les ves algún defecto o virtud más marcada?**
- 22. Cosas que te han llamado la atención de los poemas de los demás.**
- 23. Citar tus poetweets preferidos del resto de los autores (entre 3 y media docena, si es posible explicando las razones de haberlos escogido)**

La idea de este último grupo de preguntas era caracterizar la poesía sobre Twitter que se había realizado, tomando distancia. Es decir, extraer las características de esta poesía de los poemas de los otros participantes. En las tres primeras preguntas, al pedir abiertamente una impresión sobre los poemas de los compañeros se observa una cierta autocensura que impide que las respuestas sean jugosas. Se subraya la capacidad de síntesis que se ha tenido y, en el otro lado, Ana critica que una gran parte de los poemas ‘*en general no son poemas, en el sentido que se le da a esta palabra, son más bien una especie de aforismos, greguerías o agudezas*’ (Ana).

Como este resultado era esperable, se planteó una última pregunta en la que se pedía elegir los poemas que más se apreciaran de los otros participantes, aportando las razones de la elección. Es sorprendente que entre todos los elegidos, sólo dos estuvieran repetidos (Yago y Ana eligieron ‘*Qué traslúcida queda mi alma, cuando escribo, las palabras donde te defino*’, de Feli y ‘*No solo un hilo / le impide a la cometa / ser mariposa.*’, de Artesana, fue elegido por Fabiana y Curruruiz) y que ningún autor tuviera un número significativamente mayor de poemas ‘preferidos’ que el resto. No se pudo, por tanto, identificar características repetitivas en los poemas más apreciados. Lo único extensible a todos los poemas seleccionados es la simplicidad estructural o sintáctica de su construcción.

²⁶⁰ Tomás se confiesa un lector de poemas, pero realmente les escribe muy esporádicamente, tanto en este formato como en cualquier otro. Su participación poética –porque al margen de esta, Tomás era el presidente del colectivo durante el tiempo que duró esta investigación- en Telira es de oyente en las tertulias, y comentando las obras de los demás. Su obra creativa se centra en artículos periodísticos, habiendo publicado en 2011 un volumen de recopilación de sus crónicas en el Diario de Burgos y el Adelantando de Salamanca (Medina 2011)



7.4.4.- Transcripción de los discursos generados en los cuestionarios abiertos.

Se adjunta en Anexo M. Transcripción combinada de los cuestionarios abiertos., la un anexo la transcripción completa combinada de las respuestas a los cuestionarios abiertos, con las unidades de significado que se han analizado identificadas (subrayadas) y etiquetadas.

Cada pregunta de la encuesta va precedida por un número de secuencia, que servirá a una identificación más rápida de los fragmentos del discurso. Dentro de una pregunta, se han agrupado las respuestas de todos los participantes, por el mismo orden en que aparecen en la pregunta 1 (Nombre).

Una vez se ha analizado el texto buscando unidades de significado, se han marcado estas mediante subrayado y etiquetado con un código entre corchetes. El código busca enumerar las preferencias significativas de cada participante, recogiendo la inicial que designa al participante y el número de preferencia seleccionada para este. Las iniciales utilizadas son:

Tabla 3. Claves para identificar el origen de cada unidad de significado.

eB: Fabiana	eC: Curro Ruiz	eF: Feli	eM: Marga	eR: Artesana
eT: Tomás	eX: Félix	eY: Yago		

De este modo, una unidad de significado obtenida de la respuesta de Feli a la tercera pregunta, quedaría subrayada y etiquetada como [.eF3] y si hubiera una segunda unidad [.eF3'] y así sucesivamente.

Como recordatorio de las convenciones utilizadas en esta transcripción. Se han respetado la utilización de mayúsculas y minúsculas, los signos de puntuación, las correcciones ortográficas o gramaticales, etc, usados en las respuestas por los participantes en la encuesta, cuando estas sean, o puedan ser, significativas. Sin embargo, por cuestiones de legibilidad se ha modificado el tipo de letra respecto al original, así como la utilización de negrita.

Rara vez se ha completado en la transcripción las elipsis ni añadido explicaciones a las respuestas, pero cuando se ha hecho lo añadido por el investigador se presenta entre corchetes las elipsis y entre paréntesis los comentarios y explicaciones.

7.5.-Tercera etapa: B. Reconstrucción del discurso. Grupo de Discusión

7.5.1.- Objetivos del grupo de discusión.

De entre los dos objetivos mayores de la investigación que se citan en la designación del problema y la delimitación de objetivos, el grupo de discusión se centra en el segundo, enunciado como ‘Comprender los retos que plantea la red a los creadores de poesía’. La celebración de la sesión pretende, con un conjunto muy reducido de preguntas de anclaje para minimizar la participación del investigador en la medida de lo posible, dejar que los participantes transiten según su criterio, dentro del ámbito de estudio, de unos temas a otros.

El conjunto de preguntas de anclaje permitirán hacer gravitar el tema de discusión –aunque siempre contando con la voluntad de los participantes en la sesión de tocar esos temas y en qué profundidad hacerlo- sobre los objetivos específicos que se copian a continuación:

- Aprender la visión de la red como vehículo de comunicación que tienen los poetas participantes en el libro colectivo y de sus influencias esperables en las formas y estructuras sociales.
- Construir una caracterización del hecho poético a partir de las visiones particulares de los participantes en la obra colectiva.
- Colegir a partir de lo anterior y los discursos de los individuos, efectos adversos, beneficiosos o neutros de la influencia de la red sobre las formas poéticas.
- Comprender los siguientes interrogantes ¿Qué cambios perciben en la utilización de nuevas formas –en especial de Twitter-? ¿Qué valoración tienen de los cambios, que pueden darse en el proceso de creación, la difusión, la cocreación, etc...?

7.5.2.- Participantes.

En cuanto a los presentes en la celebración del grupo de discusión, se consideró que sería conveniente recuperar con una técnica lo más fiel posible la generación del discurso de, al menos, los participantes más significativos en el proyecto de creación del libro de poesía en 140 caracteres. Aunque se ha recuperado una información muy valiosa de los cuestionarios abiertos, ya que aquellos individuos que los contestaron proporcionaron respuestas suficientemente amplias y argumentadas, para el core de los participantes se decidió privilegiar, siempre que esto fuera posible, los otros dos medios, es decir, el grupo de discusión y la entrevista.



Para decidir cuál podría ser una muestra significativa –desde el punto de vista cualitativo- de los participantes en el proyecto y sobre la que se trataría, siempre que esto fuera posible, de obtener su discurso por grupo de discusión o –si esto no era posible- por medio de una entrevista, se contemplaron las siguientes características.

- En primer lugar, para haber vivido toda la experiencia del proyecto, se fijó el objetivo dentro del colectivo Telira. Los miembros del colectivo de tertulia fueron precisamente aquellos que conocieron el proceso desde el principio –la discusión sobre el tema del cuaderno- y hasta el final –la presentación y promoción de la obra-.
- El testimonio de los socios que en principio hubieran rehusado participar en el proyecto, pero que hubieran acabado aportando sus poemas al mismo, tendrían un interés distintivo. Esta fue la razón de buscar adjuntar la voz de Olga y Florencio al discurso generado en el grupo de discusión. (Arenasil no pudo participar por encontrarse enfermo).
- También se buscó especialmente el testimonio de aquellos miembros que hubieran tomado parte en el equipo de selección de poemas para el libro. Esta fue la razón de pedir la participación de Tomás y de Yago en el grupo de discusión.
- Por último, también se pretendía añadir al grupo de discusión a los participantes intensivos del foro. Se entendió como participantes intensivos los que hubieran propuesto un alto número de poemas, pero también que hubieran participado comentando otros, es decir, generando un espíritu de comunidad en el foro. Feli, Lázaro y, en especial, Curroruiz son los que se consideraron en este apartado. Tanto Feli, como Curroruiz propusieron en torno a 20 poemas, y Lázaro, si bien sólo propuso 5, dinamizó el foro con sus comentarios.

Las recomendaciones al respecto de la cantidad de asistentes, van de 5 a 10 sujetos (Gil Flores 1992-1993, 203). El tamaño se justifica porque ‘*Los sujetos deben estar suficientemente próximos para que no sea necesario gritar*’ (Gil Flores 1992-1993, 203). Además, ‘*el número de canales de comunicación en un grupo crece con el número de miembros, siendo en un grupo de n sujetos de $n(n-1)/2$ relaciones. Con 10 actuantes, existen 45 posibles canales, cantidad más allá de la cual parece aumentar excesivamente la dificultad para mantener una discusión sin que la dinámica grupal tienda a multiplicar la conversación entre subgrupos formados por los participantes más próximos en el espacio.*’ (Gil Flores 1992-1993, 203).

Si bien hay discusiones sobre la homogeneidad o heterogeneidad deseable en los GD, no son aplicables en el presente trabajo. Los participantes en el libro de poesía para Twitter, hubieran dado para plantear un máximo de dos grupos, pero nunca de forma presencial, dado que aproximadamente la mitad de los participantes no residen en el entorno de Aranda de Duero. Por el otro lado, aunque en los GD hay que prever un esfuerzo suplementario a la hora de establecer el reclutamiento, este no es el caso, porque todos los participantes lo son también del libro y por lo que los contactos ya existían y se les había anticipado que la celebración de un GD podría darse. El contacto inicial de reclutamiento se dio en la tertulia mensual del colectivo Telira celebrada en Aranda de Duero el día 16 de Marzo de 2012. Finalmente los poetas que estuvieron presentes fueron:

- Olga Araúzo. (Olga en la transcripción del grupo de discusión). El interés en contar con Olga es que fue muy activa en todas las fases del proyecto, no siempre de manera positiva hacia el mismo, lo que hace más atractivo contar con su testimonio. Su actitud fue transitando desde la propuesta de otros temas alternativos al cuaderno para Twitter en la discusión previa, su negación a participar en el cuaderno una vez fue designado el tema, la aceptación de su participación, pero por correo '*para evitar plagios*', etc para terminar en una actitud muy positiva y acogiendo la iniciativa y las actividades en rededor de la misma con agrado.
- Yago Reis. (Yago). Yago se hizo presente en todas las fases y siempre con un acercamiento muy participativo. En la fase previa tomó partido a favor del libro de poesía para Twitter en las discusiones teóricas y se comprometió con el proyecto –y con la presente investigación- en todo momento. Fue uno de los participantes más reseñables del foro, ya que además de proponer una gran cantidad de poemas que resultaron en la selección de 10 de ellos para su publicación, tomó parte en el comité de selección (ver 7.3.6.- La selección de los poemas y su volcado a Twitter.) y estuvo transfiriendo los poemas elegidos a Twitter. Además de todo esto su conocimiento teórico como profesor de literatura añade un conocimiento extendido en la comparación de propuestas estilísticas y de corrientes en cuanto a la poesía se refiere.
- Tomás Medina Rebollo. (Tomás). Tomás, como Yago, fue uno de los elementos más significados del libro de creación conjunta. Su creación literaria para el mismo fue más bien reducida, limitándose a dos poemas, lo que no sorprende porque Tomás no ha escrito poesía sino que su producción está más vinculada al periodismo (Medina Rebollo 2011). Sin embargo, fue el apoyo más importante sobre el terreno para que se validase la opción de realizar el cuaderno con poesías hiperbreves, ya que la apoyó desde su condición de presidente de la asociación Telira. Asimismo fue parte del jurado de selección de poemas en el foro, en el que se puede observar su participación bajo el pseudónimo CRISPIN, y participó en éste activamente, si bien más comentando que proponiendo sus propios poemas. Tomás se enganchó al proyecto desde un



momento temprano y fue una de las personas que más trabajó por él, en todas las fases, incluyendo la presentación del libro y su promoción. Tomás es, como Yago, profesor de literatura, así que se esperaba de su participación un discurso que tuviera como trasfondo consideraciones teóricas además de vivenciales.

- Florencio Chicote. (Florencio) Es autor de una buena cantidad de participaciones en poemarios colectivos de Telira, pero también ha publicado libros en solitario y no sólo de poemas, sino también novelas (Chicote Hernández 2006). Ya se ha comentado que Florencio fue uno de los individuos primeramente desenganchados, pero que después acabó abrazando el proyecto y siendo uno de los más diligentes miembros del grupo en las fases posteriores. Aunque no participó en el foro y por momentos puso en duda su participación en el proyecto en su conjunto, acabó presentando su aportación por correo electrónico, uno de cuyos poemas está entre los más valorados por el resto de miembros y está concretando su interés en poner a disposición toda su creación de modo libre, en la red. Finalmente colaboró eficazmente y con mucha ilusión en la presentación y la promoción del libro, habiéndose prestado a aparecer en los medios para comentar detalles de éste²⁶¹.
- Juan Manuel Lázaro. (Lázaro). Se unió al proyecto sólo a partir de la puesta en marcha del foro, pero a partir de ese momento estuvo totalmente vinculado y activo, participando también en la promoción del libro. Lázaro es un autor muy prolífico de poesía que fue socio de Telira, se desligó hace unos años y, a raíz del libro de poesía para Twitter, ha vuelto a formar parte de la asociación, por lo que su historia supone un éxito del proyecto para el grupo Telira, que lo planteó como un medio de adjuntar más individuos al grupo²⁶². Además de haber publicado varios libros en el sello Telira, lo ha hecho también últimamente en editoriales independientes (Lázaro Criado 2012). Aparte de lo anterior, que hubiera justificado por sí sólo el interés de contar con él en el grupo de discusión, Lázaro mantiene un blog –y una página de Facebook- en el que habla de su creación literaria. Por esto se espera que su perspectiva enriquecerá también el grupo de debate con un conocimiento experiencial más dilatado de las redes sociales.
- Felisa Abad. (Feli). Ha colaborado en el libro con 11 poemas que fueron seleccionados de entre los que propuso en el foro. Su historia de apoyo al proyecto desde el principio es paralela a la de Tomás y Yago, no habiéndose desapegado ni perdido la ilusión por el mismo en ningún momento y tomó parte significativa en la discusión inicial, en el foro, en la definición de las normas, en la

²⁶¹ Florencio ha hablado del libro de poemas en 140 caracteres en la cadena Ser y en Tele Aranda.

²⁶² En los objetivos de Telira para el proyecto se hablaba de la preocupación por la falta de renovación de los miembros y la ausencia de tertulianos jóvenes, de la necesidad de buscar otras formas de llegar al público que por ende permita afiliar personas al colectivo, en especial jóvenes. Lázaro lo es, tiene 30 años. Ver: 7.1.5.- Un entorno propicio. El grupo Telira.

presentación del libro, preparó los carteles de la promoción, etc. En cuanto a su colaboración con la investigación, ha sido máxima. Su principal diferencia con Tomás y Yago, que estimé que podría añadir interés a sus aportaciones en comparación con las de estos es precisamente que, al no tener estudios superiores, su discurso trasladaría una visión mucho más vivencial y fresca, incontaminada por el conocimiento de los planteamientos teóricos. Se pensó que la visión fresca y vivencial de Feli sería complementaria a la más teorizada de Tomás y Yago y considero que fue un acierto.

El grupo, entonces, pudo acontecer con un interesante grupo heterogéneo pero equilibrado, dentro de que todos eran afectos al proyecto; nadie que no lo fuera quiso participar y acaso no hubiera sido significativa su aportación al no haber tomado parte en el foro de creación o en el libro. De los seis participantes, tres estuvieron en consonancia con los poemas para Twitter desde el principio, dos encontraron esta afinidad a medida que se avanzaba en el tiempo y un individuo apareció a mitad de la temporización, habiendo sido su aportación nula hasta ese instante. En cuanto a la tenencia de estudios teóricos, tres han concluido ciclos universitarios y tres no, lo que hace más equilibrada la aportación de opiniones. Por último todos ellos han publicado trabajos literarios con anterioridad, en formas convencionales, lo que les aporta un background y un criterio de comparación para contrastar a la hora de valorar las aportaciones distintivas de Twitter –y, en general, de los entornos conectados- a la literatura.

7.5.3.- Guión del grupo de discusión

En el planteamiento del grupo de discusión, se previó que transcurriera teniendo en cuenta las siguientes tres fases (Introducción, desarrollo, despedida):

Introducción

- **Agradecimiento por la participación en el GD.**
- **Revisión general del tema a tratar, dinámica del GD y los objetivos a cubrir.**
- **Repaso de normas básicas**
 - **Aportar la opinión / conocimientos de forma simple y precisa.**
 - **Hablar con voz clara y audible / registrable.**
 - **Respetar opiniones divergentes.**

Desarrollo



- **El papel del moderador fue tratar que la discusión transcurriera por los cauces de la lista de preguntas de anclaje, participando lo mínimo imprescindible, en especial.**
 - **Para retomar la conversación en casos en los que estuviera divergiendo excesivamente del planteamiento buscado.**
 - **Para animar a individuos menos activos a expresar su opinión.**
 - **Para animar el debate en general, en el caso de que se apagara visiblemente el intercambio de opiniones. (No hubo que hacer esto en ningún momento).**

- **En ningún caso el moderador da su opinión, explícita ni implícitamente en la formulación de las preguntas al grupo.**

Despedida

- **Agradecimiento a los participantes por asistencia y participación.**
- **Invitar a los participantes a dar su opinión sobre la celebración de la reunión de grupo.**

7.5.4.- Preguntas de anclaje

En una primera tentativa se elaboró una lista muy detallada de aspectos cuya respuesta podría aportar información en el sentido marcado por las preguntas de investigación. Esta lista fue útil para razonar y obtener partiendo de ella 10 indicadores o atractores sobre los que el moderador vertebraría el grupo de discusión y que se han llamado preguntas de anclaje²⁶³:

PREGUNTAS DE ANCLAJE

- 1. ¿Qué esperaban de Internet los participantes en el grupo de discusión?**

- 2. ¿Qué les sugiere la asociación Internet-Poesía?**

- 3. ¿Piensan que la red –y Twitter en particular- implica la creación de una nueva poesía? ¿La poesía convencional es caduca?**

- 4. ¿Qué significa o qué puede significar Twitter para la creación poética?**

²⁶³ El nombre explicita la voluntad del grupo de discusión, que se resume en que sea autorregulado, permitiendo a los participantes dirigir la charla y la generación del discurso, pero anclándoles de vez en cuando y si fuera necesario, a los temas sobre los que versa el presente trabajo, explicitados en los objetivos.

5. ¿Cuál es el proceso de creación de poesía para Twitter?
6. ¿Cuáles son los estilos poéticos y los recursos estilísticos de Twitter?
7. Twitter vs la métrica. ¿Cómo cuadra la métrica en Twitter?
8. ¿Qué exige Twitter para ser poeta en Twitter?
9. ¿Cómo valoran la experiencia de comunicación y creación colectiva del foro?
10. ¿Qué particularidades tiene la autoría y la difusión de la obra en Tw /os entornos digitales?

Las preguntas de anclaje surgen a partir de la lista inicial extensiva de cuestiones a clarificar de las que se lista a continuación los dos primeros niveles (tenía cuatro, entrando a mucho detalle). No todos los puntos encontraron una respuesta por parte de los participantes en el grupo de discusión, pero todos los temas sintetizados en las preguntas de anclaje hallaron acomodo en el transcurso del intercambio de opiniones.

1. ¿PORQUÉ TWITTER?
 - a. ¿Qué esperamos de **Internet** para la poesía?
 - b. ¿Qué aporta un **foro** vs libro?
 - c. ¿Qué aporta **Twitter** vs libro?
 - d. ¿Conocéis **otras plataformas Web2.0** sobre las que haya poesía?
 - e. ¿Twitter es lo mejor que puede ofrecer INTERNET a la poesía?
2. PROCESO DE LA CREACIÓN - CREATIVIDAD DIGITAL.
 - a. El **proceso de creación** para Twitter y convencional. Diferencias. Similitudes.
 - b. ¿Es más importante la **forma o el significado** en los poemas para Twitter?
 - c. ¿Nuevas realidades necesitan **nuevos mensajes**?
 - d. ¿Nuevas realidades necesitan **nuevas formas de escribir**?
 - e. ¿Cómo valoráis que el formato pueda evolucionar?
 - f. ¿La nueva narrativa puede **influir el significado** construido?
3. SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN
 - a. ¿Es útil para la creación **gestionar el feedback** de los lectores de un poema?
 - b. ¿Se puede dar la **cocreación / creación cooperativa** de un poema? ¿Cómo?
 - c. ¿Cómo compararíais estas **charlas virtuales** del foro con la tertulia mensual?



- d. ¿Participa en la definición del significado de una obra de arte el **observador**? ¿Y de un libro el lector?
- e. ¿Se participa en la creación de poesía en Internet de modo **EMIREC**?
- f. ¿La **interacción** puede mejorar la poesía, no aporta nada o la empeora?

4. DIFUSIÓN DIGITAL

- a. ¿Qué aportaciones de Internet a la difusión de la poesía observáis?
- b. ¿Qué inconvenientes de la difusión en Internet se ven?
- c. ¿Qué otros efectos de la difusión en Internet se ven?
- d. ¿Añade Internet inconvenientes respecto al **Plagio**?

Buscar la ESPONTANEIDAD

- Permitir la LIBRE DISCUSIÓN
- Fomentar la expresión de DIVERSOS PUNTOS DE VISTA
- Valorizar el DISENSO

ENCUADRAR la discusión hacia los temas.

- ESTRATEGIA DE EMBUDO: Ir de lo general a lo concreto
- INSISTENCIA: Plantear de nuevo los planteamientos explicados al inicio de la reunión.
- REORIENTAR si se cambia de dirección o se divaga

NO OPINAR. (El moderador)

TECNICAS para mantener la discusión

- ESPEJO: repetir principales ideas planteadas por el grupo.
- RESUMEN: Síntesis de una porción del GD. Permite la salida de bloqueos
- ECO: repetir la última palabra, expresión o frase del interviniente.
- HACERSE EL SORDO. Para que una idea sea subrayada por los participantes.
- ALGUIEN HA DICHO...: Recoger frases de participantes y con ellas elaborar preguntas

TECNICAS para hacer hablar a todo participante

- INVITAR directamente a cada miembro del grupo a participar.
- Establecer TURNO DE RESPUESTA, para que todos respondan a una pregunta.
- Aplicar PAUSAS DE 5 SEGUNDOS y solicitar AMPLIAR las respuestas.
- REVISAR las preguntas para hacerlas más interesantes

Ilustración 60. Estrategias de moderación del grupo de discusión.

7.5.5.- Apoyos externos o materiales

Se tuvo como material de apoyo en el grupo de discusión:

- El libro de poemas para Twitter.
- Algunos de los pósters de los poemas.

7.5.6.- Celebración del grupo de discusión.

La sesión de Grupo de Discusión se llevó a cabo con media docena de participantes en la bodega 'Frente la Manca', de Aranda de Duero, el día 23 de Abril de 2012 a las 19:30. La duración prevista del grupo de discusión, entre 100-120 minutos, fue respetada (su duración fue de unos 105 minutos, o sea, dos horas menos cuarto) y se condujo a su conclusión cuando se observó comienzo de cansancio en los presentes,



Ilustración 61. Grupo de discusión (23/4/12). De izquierda a derecha: Lázaro, Tomás, Florencio, Feli, Yago, Olga. para evitar perder calidad en los datos recopilados –y que contaminaran el resto- por esta razón.

La disposición de los participantes en la sala de reuniones se buscó que fuera tal que todos pueden interactuar cara a cara.



En cuanto a la moderación, el investigador, que asumió este rol, se ciñó a las preconizaciones de la **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia..** La que se consideró capital fue la de minimizar la participación del mismo que, por sí mismo, puede conseguir aumentar la participación del resto de los miembros, y hacerla más espontánea. Los únicos casos en los que el moderador intervino fue para recuperar fragmentos de discurso que hubieran quedado perdidos para su posterior rediscusión, haciendo recensiones, para reencaminar la discusión cuando se salió de los temas previstos y para forzar explícitamente el que alguno de los presentes menos extrovertidos tomaran la palabra. En ningún caso el investigador-moderador opinó y siempre formuló sus preguntas en términos que no dieran indicaciones sobre ninguna preferencia de respuesta. Es remarcable que tampoco tuvo que intervenir para avivar la discusión porque el ritmo no declinó en ningún momento desde el inicio; en realidad intervino en media docena de ocasiones, como se constata en la transcripción, para pedir que se respetaran los turnos y trataran de no hablar varias personas al mismo tiempo.

7.5.7.- Transcripción del discurso generado en el grupo de discusión.

La transcripción completa del discurso generado en el grupo de discusión se puede consultar en el Anexo K. Transcripción completa del Grupo de Discusión.

Cada intervención de uno de los participantes en el grupo de discusión va precedida por un número de secuencia, que servirá a una identificación más rápida de los fragmentos del discurso, así como del nombre del participante que la lanzó.

Se presenta la transcripción del grupo de discusión con la extracción identificación y etiquetado de las unidades de significado. Para ello, una vez se ha analizado el texto buscando unidades de significado, se han marcado estas mediante subrayado y etiquetado con un código entre corchetes. El código busca enumerar las preferencias significativas de cada participante, recogiendo la inicial que designa al participante y el número de preferencia seleccionada para este. Las iniciales utilizadas son:

A: Florencio	F:Feli	L:Lázaro	O: Olga	T: Tomás	Y: Yago
---------------------	---------------	-----------------	----------------	-----------------	----------------

De este modo, la tercera aportación de Feli, quedaría subrayada y etiquetada como [.F3] y la número 32 de Tomás como [.T32].

Para completar lo anterior, se recoge el caso de que exista un acuerdo sobre algo que ha dicho alguno de los participantes en el grupo de discusión, y que este se haga explícito, es decir, no sea sólo una coletilla

de acompañamiento (Ej: Vale. O De acuerdo, pero.). El acuerdo se recoge añadiendo las iniciales que designan a aquellos participantes que están de acuerdo con lo expresado, a continuación de la etiqueta propiamente dicha, y separadas por una coma.

86 Yago: ... [Y16] la tele que está totalmente dirigida, o sea el emisor decide –o el conjunto de gente que paga la emisión- decide exactamente qué vas a recibir y cómo lo vas a recibir. [Y17,TA] En Internet se acabó eso [el estar dirigido].

87 Moderador (Raúl): ¿Estáis de acuerdo con eso de...?

88 Tomás: Sí, yo sí.

89 Florencio: Básicamente sí.

Como complemento al etiquetado de las unidades de significado, se han utilizado para completar el texto, las siguientes convenciones.

- Se utilizan puntos suspensivos para indicar la continuidad de una intervención de uno de los intervinientes, cuando esta haya sido simultánea con la de otro interviniente, siempre que la participación del segundo aparece imbricada en la transcripción entre dos fragmentos de intervención del primero. Por ejemplo:

481 Moderador (Raúl): Si me permitís, vamos a retomar este tema ahora. Pero para que exponga su opinión Olga...

482 Olga: Venga.

483 Moderador (Raúl): ...que nos

- Se utilizan también los puntos suspensivos para expresar pausas de duración inferior a 2 segundos.

133 Yago: Segunda cuestión. De, bueno, Tomás sabrá de esto igual... no sé si le coincide a él o a mí... pero a mí me coincide de que todos mis alumnos

- Se utilizan asimismo los puntos suspensivos para expresar cuando la intervención de un intervinientes concluye con una frase gramaticalmente inacabada (Probablemente porque otro interviniente corta su intervención o, en otros casos, que provoca precisamente este corte). En ocasiones va acompañada por una aclaración explícita de la circunstancia.

504 Olga: Espera. Sí, bueno, también la podrán copiar. Te puedo decir que...

505 Tomás: (Cortando a Olga) Los riesgos son los mismos.



- Para la aportación de piezas de contexto que el investigador considere interesante para la comprensión de los significados de las preferencias, tales como información adicional, precisiones, opiniones aclaratorias, etc., se utiliza texto libre dentro de paréntesis.

186 Olga: (Dice varios comienzos de frases inconexas mientras Feli habla). Te estoy diciendo que no es para los que ya, más o menos tenemos un criterio y una edad.

- Un caso paradigmático de la convención anterior ocurre cuando se utiliza la clave '(Pausa)' para indicar una pausa significativa superior a dos segundos.

265 Florencio: Bua. [.A19] Yo escribo lo que escribo, con mis limitaciones que son casi todas y... yo escribo pues lo que me sale de dentro. Algo que he visto recientemente que me ha impactado, o que tengo de atrás, rumiándolo, algo que habría que exponer, que expresar, aquella idea, aquel sentimiento, aquella creencia y, bueno y... (Pausa).

- En ocasiones varios participantes del grupo de discusión hablan a la vez haciendo imposible la transcripción. En este caso, se recoge como explicación además de hacer un salto de línea que quiere simbolizar la ruptura de la linealidad del debate.

El texto, además se ha completado buscando reflejar el significado de los intercambios comunicativos del grupo de discusión lo más fielmente, para ello:

- La elipsis y omisión de algún elemento del discurso que se considera valioso a la hora de la reconstrucción de los significados se ha completado, incluyendo el texto omitido entre corchetes.

378 Florencio: Eso [*la comunicación no verbal*] tiene tanto valor como las palabras mismas dichas.

- Se ha respetado el uso incorrecto (sintáctico, semántico o gramatical) de expresiones o vocablos, pero manteniéndolos en cursiva.

587 Yago: ...si me dejo llevar por la retórica acabo haciendo unos *gañapos* terribles

7.6.-Tercera etapa: C. Reconstrucción del discurso. Entrevista on-line.

7.6.1.- Objetivos de la entrevista electrónica.

Como se ha anticipado en la explicación de los participantes del grupo de discusión, no se pudo contar en éste con la presencia de Curroruiz, por cuestiones de ubicación, pero existían razones de peso para entender que su aportación al discurso podía ser particularmente significativa. Estas se resumen brevemente en ser socio del colectivo Telira, habiendo participado en el proyecto desde el principio, haber sido muy activo en el foro y conseguido que sus propuestas fueran las más seleccionadas porcentualmente para la edición de la obra conjunta, sin olvidar su experiencia dilatada como miembro de comunidades online de poesía.

Dado que no fue posible cruzar su disponibilidad con la de los otros miembros para el grupo de discusión, se decidió tratar de comprometer una entrevista con él. A petición del investigado, y aconsejados por las restricciones espacio-temporales que impedían el verificarla de modo presencial –tras intentarlo en dos ocasiones desde el 23 de Abril, día del grupo de discusión-, se celebró ésta mediante Google Chat.

7.6.2.- Guión de la entrevista y preguntas de anclaje.

Dado que la entrevista buscaba generar un discurso isomorfo que pudiera formar parte de una mixtura con el obtenido del grupo de discusión, el guión y, especialmente las preguntas de anclaje, se mantuvieron.

PREGUNTAS DE ANCLAJE

- 1. ¿Qué esperaban de Internet los participantes en el grupo de discusión?**
- 2. ¿Qué les sugiere la asociación Internet-Poesía?**
- 3. ¿Piensan que la red –y Twitter en particular- implica la creación de una nueva poesía? ¿La poesía convencional es caduca?**
- 4. ¿Qué significa o qué puede significar Twitter para la creación poética?**
- 5. ¿Cuál es el proceso de creación de poesía para Twitter?**
- 6. ¿Cuáles son los estilos poéticos y los recursos estilísticos de Twitter?**
- 7. Twitter vs la métrica. ¿Cómo cuadra la métrica en Twitter?**



8. **¿Qué exige Twitter para ser poeta en Twitter?**
9. **¿Cómo valoran la experiencia de comunicación y creación colectiva del foro?**
10. **¿Qué particularidades tiene la autoría y la difusión de la obra en Twitter y otros entornos digitales?**

7.6.3.- Celebración de la entrevista.

La entrevista aconteció el 29 Junio de 2012, y tuvo una duración de 88 minutos, de las 11:07 PM a las 00:35.

7.6.4.- Transcripciones del discurso generado en la e-entrevista.

Finalmente, la transcripción completa de la e-entrevista se encuentra en el Anexo L. Transcripción completa de la e-entrevista.

Para su realización, se ha comenzado por preceder cada intervención por un número de secuencia que permita hacer referencias a fragmentos del texto de un modo más eficiente. Aparecen corregidos los errores tipográficos –muy numerosos debido a la vía por la que se ha celebrado la entrevista- y desarrolladas las abreviaturas cuando estas no fueran estándar o se ha considerado pudieran causar algún problema de comprensión. Asimismo ha sido necesario el añadir los signos de apertura de interrogación y exclamación que no estaban presentes en la mayoría de las frases del entrevistado.

La transcripción se presenta a continuación con las unidades de significado identificadas mediante subrayado de las mismas y etiquetadas. El rotulado de estas etiquetas aparece entre corchetes y contiene la letra C, abreviatura elegida para Curru Ruiz seguida de un número identifica de modo secuencial la unidad de significado. Por ejemplo, en la intervención número 35 de la entrevista, se ha identificado y etiquetado la vigesimoctava unidad de significado de la entrevista:

35. **Curro Ruiz:** [.C28] La juventud, manda. Tiene poco tiempo, por lo que tiende a reducir costos de estructuras para llegar a decir lo mismo que se diría en un largo poema.

Además de perfilar el formato y completar la presentación para el análisis con las unidades de significado, se han realizado algunas pequeñas modificaciones al texto que, sin modificar su esencia, coadyuven a la comprensión del sentido del intercambio.

- Por tratarse de una entrevista en modo texto, en ocasiones las diferencias de velocidad a la hora de escribir o la falta de acuerdo sobre las convenciones de marcado de cuando acaba una intervención, provocaron el que se alterara el orden natural de pregunta-respuesta. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el entrevistado ha escrito una parte de su respuesta y está escribiendo otro fragmento de respuesta, pero el entrevistador asume que la respuesta ha concluido y lanza otra pregunta. En estos casos, se han reubicado los fragmentos de discurso para, sin alterar el contenido, permitir una comprensión mayor al lector de la transcripción y facilitar su posterior análisis. Apuntillar simplemente que estos hechos no han sido en absoluto frecuente y se encuentran circunscritos al primer cuarto de la conversación²⁶⁴.
- Para la aportación de piezas de contexto que el investigador considere interesante para la comprensión de los significados de las preferencias, tales como información adicional, precisiones, opiniones aclaratorias, etc., se utiliza texto libre dentro de paréntesis. Se ha puesto, además, el contenido en cursiva en estos casos, para diferenciar las adiciones de contexto por parte del investigador de las frases en que entrevistador o entrevistado añadieron fragmentos de texto entre paréntesis.

85. Curro Ruiz: No me quejo. (*el siguiente fragmento va originalmente en mayúsculas y se ha respetado*) HAS EQUIVOCADO TERMINOLOGÍAS. LO QUE HAGO ES *ITERAR* (*se entiende que se refiere a interactuar por el contexto de las otras veces que Curro Ruiz utiliza este verbo*) LO SUFICIENTE PARA COMPRENDER HASTA QUE PUNTO HE DE TOMARLOS EN CUENTA EN UNA U OTRA RESPUESTA A UN POEMA O ESCRITO.

- Un caso paradigmático de la convención anterior ocurre cuando se utiliza la clave '(Pausa)' para indicar una pausa significativa superior a dos segundos.

48. Raúl: Elígela tú. (*Pausa prolongada*).

²⁶⁴ En las conversaciones on-line textuales, parece que es necesario un periodo de establecimiento de convenciones conversacionales tácitas; que cada interlocutor comprenda cómo escribe el otro, qué abreviaturas/emoticonos utiliza y con qué sentido, qué velocidad tiene, si acaba sus intervenciones con un punto, si utiliza puntos suspensivos para indicar que no ha acabado su intervención, si suele interrumpir, etc. Esto permite que la comunicación se dé fluida y eficiente.



- En el caso de que entre dos fragmentos de una misma intervención hubiera transcurrido un tiempo significativo, se incluye un salto de línea entre ambos, pero no se numera la segunda parte como una nueva intervención.

89. Curro Ruiz: Cuando piensa en eso, es rápido. Pues [.C54] has de hacerlo [el poetweet] más fugaz, pero capaz de contener toda la experiencia y la fuerza necesaria como para acordarte eternamente.

Comprime la idea y suéltala por si deja huella.

- Se ha respetado el uso incorrecto (ortográfico, sintáctico, semántico o gramatical) de expresiones o vocablos cuando este uso aportara algún valor a la comprensión de los intenciones y significados del discurso, pero marcándolos en cursiva. Por ejemplo, en la intervención número 29, Curroruiz habla de *leyentes*:

29. Curro Ruiz: Las características fundamentales cambian en el vocabulario. [.C21] Si quieres que tu obra llegue a más personas (has de contar que esta apertura ha pillado a años vista de muchas gentes) has de cambiar la estructura de las palabras y ser más sencillo. A más *leyentes*, mayor sencillez de lectura. Si quieres público selecto, cambias de maneras, buscas retos, pero si quieres ser leído por muchos, has de ser directo y entrar muy rápido. Eso significa no tener un vocabulario muy difícil.

7.7.- Cuarta etapa: Análisis del Discurso.

7.7.1.- Primer Esbozo de categorización

Inicialmente, a la luz de los puntos del guión de anclaje y de las preguntas del cuestionario –que, a su vez, habían sido diseñados teniendo en cuenta los objetivos de la investigación–, se habían propuesto las 8 categorías de análisis o agrupaciones de unidades significativas del análisis de la Ilustración 62. Categorías preliminares de análisis del grupo de discusión. Estas categorías de análisis eran aplicables tanto al discurso generado en el grupo de discusión, como en la entrevista virtual y los cuestionarios pues, como se advirtió, se iba a tratar como un todo unitario.

Las 8 agrupaciones en realidad podían observarse en 4 macrogrupos, que comprendían:

- La percepción que los poetas de Telira tenían de la red como medio de comunicación y su narrativa –o el conjunto de reglas aplicables a la difusión de contenidos-. Evidentemente esta visión de la red se sustancia en el momento una vez acabado el libro colectivo
- Una segunda macrocategoría en la que se recogerían los contenidos o significados en relación con el Arte entendido como expresión en general, subdividida en la descripción del arte como fenómeno –siempre según el discurso de los poetas de Telira- y en la influencia que puede tener Internet en él.
- En la tercera se seguía recorriendo el camino hacia lo concreto, resolviendo los mismos interrogantes que se habían formulado sobre el Arte, pero centrando las opiniones sobre la Poesía.

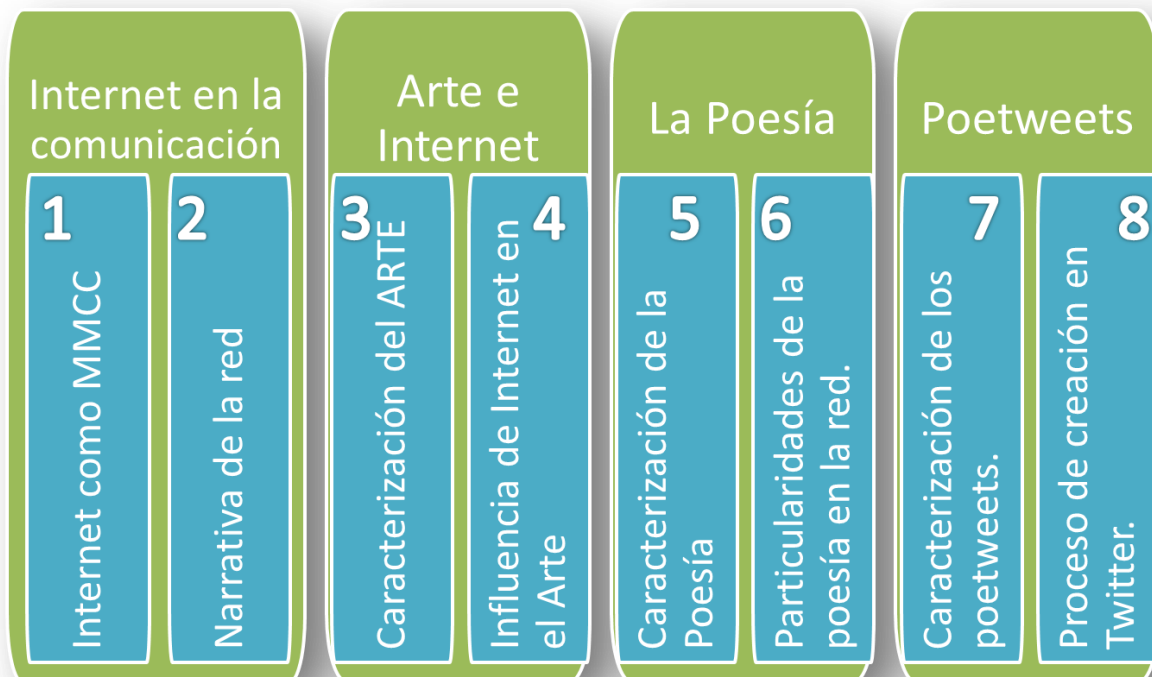


Ilustración 62. Categorías preliminares de análisis del grupo de discusión.

- Por último se entendía que, sabiendo que una buena parte de la guía para las prospecciones de datos se encaminaba a la recuperación de las impresiones acerca de la creación de poetweets, debía haber una categoría o varias que recogiera estas. Se optó por la inclusión de una primera categoría de caracterización de los poetweets, es decir, que recogiera todas las sensaciones y reflexiones acerca de cómo son o cómo debieran de ser los poemas para Twitter. La segunda categoría pretendía englobar las reflexiones de cada poeta acerca de cómo se realiza este tipo de poemas, desde el proceso, los recursos utilizados, etc.



Estas categorías fueron reformuladas iterativamente a medida que avanzaba el análisis y se observaba la clusterización de los temas de las opiniones vertidas en el grupo de discusión, la entrevista virtual y los cuestionarios.

7.7.2.- Elaboración iterativa de las categorías de análisis.

Una vez aisladas las unidades de significado y tratadas de agrupar en contextos, las categorías de análisis fueron modificadas para ajustarse a la inclusión de los testimonios acumulados en la fase de recogida de datos.

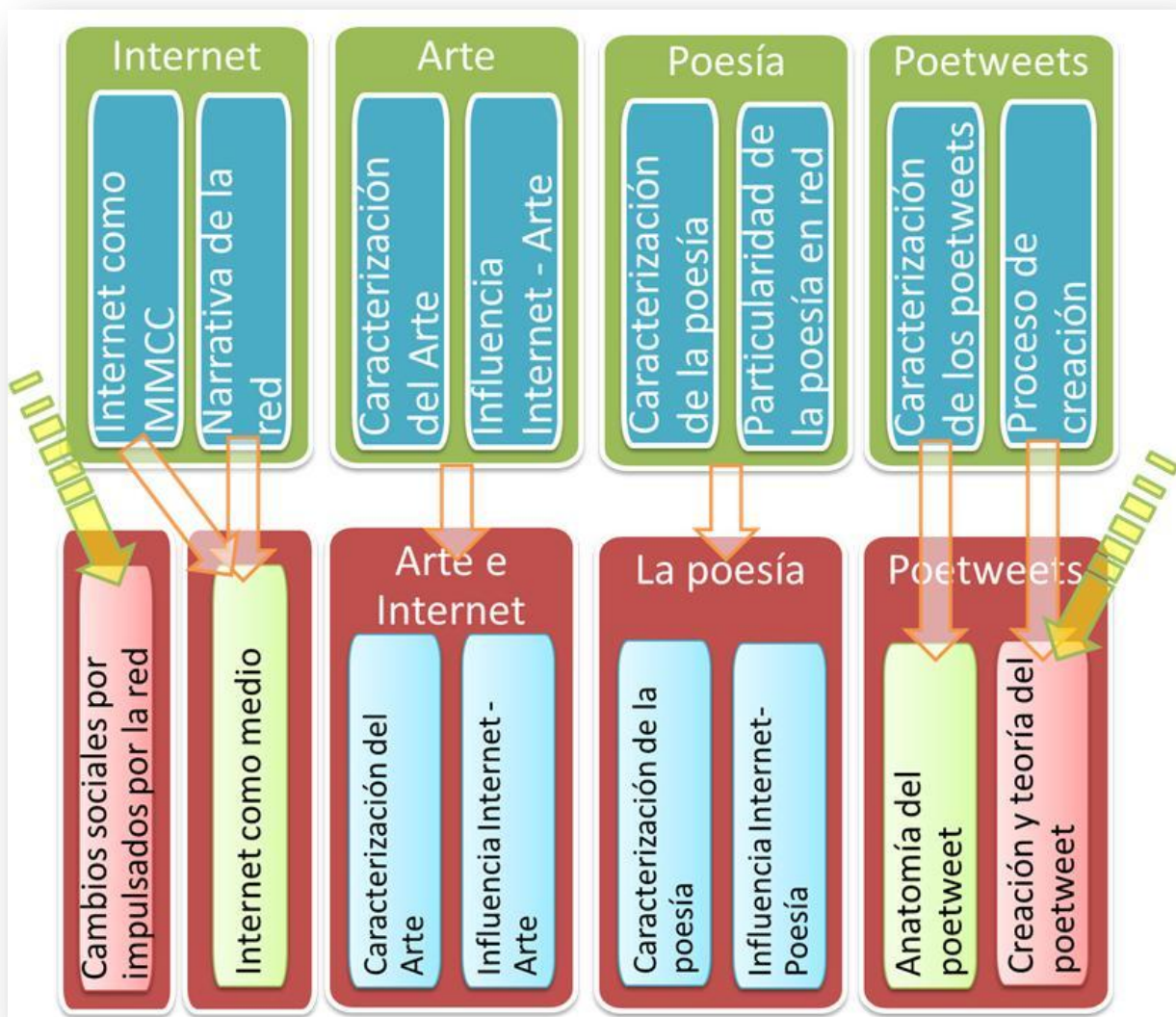


Ilustración 63. Descripción del proceso de refinado de categorías analíticas.

Varias de las categorías de análisis permanecieron tal cual estaban, como aquellas referentes al Arte y la Poesía. En ambos campos interesaba comprender qué comprensión del término tenían los participantes en el libro coral de poemas en 140 caracteres y qué influencia sobre ambos –Arte y Poesía- pensaban que puede ejercer la red. Hubo también categorías cuya definición se modificó ligeramente, como la denominada ‘Anatomía del Poetweet’, otras que subsumieron varias categorías de origen, como es el caso de la descripción de Internet como medio de comunicación y, por último, dos categorías que incluyeron temas que originalmente no fueron tenidos en cuenta como una posibilidad, pero que se observó que los poetas que contribuyeron a la creación del discurso las valoraban como importantes y así lo reflejaron en su aportación.

Las categorías de análisis retenidas finalmente son las que figuran en la parte inferior del gráfico de descripción del proceso de refinamiento:

- **CATEGORÍA 1. Internet como medio de comunicación.** Esta categoría abarca las observaciones y valoraciones de los poetas sobre las características del medio y sobre la narrativa o las normas a observar para la publicación de contenidos en la red –sin incluir contenidos acerca de la Poesía o el arte en su Conjunto-. Se recogen las impresiones acerca del aumento neto de la comunicación que permite y de la democratización de la cultura que eso supone, pero también de la omnipresencia publicitaria, y de la emergencia de una economía de la atención porque con la multiplicación de los contenidos disponibles por la producción masiva y la transformación de conocimientos antes tácitos o remotos a explícitos y accesibles, este es el recurso más escaso.
- **CATEGORÍA 2. Cambios sociales impulsados por la red.** Conceptualmente a partir de lo anterior, pero factualmente imbricado con las constataciones sobre la red, se ha reflexionado acerca de los cambios sociales que han sido forzados o acelerados por la importancia creciente de Internet que ha llegado a interiorizarse como una institución social. Estas cavilaciones se han recogido en los temas en que se desarrolla esta categoría.
- **CATEGORÍA 3. Caracterización del Arte.** No se aspira extraer una definición que segregue lo que es Arte y lo que no lo es, si es que se pudiera aceptar tal pretensión como una posibilidad. Pero cada creador tiene para sí –normalmente implícita o tácita- una teoría del Arte que guía su acción. A menudo, cuando se provocan debates, estas concepciones se explicitan y es en esta categoría donde se han intentado recoger la visión de los poetas sobre la participación del espectador, la ontología del arte, etc.
- **CATEGORÍA 4. Influencia de Internet sobre el Arte.** El siguiente apartado, trivial si se desea, es la recogida de opiniones acerca de cómo influye Internet en la caracterización anterior. El tema



más ampliamente tratado en el transcurso de las sesiones de obtención de datos ha sido el de la propiedad intelectual, su interés y su aseguramiento.

- **CATEGORÍA 5. Caracterización de la Poesía.** Esta categoría es una concreción al fin y al cabo de la categoría 3, en que se recogían las preferencias en relación a la caracterización del Arte. La diferencia es que sus temas contienen unidades de significado que se referían primaria o exclusivamente a la Poesía, aunque algunas, quizás su mayor parte, podrían haber formado parte de una categoría más amplia referida a todo el universo artístico –incluso algún tema de las categorías 3 y 5 está duplicado, como es el caso de uno que se refiere a la influencia del espectador o destinatario en la creación-.
- **CATEGORÍA 6. Influencia de Internet sobre la Poesía.** Como se decidió con el Arte y la influencia sobre éste de la red, se ha repetido el esquema para la Poesía. La categoría 6 colecciona las unidades de significado que tratan de la influencia que opinan los poetas que ha tenido o va a tener el entorno Web en la Poesía. Los temas más recurrentes son el de la constatación de la ampliación del auditorio y sus consecuencias y el de la posibilidad certificada con el foro-tertulia de creación de darse la cocreación o creación colectiva.
- **CATEGORÍA 7. Anatomía del poetweet.** Aunque inicialmente se había definido una categoría llamada caracterización del poetweet, se ha variado ligeramente su nombre para recoger un matiz sutil, pero importante. Como se conoce que quienes han contribuido a la generación del discurso analizado se trata de poetas que han tenido una experiencia dilatada de creación de poemas, es de esperar que hayan reflexionado, advertida o inadvertidamente, sobre lo que significa o debe de significar el Arte y la Poesía, por lo que sus opiniones al respecto eran una suma de experiencia al respecto más un refinamiento reflexivo iterativo. El caso de los poemas para Twitter es distinto. Salvo excepciones, la relación de los poetas con esta forma de literatura se circunscribe al proyecto de cuaderno colectivo y, en todos los casos, es significativamente más reducida en el tiempo que con la poesía *convencional*, sobre la que opinaban en las unidades recogidas en la Categoría 5. Es por esto que cuando se expresan contenidos sobre los poetweets, se está hablando –como puede observarse en la transcripción de las sesiones- fundamentalmente de la experiencia ocurrida en el proyecto, lo que se está haciendo no es teorizar²⁶⁵, sino diseccionar las producciones propias y de los compañeros, constatar sus características.

²⁶⁵ Si bien es cierto que la referencia de toda observación recoge la aportación del observador sobre la misma (desde el momento que decide qué observar, ya está condicionando subjetivamente el resultado), el contenido de teoría y experiencia, está más desequilibrado hacia la experiencia en el caso de los poetweets, porque el bagaje con estas técnicas y entornos no era lo suficientemente dilatado.

- **CATEGORÍA 8. Creación y teoría del poetweet.** En esta categoría se han recogido las experiencias de los poetas no observando las obras, sino el proceso de creación. Las opiniones de los poetas recogidas en la categoría 7 es esperable que contengan una mezcla de observaciones de poemas propios y ajenos, sin embargo esto es ligeramente distinto en el caso de la categoría 8. Evidentemente una parte de los contenidos de la misma, los recogidos en el tema del proceso de creación, sólo se le puede explicar en primera persona. A partir de ahí y de la observación de las obras que se han creado en el marco del proyecto, los poetas elaboran opiniones teóricas sobre los poemas en Twitter que recorren los recursos literarios más utilizados, la técnica, la idoneidad artística del medio y sus desventajas.

7.7.3.- Categorización refinada.

A continuación se muestra la matriz analítica con las categorías (en letras blancas sobre fondo verde oscuro y precedidas por la letra C y un número) y sus subcategorías o temas en que se ha compartimentado el contenido de estas, en letras negras. Aunque los nombres de los temas se han escogido de modo que es difícil que existan equívocos sobre su vocación, en los apartados correspondientes del análisis del discurso, a la luz de las unidades de significado que cada uno contiene, se realizará una explicación detallada.

C1. INTERNET COMO MMCC	C2. CAMBIO SOCIAL POR LA RED	C3.- CARACTERIZAR EL ARTE	C5.- CARACTERIZAR LA POESÍA	C7.- ANATOMÍA DEL #POETWEET
La red proyecta mundo 'analógico'	Aceptación del cambio	Ontología del Arte	Ontología del poema	Ultraconcisión [Máxima de cantidad]
Aumenta la comunicación	Borrosidad de la verdad	Necesita participación de espectador	La inspiración.	Integración en redes de significado
Usabilidad	Cambio en definición de la Autoridad	El espectador o influye la creación	El proceso de creación.	Mínima complejidad [Máx. de modo]
Omnipresencia publicitaria	Auge del individualismo.	Existencia de la obra sin el artista	Influencia del espectador.	Eliminación del poemario como unidad
Comunicación entre pares veraz.	Dependencia tecnológica	Forma influye proceso y obra.	Problemas con traducción automática	Evanescencia de la obra [Primacía de la novedad]
Recelos en su uso	Nativos e inmigrantes digitales	C4.- INFLUENCIA DE LA RED EN EL ARTE	C6.- INFLUENCIA DE LA RED EN POESÍA	Público del poetweet
Recurso clave: la Atención:	Compresión del tiempo.	Influencia en la forma y narrativa.	Internet no significa cambio en la poesía	Temática de los poetweets



Ubicuidad	Necesaria una educación mediática	Influencia de la red en hecho creativo.	Posibilidad de Feedback directo autor-lector	Pugna por la atención del espectador.
Democratización de la cultura	Surgimiento de Content Curation	Influencia en la distribución.	Exigencia de Ultraconcisión.	C8.- CREACIÓN Y TEORÍA DEL POETWEET
Persistencia de contenidos	Cambio del modelo relacional	Pérdida de independencia	Ampliación del auditorio.	Técnica del poetweet
	Cambios en la moral	Propiedad intelectual.	Cocreación (Foro).	Recursos literarios
			Impresiones uso Foro	Proceso creativo
			Crítica y democratización	Desventajas
				Idoneidad artística de Twitter

Ilustración 64. Matriz analítica con categorías y temas.

Como era de esperar y, de hecho se puede observar, hay temas que –pese a tener una definición clara– están imbricados conceptualmente con otros que pueden ocupar un lugar en la misma categoría o incluso caer en la definición de una categoría distinta. Si se contempla que estos temas están señalados con color de letra azul en la Ilustración 64. Matriz analítica con categorías y temas. es fácil percatarse de que no es en absoluto un hecho aislado. Esto puede ocurrir porque varios temas de una misma categoría ejerzan feedback entre ellos o bien porque se haya repetido el tema a distintas profundidades de observación de la realidad, por ejemplo, hablando del Arte y, posteriormente, hablando de la Poesía. Lo anterior llega a provocar también que algunas unidades de significado se añadan a ambos temas porque se considere que puede contribuir a la elaboración del significado global de las dos. Algunos ejemplos de temas que están relacionados entre sí:

- La Atención como recurso clave en C1 (Internet como MMCC) y la pugna por la atención del espectador en C7 (Anatomía del poetweet).
- La Democratización de la cultura en C1 (Internet como MMCC) y Crítica y democratización en el C6 (Influencia de la red en la poesía).
- En C2 (Cambios sociales influidos por la red), hay cinco temas que sufren feedbacks unos sobre otros y se influyen mutuamente. Estos son la aceptación del cambio como inevitable, la borrosidad de la verdad, la necesidad de una educación mediática, el surgimiento de los content curators y el cambio en la definición de la autoridad. Estos hechos también pueden ejercer una

poderosa influencia sobre la evanescencia de la obra y la primacía de la novedad de los poetweets (C7 Anatomía del poetweet).

- En la misma categoría se relacionan el cambio del modelo relacional y el auge del individualismo.
- La comprensión del tiempo de C2 (Cambios sociales) está en relación directa con la exigencia de concisión en la poesía en general (C6 Influencia de Internet en la Poesía) y la Ultraconcisión y mínima complejidad estructural de los poemas para Twitter (C7 Anatomía del Poetweet).
- Hay también un cluster de temas que expresan la opinión de los poetas acerca de que influencia tiene en el proceso de creación artística el feedback del espectador y el cambio en la forma. Esto se revisa a todos los niveles (Arte, Poesía y Poetweet) y desde la perspectiva desconectada y en red. Estos temas son: el espectador o influye la creación y la forma influye proceso y obra (C3, Caracterizar el Arte) y la influencia en la forma y narrativa, la influencia de la red en hecho creativo y la Pérdida de independencia (C4, Influencia de Internet en el Arte), Influencia del espectador (C6, Caracterizar la Poesía) y Público del Poetweet (C7, Anatomía del poetweet).
- La distribución de la obra se tratan en Ampliación del auditorio (C7, Influencia de Internet en la Poesía), Público del Poetweet (C7, Anatomía del poetweet) e influencia en la distribución de la obra (C4, influencia de la red en el Arte). En este ámbito también tienen relación el tema denominado la inspiración (C6, Caracterizar la Poesía) y el de temática de los poetweets (C7, Anatomía del poetweet).
- Por último se habla del proceso de creación en dos temas, uno para la poesía convencional (C5, Caracterizar la poesía) y otro, Proceso creativo del poetweet, en (C8, Creación y teoría del poetweet).

La anterior imbricación de temas, hace inevitable, que haya unidades de significado que hayan sido asignadas a varias subcategorías. Esta circunstancia se ha restringido en la medida de lo posible, para lo que el investigador ha tomado decisiones de análisis, pero en ciertos casos, la sofisticación conceptual de algunas unidades, que por otro lado hace imposible descomponerlas sin perder la sintaxis oracional y el sentido como un todo, ha hecho que se determinara incluirlas en varios temas. Por citar sólo un caso, la unidad de significado [eC22'] '*Puede que los [temas] más usados, sean los que más impacto generan en un momento dado y todo en las fracciones en el cual se publique.*', se ha incluido en Pugna por la atención y en Temática de los poetweets, ambas en la categoría C7, Anatomía del Poetweet.



7.7.4.- Matriz Analítica con unidades de significado.

Debido al tamaño de la matriz analítica se presenta partida en cuatro fragmentos, el primero con las categorías de análisis C1 y C2 Internet como medio de comunicación y cambios sociales impulsados por la generalización del uso de Internet. La segunda fracción contiene las categorías C3 y C5 (Caracterización de Arte y Poesía, respectivamente) y la tercera la C4 y C6 (Influencia de la red en Arte y Poesía), de modo que se pueda observar la evolución del discurso a medida que los individuos analizados, daban detalle al foco de su análisis. La cuarta porción y última contiene las unidades de significado asignadas a las categorías de análisis C7 y C8, que son aquellas que tienen que ver específicamente con los poemas para Twitter.

Viendo la cantidad de unidades de significado de los temas, y la variedad de orígenes de las mismas, se ve que la partición de la matriz de análisis está notablemente equilibrada. Hay sin embargo varias subcategorías cuya cantidad de unidades de significado ha quedado comparativamente pequeña. En estos casos, no se ha optado por agruparlas con otra subcategoría en la matriz de análisis, porque la distinción entre los temas ha quedado bien delimitada y se comprometería la limpieza de esta. No obstante, cuando se considere que esto pueda mejorar la comprensión, el análisis de varios temas se podrá realizar de modo conjunto.

Tabla 4. Categorías de Análisis y Unidades de Significado. 1/4.

C1. INTERNET COMO MMCC	C2. CAMBIO SOCIAL POR LA RED
La red proyecta mundo 'analógico' [.Y8] [.A6] [.A7] [.T8] [.Y10] [.A9] [.Y16] [.O11] [.T13] [.Y23] [.A11] [.O12] [.Y24,O] [.Y29,O] [.Y36,T] [.T33] [.Y46] [.Y47] [.Y48] [.T42, L] [.T43] [.T44,L] [.L3][.A2] [.A12]	Aceptación del cambio [.Y6,O][.A5][.T46] [.O36]
Aumenta la comunicación [.T25] [.T26] [.Y32] [.Y33] [.T27] [.Y39] [.T28][.F10] [.F18] [.A24] [.L19,OF] [.O34] [.O33,A]	Borrosidad de la verdad [.O3] [.A3] [.O4] [.Y18] [.A13] [.F5] [.Y17,TA]
Usabilidad [.T1] [.T2] [.T3]	Necesaria una educación mediática [.O9] [.T6] [.L6,T] [O10,L] [.Y11] [.Y18][.Y22] [.L9]
Omnipresencia publicitaria [.Y18] [.O12] [.O13] [.O15][.A15]	Surgimiento de Content Curation [.A4] [.Y74] [.O6].
Comunicación entre pares veraz. [.Y63]	Cambio en definición de la Autoridad [.A8] [.T9] [.T14][.T15][.L10] [.C59]
Recelos en su uso [.C1] [.C6] [.C46] [.O23] [.O24]	Compresión del tiempo. [.L22,T][.L23,T] [.T45][.L1][.L5] [.T3] [.F3] [.O2] [.L2] [.C26]
Recurso clave: la Atención: [.Y40, T] [.Y41] [.Y42] [.T30] [.Y46] [.T29] [.C57][.eC23][.eC18']	Cambio del modelo relacional [.Y33] [.Y34] [.T10] [.T11] [.F4][.C42] [.C2][.C29]
Ubicuidad [.T2] [.Y21]	Auge del individualismo. [.C59] [.T16] [.A14] [.O14] [.T17] [.Y15] [.Y21] [.Y25,T][.O21][.F9,O]
Democratización de la cultura [.Y12] [.Y13] [.Y14.OFT][.Y30,TO] [.L4][.C16][.C22][.C6][.C15][.C3][.C6]	Nativos e inmigrantes digitales [.C47][.C49][.C59] [.C2][.C29] [.C47][.C46] [.eC27]
Persistencia de contenidos [.O37] [.O38] [.T51] [.Y74]	Dependencia tecnológica [.Y26] [.Y27] [.Y69][.Y70] [.T48,O] [.Y71] [.Y72,T] [.Y73]
	Cambios en la moral [.Y7]



Tabla 5. Categorías de Análisis y Unidades de Significado. 2/4.

C3.- CARACTERIZAR EL ARTE	C5.- CARACTERIZAR LA POESÍA
Ontología del Arte [.T63][.A26] [.A27] [.C19] [.F16] [.C50] [.C31]	Ontología del poema [.Y19-Y20] [.eY16"] [.C44] [.eC24]
Necesita participación de espectador [.Y64][.F19][.Y66][.Y67][.F20] [.C58][.C51]	La inspiración. [.F15] [.L18] [.O29] [.F11] [.F12] [.A19] [.O27] [.O26] [.Y49] [.Y96] [.eT22][.eRFY22][.eM37] [.eB22] [.eC22']
El espectador o influye la creación [.Y53] [.C18][.C34]	El proceso de creación. [.Y64] [.A20,O] [.Y97] [.Y98][.Y50]
Existencia de la obra sin el artista [.Y64][.Y62,TF] [.F17] [.T39] [.Y65] [.T38]	Influencia del espectador. [.Y43] [.C40][.C14][.C28] [.Y99 y otros] [.Y44] [.Y45] [.eC25] [.eC22'] [.F11] [.eY23]
Forma influye proceso y obra. [.eT18]	Problemas con traducción automática [.O5] [.Y1,T] [.Y2,O] [.O6, L] [.O8][.L7] [Y3][.T4,Y] [.Y5][.T5]

Tabla 6. Categorías de Análisis y Unidades de Significado. 3/4.

C4.- INFLUENCIA DE LA RED EN EL ARTE	C6.- INFLUENCIA DE LA RED EN POESÍA
Influencia en la forma y narrativa. [.T47] [.L24] [.Y68] [.T50] [.T49]	Internet no significa cambio en la poesía [.L13] [.O22] [.O25] [.O30]
Influencia de la red en hecho creativo. [.T31] [.T32] [.T18] [.T20] [.Y31] [.T21] [.Y51] [.O16] [.A16,O] [.A17,O] [.Y95]	Exigencia de Ultraconciación. [.T50] [.C28] [.C17]
Influencia en la distribución de la obra. [.L11] [.A18,O] [.T24] [.A25][.C11][.C52][.C5][.eC27]	Ampliación del auditorio. [.L14] [.T63] [.C20][.T64][.C11] [.eT33][.C12][.C52][.C13][.eT27] [.eY16] [.eY16'"] [.eC30'] [.eC30'"] [.eTBMFC27] [.eF26] [.eR26]
Pérdida de independencia del creador [.L12] [.O17] [.O18] [.O19] [.T18] [.T19] [.F7] [.F8] [.C51]	Posibilidad de Feedback directo autor-lector: [.C35][.C36][.C14] [.eC29]
Propiedad intelectual. [.eB26][.C11] [.T52] [.L25] [.Y75] [.A29] [.Y77] [.T54] [.T55][.C9][.A30,T][.C6][.C10] [.aA26] [.eC26] [.T53] [.O40] [.T56] [.eC26'] [.eY26] [.C7][.eC16][.eC26']	Cocreación (Foro). [.T37][.O32][.Y104] [.Y102][.C43][.T65][.Y103][.eT30] [.Y93] [.F28] [.eRX33][.L17] [.T36] [.T36] [.Y92] [.Y94][.O31] [.Y98][.eB30][.eY30][.eF33] [.C40] [.eM30] [.Y100].
	Impresiones uso Foro [.eTRBMFYXC29].[.eC30][.eT30][.e31/32] [.eBM31] [.eBRC32][.C39] [.eF31][.eY31][.C37][.C41][.C38] E [.eC30] [.eR30][.eFY32] [.C39][.C42]
	Crítica y democratización [.eY26'] [.eY26] [.C51][.C14][.C59][.C5][.C8]



Tabla 7. Categorías de Análisis y Unidades de Significado. 4/4.

C7.- ANATOMÍA DEL #POETWEET	C8.- CREACIÓN Y TEORÍA DEL POETWEET
Ultraconciación [Máxima de cantidad] [.L15] [.L26] [.eM19] [.C28][.eB25][.C24] [.L21] [.L14][.C48][.C54][.Y89][.T50] [.C55] [.eT18] [.eB19][.eM19][.eB37][.eY33']	Técnica del poetweet [.Y88][.T62][.F29] [.L27] [.Y101][.eB18][.eT23] [.eRX23] [.T66][.eB23][.eF23] [.eT18][.eC19][.eC18][.eT17][.eC18] [.eR19][.eR18][.eM37].
Integración en redes de significado [.Y56] [.Y57][.Y84,L] [.Y85] [.T34] [.T35] [.T60][.Y56] [.Y58] [.Y60] [.F14,O] [.L16][.Y59] [.Y85]	Recursos literarios [.Y83] [.Y83][.eY21] [.F22] [.T59] [.F24,L,T] [.Y83] [.F25] [.eT20][.eB20] [.eT21][.eM21] [.eY21][.eB37][.eY21] [.eR20] [.eT20] [.eY20] [.T57] [.eM21][.eF20][.Y86][.T61] [.eC20] [.eRBFY] [.eC21] [.Y87] [.T58,L] [.C30] [.eY20]
Mínima complejidad [Máx. de modo] [.eR25][.eM25][.eB25] [.eF25] [.Y55][.A22][.Y61][.L26] [.Y79][.Y80] [.A32][.eR20][.eY36][.eM19] [.C33][.L28] [.eTX18] [.C21] [.L26] [.A21] [.C60][.C56][.eC18] [.A31] [.F23][.A23]	Proceso creativo [.eRBM24] [.eFY24] [.eM17] [.eX24] [.eT24][.eY17]
Itinerarios flexibles de lectura. [.Y81] [.Y82] [.Y54,O][.eY16'] [.eFC23]	Desventajas [.A23][.eR36] [.eR37] [.eF20][.C32]
Evanescencia de la obra [Primacía de la novedad] [.T40] [.F21][.L21][.T41][.L20,O]	Idoneidad artística de Twitter [.Y91] [.T63][.eY33][.eY33'] [.eT33] [.eB35] [.eY25'] [.eY25] [.eT25][.eT37] [.eY37][.C27] [.C45]
Público del poetweet [.eC25][.eC24']	
Temática de los poetweets [.eC19] [.eC22] [.eC37] [.eC22']	
Pugna por la atención del espectador. [.eC22'] [.eC21'] [.F13] [.eF18] [.eC23]	



8.- Análisis del discurso.

Para este análisis se citan algunas de las unidades de discusión y en las tablas de encabezado están referenciadas todas por si se desea contrastar...

8.1.- Categoría Analítica 1. Internet como Medio de Comunicación.

8.1.1- La red proyecta el mundo analógico.

Los poetas que han colaborado en la elaboración del discurso mediante el grupo de discusión, entrevista online o cuestionarios, tienen claro que Internet proyecta las instituciones del mundo desconectado, repitiendo sus estructuras, que gran parte de los fenómenos observados en la red tienen su correlato analógico. Es quizás Florencio quien hace un involuntario resumen de lo que opinan los demás, cuando dice que la única diferencia es la velocidad a que acontecen las cosas.

- [.A9] Con Internet ahora pasará lo mismo a muchísima más velocidad.

Así, por ejemplo, la manipulación ya existía y sólo se ha traspuesto al nuevo ámbito.

- [.Y8] [La manipulación] pasaba con el libro del colegio
- [.A6] También había... un mal uso de esa información transmitida por la radio.
- [.T13] La verdad o la mentira, igual que en la televisión, está en Internet.

Las amistades ubicuas o a distancia

- [.O11] [*Cultivar una amistad a distancia*] antes se hacía por carta

O la institucionalización de la autoridad, función que ahora empieza a cumplir Internet, o algunos de sus sites, como antes lo hacían otras figuras.

- [.Y10] Antes lo decía el señor Cura, pongamos, y era lo mismo.
- [.Y23] [*Otorgar autoridad indiscutible*] pasaba con la tele, con el maestro, con el cura,

Incluso la inmediatez que se trae en varios puntos del discurso a colación, como una de las características más salientes de la red y de los poemas para Twitter en concreto, podría no haberse creado con la red, sino que ya hay buenos ejemplos de esta con anterioridad.

- [T33] La inmediatez no viene sólo ahora. Porque Quevedo escribía panfletos para la gente de Madrid. Ahí está la inmediatez también. También había inmediatez en la guerra civil cuando están escribiendo para los soldados que están en las trincheras, y están escribiendo poemas para ese día.
- [Y48] Lo de la inmediatez no lo ha inventado Internet.

En cuanto a la obra, específicamente literaria, cuando se traslada a Internet, también se acepta que sufre cambios, pero Yago y Tomás –que tenían una formación literaria a nivel universitario, mayor que el resto de los investigados- recuerdan al grupo que éstos no son esenciales, sino quizás de aspecto. En concreto Yago se centra en correlacionar prácticas del siglo de Oro con la esloganización de Twitter, refiriendo que los poetas ya conocían el hecho de que su obra quedaría reducida a una sentencia –o unas pocas en todo caso- e incluso trabajaban con este hecho²⁶⁶.

- [Y46] Coged un soneto [sobretudo *Barroco*] y leed nada más el cuarteto y el terceto y veréis como el 99% del poema está ahí.
- [Y47] Te vas a quedar con una parte y con otra, no con todo el soneto. Lo mismo con el teatro del siglo de Oro. En el teatro del siglo de Oro te quedas con tres frases de toda la obra. Ni siquiera se oía el texto, la gente hablaba en voz alta.

Tomás, por su parte recuerda que no sólo es en Internet donde la obra se pierde en un maremagno de contenidos, sino que también una gran parte de los libros editados en papel acaban olvidados.

²⁶⁶ Hay sobrados ejemplos de esloganización, como una conocida poesía de Góngora de 44 versos que ha quedado reducida a dos ‘*Ándeme yo caliente / y riase la gente*’, la suma del primero del poema, que no se repite más, y el que se repite al final de cada una de las 7 estrofas de que consta. Aunque esta esloganización haya sido causada por el público al extraer un fragmento de poesía y convertirlo en paremia, el autor ha colaborado algo a este hecho por la propia estructura del poema y la rima.



- [.T44,L] La obra se desvanece igualmente, bien sea en Internet, bien sea en los libros. Y el ejemplo lo hemos visto esta tarde²⁶⁷: después de dos horas, hemos vendido dos libros. El resto están ahí, perdidos en un cajón

Tabla 8. Categoría Analítica 1 con unidades de significado agrupadas.

C1. INTERNET COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN	
<p>La red proyecta mundo 'analógico'</p> <p>[.Y8] [.A6] [.A7] [.T8] [.Y10] [.A9] [.Y16] [.O11] [.T13] [.Y23] [.A11] [.O12] [.Y24,O] [.Y29,O] [.Y36,T] [.T33] [.Y46] [.Y47] [.Y48] [.T42, L] [.T43] [.T44,L], aunque retrabajado de modo que Internet es genuino y distinto a los medios anteriores [.L3][.A2] [.A12]</p>	<p>Democratización de la cultura</p> <p>[.Y12] [.Y13] [.Y14.OFT], Internet permite voz crítica, independencia [.Y30,TO] y participar al interlocutor (Soporte EMIREC) [.L4] En la red 'se encuentra de todo' si se busca: [.C16][.C22][.C6], abarca todos los gustos [.C15]. Puesta a disposición global del conocimiento [.C3][.C6]</p>
<p>Aumenta la comunicación</p> <p>[.T25] [.T26] [.Y32] [.Y33] [.T27] [.Y39] [.T28] pero no permite comunicación no lingüística [.F10], que es importante [.F18] [.A24] [.L19,OF] [.O34]. En especial esto se ha notado en el foro [.O33,A]</p>	<p>Recurso clave: la Atención:</p> <p>El receptor abandona enseguida [.Y40, T] [.Y41] y el 'titular' gana importancia [.Y42] [.T30] (ya ocurría en el barroco [.Y46]). La inmediatez de la comunicación condiciona su contenido [.T29]. El receptor se muestra impaciente [.C57] y se aburre rápido [.eC23][.eC18']</p>
<p>Usabilidad</p> <p>El medio es fácil, cómodo [.T1] [.T2] [.T3]</p>	<p>Ubicuidad</p> <p>Internet llega a cualquier sitio [.T2] [.Y21]</p>
<p>Omnipresencia publicitaria</p> <p>y publicidad subliminal [.Y18] [.O12] [.O13] [.O15] Uso en construcción ideológica [.A15]</p>	<p>Persistencia de contenidos</p> <p>Imposibilidad de eliminarlos una vez puestos a disposición [.O37] [.O38] [.T51] [.Y74]</p>
<p>Comunicación entre pares veraz.</p> <p>El medio obliga a ser veraz en la comunicación, a no fingir [.Y63]</p>	<p>Recelos en su uso</p> <p>[O23][O24] [.C1] Por miedo al plagio [.C6]. Por desconocimiento [.C46]</p>

De todas formas, pese a que se apoye en las instituciones y construcciones de la sociedad analógica, los poetas de Telira no consideran que Internet sea más de lo mismo. Internet retrabaja en Interno estas estructuras dando lugar a algo totalmente novedoso que se ha de utilizar con acercamientos nuevos y, como más adelante se desgranará, en el caso de la poesía, plantea escenarios que influyen radicalmente el resultado.

²⁶⁷ Se refiere a la tarde del lunes 23 de Abril de 2012, día en que se celebró el grupo de discusión del que se ha extraído esta unidad de significado. El domingo anterior y durante esa misma jornada, festiva en Castilla y León, con anterioridad al GD se participó en una actividad de promoción del libro de poemas para Twitter, con una caseta en la calle peatonal central de Aranda de Duero.

- [.L3] [*Internet es*] algo que no había.
- [.A2] [*Internet es*] una revolución total, del mundo de las comunicaciones.
- [.A12] ¿Internet? Indudablemente que es una revolución, ¿Quién lo duda eso? Es una revolución, impensable hace unos poquitos años

8.1.2.- Internet hace aumentar la comunicación.

Existe también una coincidencia sobre el aumento de la comunicación como el eje definitorio de las características de la red que hacen que pueda ser calificada como revolucionaria. La discusión parte de la base de que hay quien considera que la red merma la capacidad de comunicación, pero se concluye que, más bien, existe una variación en el modo en que la ésta se verifica. La red fuerza a sus utilizadores a adaptarse para sacarla partido –y a sufrir un periodo inicial de desorientación en especial de las generaciones que no se han enculturado con su omnipresencia -, pero, definitivamente, se gana capacidad de relación y comunicación.

- [.T25] ¡O se gana [*Comunicación usando Skipe y Wasap*]!
- [.T26] Si es que por Internet, hijo, al final, no te relacionas con los amigos. ¿Y sabes lo que le contestó él el otro día que ya tiene diez y ocho años? Dice: No, es al revés, mamá. Por Internet hablo con muchísima más gente, me comunico con muchísima más gente. Su madre lo ve de una manera y él de otra.
- [.Y32] Tienes que entrar más en Facebook y en Twitter y verás cómo compartes mucho más.
- [.Y33] En Facebook y con la nueva forma de relación social jamás existente. Otra cosa es la profundidad.

Una de las adaptaciones necesarias para vehicular una comunicación robusta y fluida en la web es la de acomodarse a un entorno en que la comunicación no verbal ha de hacerse por medios indirectos, al no tener a la otra persona frente a frente. Es inevitable la comparación con la comunicación cara a cara; es probable que no exista esa que Olga llama *comunicación personal*, porque la mirada, los gestos, la posición del cuerpo, la entonación, guardan un lugar notorio en el esquema comunicativo bis a bis y los poetas puntualizan esta carencia de la red como uno de los retos a superar para el uso de Internet como medio. En principio hay quien ve esto como un escollo insalvable, pero también reconocen que en la red, la gente comparte no sólo datos, sino que se las arreglan para hablar de sus estados de ánimo –algo más complicado sin contar con la comunicación no verbal- y comenzar conversaciones e intercambios partiendo de estos.



- [.O33,A] [*En el foro*] no ves a la persona la cara con la que te lo dice. Y entonces a mí, me da igual si tú me dices que por qué he puesto este palabro, porque yo te lo explico: He puesto este palabro por esto.
- [.O34] En Internet no hay esa comunicación personal.
- [.F10] En las relaciones sociales también son importantes la mirada, la expresión
- [.F18] La comunicación yo creo que es una mezcla de la mirada, de los gestos, de la entonación de voz, de la posición del cuerpo
- [.A24] [*La comunicación no verbal*] tiene tanto valor como las palabras mismas dichas
- [.L19,OF] Hay más confusión en Internet porque no ves el sentido con que lo [*los comentarios, las críticas a la obra*] dicen. Es plano. Son palabras planas.
- [.T27] Y sin embargo en Twitter [*si que la gente expresa su estado de ánimo*].
- [.Y39] [*En Twitter*] vas a encontrar a cinco o seis personas que también están de mala leche y de repente van a entablar conversación y te van a preguntar de otras cosas más profundas
- [.T28] [*Comenzando en una red social por expresar tu estado de ánimo, finalmente*] Te vas a comunicar.

En el otro lado de la balanza, además de la frialdad de la comunicación que se da en Internet, existen también muchos aspectos positivos irrenunciables hoy en día. Por un lado no hay distancias ni barreras para la comunicación. Siempre que el interlocutor tenga un punto de acceso a la red se puede dar el trasiego de información de un modo extraordinariamente fácil. Y además de la ubicuidad que permite el medio y su usabilidad evidente, recogen otro aspecto quizás motivado por la ausencia –que en realidad se daba más hace unos años- de comunicación no verbal. Sin la posibilidad de utilizar la comunicación no verbal para aderezar la información que se quiere pasar al escuchante, se requiere precisión y veracidad en el mensaje, un esfuerzo de buena fe entre los interlocutores que requieren centrarse en que las condiciones para la buena comunicación tienen lugar²⁶⁸.

- [.T2] Con unos medios muy sencillos puedas recibir y enviar información a cualquier sitio de cualquier [*tipo*]
- [.Y21] Tengo ese espacio de expresión con quien yo quiera en cualquier lugar del mundo absolutamente individual
- [.T1] [*Internet*] es la facilidad de comunicación
- [.T2] Con unos medios muy sencillos puedas recibir y enviar información a cualquier sitio de cualquier [*tipo*]
- [.T3] La comodidad y la rapidez de comunicación que da la vía Internet es la mayor ventaja.

²⁶⁸ Y quizás el centrarse en el intercambio propiamente dicho.

- [.Y63] Gracias a los chats, no te quedaban más huevos que poner lo que querías poner, no poner buena cara y mala cara.

8.1.3.- Recelos en el uso de Internet. Omnipresencia publicitaria.

Sin embargo, con ese torrente de comunicación a disposición, los individuos estudiados no utilizan el medio sin reservas. Existen recelos de todo tipo, pero sobre los que se ha gravitado en el discurso recolectado son, el desconocimiento del medio, la posibilidad cierta de plagio de la obra literaria y la omnipresencia publicitaria. El primero, esperable, es la inmadurez de los no nativos digitales en el uso del medio. El cambio de foco requiere afrontar temores iniciales²⁶⁹, cambiar el punto de vista sobre la comunicación, como se ha visto, o interiorizar conceptos e instituciones sociales que, si bien se han creado en el nuevo medio a semejanza de lo que ocurre en la sociedad analógica, evolucionan en paralelo, divergiendo del origen.

- [.C46] [la percepción de la diferencia de Twitter viene de] la reticencia de las personas a entrar en sistemas sociales a los cuales no se está acostumbrado o simplemente, porque se asocia a una puerta de virus para el equipo.
- [.O23] Yo todavía no me he atrevido a meterlos [*los poemas*] para que la gente me los lea en Internet. Soy más antigua.
- [.C1] Internet... espero que sea una gran puerta, pero también que sea un portal seguro.

El plagio es el segundo origen de reticencias y es especialmente sensible entre los miembros de Telira pues su actividad es susceptible de ser plagiada. Como se discute más adelante en profundidad, no se hará más hincapié en este punto. Simplemente se adjunta un fragmento de lo que aportó Curruiz que resumen lo que el resto de poetas dijeron acerca de este tema.

- [.C6] [Internet] Aporta en conjunto, una experiencia de aprendizaje muy elevada, al poner en nuestras manos todo lo compuesto por un millón de tendencias y a la vez, aporta la inseguridad de poder ser plagiados

El tercer aspecto fundamental de las desconfianzas que provoca el uso de Internet es tener la impresión de estar siendo manipulado por medio de una construcción publicitaria omnipresente que es mucho más sencilla, más barata y más eficaz en el nuevo medio. Esta es la razón por la que incluso siendo objeto de esta manipulación el individuo no se percata de ello, sino que –como mucho- tiene la impresión de estar

²⁶⁹ La referencia a los virus es un buen ejemplo de necesidad de comprender conceptos nuevos unido al recelo de partida que provoca el desconocimiento.



siendo engañado (A esto se refiere Olga llamándola publicidad subliminal). Al grupo de discusión no se le escapa que una construcción publicitaria tan potente, podría ser utilizada para una programación ideológica de los individuos, esta vez mucho más rápida, primero por ser a nivel globalizado y después por las facilidades que da la red para ello.

- [O13] En Internet, no nos metan esos mensajes subliminales que tú no los ves, no sabes que están, pero que te crean una adicción.
- [O15] La publicidad subliminal tú no la escoges. Te la meten y no te enteras.
- [Y18] [La manipulación en Internet viene] por la propia irresponsabilidad de nosotros los usuarios o por la propia ignorancia o falta de contexto... o por la publicidad
- [A15] Una cosa es la publicidad de comprar este producto y otra cosa es ya, de mayor rango... y es: aquellos grupos económicos que ya no venden productos, pero sí venden ideología. Venden criterios, venden pensamiento o venden borreguismo.
- [A13] ¿Estamos seguros de que [la comunicación en Internet] no va a caer también en manos de unos pocos grupos de intereses económicos?

8.1.4.- La Atención se vuelve el recurso clave.

Los miembros de Telira objeto de estudio se dan cuenta, y así lo reflejan en sus participaciones, de que la clave del flujo de información que se sustancia en la red es la Atención. Los participantes en el tapete comunicativo tienen muchas opciones posibles, por lo que es complicado hacer contenidos que consigan captar y mantener su atención. Los poetas se muestran preocupados por esa dificultad de mantenimiento de la atención que, acaba por derivar en el propio discurso captado –como se verá más adelante- a una concienciación de la necesidad de elaboración de mensajes más cortos y sencillos.

- [Y40, T] el receptor abandona en seguida lo que está haciendo
- [Y41] [Ya que el receptor abandona con facilidad] tienes que tener mucho cuidado de lo que escribes.

El adelgazamiento del peso del mensaje para facilitar que el receptor lo recobre completo se complementa con una estrategia copiada de la prensa o incluso, como ya se citó, de la literatura considerada clásica y, desde luego, sin relación con la web. La estrategia puesta en marcha consiste en la creación de titulares que presentan la información. Estos titulares pueden funcionar como mensaje completo –resumido para quien no tenga más tiempo o más interés- o como reclamo, *teaser*, para que el destinatario decida dedicar un fragmento de su atención en profundizar en la lectura de ese contenido. No es eficaz en el escenario de

la red presentar contenidos orondos. Y esto los poetas se dan cuenta que aplica a las noticias, los blogs, y... también a las propuestas poéticas.

- [.Y42] Ya ocurría en prensa. Un periodista sabe, que si tiene una noticia, el principal contenido está en el primer párrafo, porque el lector abandona
- [.Y46] Coged un soneto [sobretudo *Barroco*] y leed nada más el cuarteto y el terceto y veréis como el 99% del poema está ahí.
- [.T30] En los blogs, y en las páginas web, lees los titulares. Y en la medida en que ese titular sea más efectivo, te engancha o no.
- [.T29] La inmediatez de Internet, de las páginas de Internet, de una página web, de un blog sí que es importante.
- [.eC23] Cuanto más nos metemos en el clásico puro y duro (rima incluida) más, nos liamos la manta en la cabeza hacia el tedio y aburrido mundo que nadie quiere buscar ni encontrar.

La primacía de la atención como recurso escaso, dada la cantidad de contenidos puestos a disposición se patentiza especialmente entre los más acostumbrados a utilizar la red, los que en el discurso se llama 'los jóvenes', lo cual no deja de ser una generalización, y como tal incompleta, si bien bastante fiel a la realidad.

- [.C57] La juventud, quieren el resultado ya. No esperar a saberlo al día siguiente, porque se han dormido antes de dar la vuelta a la página.
- [.eC18'] la juventud, tiende a aburrirse y a pasar de los convencionalismos sociales actuales.

8.1.5- Internet democratiza la cultura.

Yago resume muy bien esta rama del debate en que participaron todos los compañeros del grupo de discusión

- [.Y12] Internet lo primero que hace es democratizar la cultura hasta el extremo, con lo bueno y lo malo que lleva

Pero, ¿Qué significa que la cultura se democratice? Se trata de una popularización del acceso a los conocimientos y manifestaciones culturales como no se había dado en ninguna época anterior. Esto por sí solo no significaría más democracia, sino dependiendo de quien designe los contenidos culturales a difundir, más manipulación y más moldeo ideológico.



La particularidad es que este acceso masivo, se completa con la oportunidad de examinar también las producciones que no son ‘*de la línea oficial*’. Estas producciones alternativas puede que no se encuentren en los lugares más concurridos de la web, pero accediendo al otro lado de la frontera de la zona concurrida –incluso inserto en esta- se permite al usuario crítico, lo que no ocurría con otros medios de comunicación, tener las herramientas para su crítica. Y, desde el otro lado, al creador independiente de contenidos, se le da la oportunidad, por supuesto ciñéndose a las normas del medio y su narrativa, de llegar a un público mucho más amplio del que podría haber optado con los medios anteriores de comunicación.

- [.C15] Lo bueno del net, es que abarca TODOS los campos y que todos los gustos se exponen en igual medida.
- [.Y30,TO] No se oye una sola voz crítica en la televisión. En cambio sí se ve en Internet. En Internet hay uno que se fija, y lo comparte.
- [.C16] La gente busca y es más fácil encontrar de todo entre muchos, que en un sitio en concreto.
- [.C22] en la net, todos buscan. Es lo bueno, que si quieres encontrar encuentras.
- [.Y13] [*Internet te da la*] libertad de llegar a los dos [*extremos de la audiencia*].
- [.C6] [Internet] Aporta en conjunto, una experiencia de aprendizaje muy elevada, al poner en nuestras manos todo lo compuesto por un millón de tendencias y a la vez, aporta la inseguridad de poder ser plagiados.
- [.C3] espero es que [internet] sea una gran puerta, una oportunidad de conocimiento infinito que pueda dar cierta libertad en la manera de actuar del individuo y de su colectividad.
- [.Y17,TA] En Internet se acabó [*el estar dirigido*].

La emergencia de una posibilidad de andamiaje para el pensamiento crítico, hace al usuario de Internet más participativo, más vivo, lo que resulta en una toma de conciencia y un compromiso con la realidad que va más allá de la red. Internet no sólo democratiza la cultura compartida por la red, sino que contribuye a democratizar el exterior de sus límites.

- [.L4] [*Internet sirve*] para llegar a un público más vivo.
- [.Y14.OFT] Resulta inconcebible la primavera árabe, si no fuera gracias a Internet

8.1.6.- Persistencia de contenidos en la red.

Los poetas investigados se percataron –como se ha explicado- de que las novedades que captan la atención pueden relegar al olvido a contenidos que poco tiempo antes ocupaban la primera plana del interés globalizado, de lo visitado. Sin embargo, no obvian que junto a este efecto de pérdida de

visibilidad casi instantánea de las producciones puestas a disposición en la red, existe una capacidad de memoria absoluta. Esta memoria infinita de la red, puede invocarse para lograr la recuperación en cualquier momento de los contenidos que parecían haber desaparecido. Las informaciones, las producciones son perennes en la red, incluso cuando el efecto de lo anterior sea indeseable; no es posible eliminar completamente la traza de algo que haya estado publicado²⁷⁰.

- [.O37] El correo que yo te mandé a ti hace tres meses, yo lo he borrado, tú lo has borrado, porque no nos interesa. En la red, Está. Y alguien lo puede recuperar un día. Con lo cual tú has perdido tu autoría.
- [.O38] Pero en Internet siempre habrá alguien que lo pueda encontrar [*algo que estuvo aunque se haya intentado eliminar*].
- [.T51] Es lo que dijo un experto de la Guardia Civil a los chicos; que aunque tú metas una foto y luego reniegues de la foto,... dices: 'Quito la foto'. Pero esa foto está en algún sitio y alguien la puede utilizar.

Esta memoria global de la red es incontrolable. En primer lugar porque los contenidos que se publican dejan de tener potencialmente una copia y las demás instancias pueden sobrevivir al original en ubicaciones incontrolables (esta era la causa de las situaciones que se han rescatado de las preferencias de Olga y Tomás [.O37][.O38][.T51]). Existe también la posibilidad inevitable de que otro cibernauta ponga a disposición en la red un dato propio sin necesidad de pedir permiso. En estos casos, lo más lejos que se puede llegar es a estar avisado de este contenido. (Controlarlo, la palabra que utiliza Yago en [.Y74] es un término un poco equívoco en relación a la dirección del debate. Considero que más bien se refería a conocer su existencia antes que a ejercer ningún control sobre esta existencia).

- [.Y74] Si entras en Facebook, sabrás que está [*una foto de la persona*], podrás controlar si está o no, o tendrás una oportunidad de controlarlo. Si no estás, no.

²⁷⁰ Por sólo citar un ejemplo que hace visible la imposibilidad de sustraerse a la memoria de la red, en The Wayback Machine (The Wayback Machine s.f.) se puede interrogar sobre un website y obtener como respuesta capturas de cómo se encontraba el mismo a lo largo del tiempo. The Wayback Machine se define como una iniciativa sin ánimo de lucro para construir una biblioteca digital de sitios web y otros artefactos culturales en formato digital.



8.2.- Categoría Analítica 2. Cambios sociales catalizados por la generalización del uso de Internet.

8.2.1.- Aceptación de la inevitabilidad del cambio.

La primera conclusión en el apartado de cambios sociales catalizados por la instauración y generalización del uso de Internet es unánime. Consiste precisamente en la toma de conciencia de la rapidez de los cambios, también referidos como la evolución, el progreso, etc. que acaecen en el contexto actual así como de su inevitabilidad. Estos cambios se han potenciado con la revolución de las comunicaciones liderada por Internet y ponen en tela de juicio absolutamente todo, incluso el futuro próximo de Internet.

- [.Y6,O] El progreso no hay quien lo pare. No se puede cuestionar si está bien o mal, hay que vivir con él.
- [.A5] [*Internet*] es un resultado de la evolución humana.
- [.T46] El presente se pasa. Y el mundo va muy rápido y cambia muy rápido. Y no es estable.
- [.O36] Todo va más rápido incluso que lo que pensamos. Y mañana Internet, pues eso, están saliendo muchas cosas nuevas [*da a entender que puede ser superado u olvidado*].

8.2.2.- Borrosidad de la verdad en la red y necesidad de una educación mediática.

La conclusión del descubrimiento y de asumir la inelegibilidad de la situación constante de mutación es la pérdida de peso de lo inmutable. Las verdades dejan de tener un halo totémico y pierden, las que la tuvieron, su condición de absolutas, atemporales o universales. La verdad ya no es verdad para siempre, por lo que ya no es toda la verdad, ni en toda situación, se hace fluida, difusa, borrosa. Y para validar esta hipótesis, los entrevistados tienen a disposición Internet, un repositorio de datos incompletos, inconsistentes, contradictorios, incluso directamente, en ocasiones, falsos, pero que están ahí, en posición de iguales con otros más ciertos, si es que esta comparación puede establecerse en estos términos. Los datos ilegítimos están a disposición para ser engullidos y utilizados por quien no esté avisado, no tenga la suficiente conciencia crítica o, quizás simplemente por quien no buscó en el sitio correcto.

- [.A3] [*Internet es*] una herramienta peligrosa; porque ahí puede meterse de todo.
- [.A4] Pueden meterse [en *Internet*] cosas muy negativas y de forma incontrolada.
- [.O3] Como no tengas tú luces para asegurarte de lo que lees te meten cada pufo que te baldan
- [O10,L] Si no eres muy espabilado te la van a meter doblada en Internet.

- [.F5] Cada uno se dejará comer el coco como quiera. Si eres una mente planta y todo lo que leas y todo lo que oigas te lo tragas, pues bien. Si tienes un mínimo de inquietud, le darás la vuelta.

Los investigados, son conscientes en su discurso de que esta consciencia de la información adulterada le lleva directamente a plantearse la posibilidad de ser manipulados. Se revisa la posibilidad de que unos pocos conglomerados creadores de opinión que controlen la mayoría del contenido accesible en la red, y manipulen las informaciones, las creencias e incluso la ideología social por medio de la generación de este material y la puesta a disposición, algo que ya se analizó en el apartado 8.1.3.- Recelos en el uso de Internet. Omnipresencia publicitaria.

- [.O4] [*Las noticias en Internet*] se puede manipular mucho
- [.Y18] [La manipulación en Internet viene] por la propia irresponsabilidad de nosotros los usuarios o por la propia ignorancia o falta de contexto... o por la publicidad
- [.A13] ¿Estamos seguros de que [*la comunicación en Internet*] no va a caer también en manos de unos pocos grupos de intereses económicos?

En este punto, con la conciencia plena de tener acceso a un océano de posibles conocimientos, pero de no tener ninguna garantía de la validez o intenciones de estos, es cuando se hace presente la necesidad de que cada usuario de la red desarrolle competencias para su uso crítico. Los recursos disponibles, dice Lázaro, pueden aprovecharse bien o no. Una educación mediática debe de comenzar por que el educado tenga la sensibilidad de aceptar su utilidad [.L6,T] y, para ser efectiva, debiera asegurar la tenencia mínima de habilidades a los internautas para no ser engañados por quienes sí dominan el juego de la creación y difusión en la Web. Se trataría de esquivar el analfabetismo digital, tan peligroso hoy como lo es el analfabetismo en la sociedad desconectada.

- [.O9] Nos deberían educar un poco más [*sobre los medios*]
- [.T6] Al educar ya le estás diciendo [*al alumno*] qué es Internet
- [.L6,T] [*El resultado de la educación mediática*] depende de las convicciones que tenga el usuario.
- [.L9] De esos recursos [*que hay disponibles en Internet*] te puedes aprovechar bien o te puedes aprovechar mal [*para la creación artística*].

Inadvertidamente el segmento de discusión deriva en la necesidad de un rol a cumplir en la red que coincide con el que asegura el comisario de conocimientos. Es evidente que además de tener una educación mediática sólida, el utilizador de la red requiere que alguien filtre los contenidos que le llegan,



para tener una primera selección sobre la que aplicar su lectura crítica. Es llamativo que se llegue a esta conclusión, la de la necesidad del *content curator*, cuando he constatado que ninguno de los participantes en el grupo de discusión conocían de la existencia de esta figura.

- [.O6] Todo lo que se mete ahí [*en Internet*], yo pienso que se debería, quien sea, eh... canalizar

8.2.3.- Cambio en la definición de autoridad.

Sin que exista la verdad propiamente dicha o como la sociedad moderna la entendía y con las estructuras e incluso las instituciones en perpetuo movimiento, no existe el recurso a las fuentes autorizadas, a los líderes de opinión desde los que emana información o instrucciones no sospechosas. La autoridad no existe, o al menos cambia de significado, porque se redefine a cada momento.

- [.Y7] Lo que cambian son los... los referentes morales, la autoridad moral.

Lo único que queda claro es que, a la hora de buscar datos ciertos, estos estarán en la red. Lo que, por extensión, convierte a Internet, a la autoridad global, con el peligro que eso supone dado que, junto con esa información incontaminada contiene –como se ha repasado– miríadas de datos falaces y aún más de contenidos cuya veracidad es discutible –y quizás sea este el estado natural de la información–. Sin que Internet distinga sus ítems, puede parecer una osadía arrogarle el título de autoridad indiscutible global, pero los investigados coinciden en observar que así es.

- [.A8] Hay gente que te dice, ¡Si es que lo he oído en la televisión!
- [.T9] [*Algo análogo a lo de –eso lo he oído en televisión–*] pasa con Internet
- [.T14] Ahora [*los alumnos*] dicen: es que lo he leído en Internet.
- [.T15] El otro día los chavales me lo dijeron: Hemos visto lo de la tuberculosis en Internet. Y les digo: O sea, que os hacéis más caso de Internet, que de cinco médicos que han estado aquí en una reunión. Que llevan en esto... diez años.

Caso aparte suponen ciertas instituciones de la red que se han convertido en autoridad dentro de la autoridad. El paradigma es Google. Se aceptan los resultados de sus búsquedas como certeras y atentas a criterios de verosimilitud y semejanza cuando se conoce que sus mecanismos están engrasados por un espíritu mercantil. Se acepta su traductor como el canónicamente correcto, cuando en su página de presentación asume que no lo es cuando dice que su '*proceso de búsqueda en un gran número de textos*

se denomina “traducción automática estadística”. Dado que se generan de forma automática, no todas las traducciones serán perfectas. Sin embargo, la calidad de la traducción será mejor cuanto mayor sea el número de documentos traducidos por traductores humanos que analiza el Traductor de Google.’ (Cómo se crean las traducciones de Google s.f.) y eso por no hablar de la validez moral de construir una herramienta con ánimo de lucro²⁷¹ que utiliza el trabajo de traductores humanos sin su consentimiento explícito para componer su propia traducción.

- [L10] [Yo hice las traducciones en mi último libro con el] Traductor Google... pero no he sido el único que lo ha usado.

De todos modos, a lo que aboca dejar la autoridad en manos de entidades abstractas –o quizás a la inversa, lo que provoca dejarlo en sus manos- es una cierta falta de respeto por lo establecido. Los jóvenes -que es como Curruruiz llama durante toda la entrevista a los nativos digitales- sustituyen la opinión de la autoridad por sus gustos o su ánimo utilitario, lo que excluye la existencia de una fuente de autoridad con la suficiente solidez ni como para *educar* -suponiendo que al pretensión sea válida- el gusto poético.

- [C59] pocos jóvenes han estudiado la formación poética. Les gusta y lo utilizan. Para ellos, todo es plural y utilizable.

Tabla 9. Categoría Analítica 2 con unidades de significado agrupadas

C2. CAMBIO SOCIAL POR LA RED	
<p>Aceptación del cambio</p> <p>Conciencia de inevitabilidad del progreso [.Y6,O][.A5] Todo está sujeto a cambio [.T46] [.O36]</p>	<p>Cambio del modelo relacional</p> <p>Se constituyen relaciones menos profundas [.Y33] cuya valoración se verá con el tiempo [.Y34]. Internet podría crear superficialidad, pobreza comunicativa [.T10] [.T11] [.F4], pero reúne comunidades de intereses dispersas [.C42] y potencia la comunicación en jóvenes [.C2][.C29][.T26]</p>
<p>Borrosidad de la verdad</p> <p>Internet contiene info falsa [.O3] [.A3] Permite manipulación fácil [.O4] [.Y18] [.A13] [.F5]</p>	<p>Auge del individualismo.</p> <p>La red vindica la pluralidad [.C59] rompe la uniformidad [.T16] [.A14] [.O14] [.T17], lo que genera Individualidad [.Y15] [.Y21] [.Y25,T], pero también se provoca aislamiento [.O21]</p>

²⁷¹ Evidentemente que no se cobre de manera directa al usuario de google translator no quiere decir que la herramienta no sea parte de un portafolio con ánimo de lucro.



<p>Necesaria una educación mediática</p> <p>[.O9] [.T6] [.L6,T] [O10,L] [.Y11] [.Y18][.Y22] [.L9]</p>	<p>Cambio en definición de la Autoridad</p> <p>[.A8] [.T9] [.T14][.T15][.L10] [.C59]</p>
<p>Surgimiento de Content Curation</p> <p>La información en Internet carece de control [.A4] [.Y74] y es necesario el filtrado y la selección previa [.O6].</p>	<p>Compresión del tiempo.</p> <p>No hay paciencia [.L22,T] , se lleva lo veloz [.C26], no existe el presente [.L23,T] e Internet da soporte a la inmediatez [.T45], la rapidez [.L1][.L5] [.T3] [.F3] y el ahorro de tiempo [.O2] por ser un canal directo [.L2]</p>
<p>Nativos e inmigrantes digitales</p> <p>[.C47][.C49][.C59] [.C2][.C29] [.C46] [.eC27] [.Y6,O] [.Y26]</p>	<p>Dependencia tecnológica</p> <p>[.Y26] [.Y27] [.Y69] y dudas sobre la seguridad o robustez de esta dependencia para el soporte de la información [.Y70] [.T48,O] [.Y71] [.Y72,T] [.Y73]</p>
	<p>Cambios en la moral [.Y7]</p>

8.2.4.- Compresión del tiempo.

Los poetas entrevistados prestar atención al fenómeno de la compresión del tiempo que se da en la red: la percepción del tiempo se comprime y todo se vuelve simultáneo. Las mejoras tecnológicas que han acompañado la propagación de la Web2.0 han disminuido hasta casi erradicarlos los retardos en la comunicación. No se admiten las esperas, porque siendo la atención y el tiempo que consume el recurso crítico de la netmodernidad que define Internet, una espera es un derroche. El concepto más repetido es ‘*lo inmediato*’, que define lo admisible en términos de tiempo de inactividad para recuperar el resultado de una acción en la red: nada.

- [.T45] La inmediatez es inevitable. Vivimos en un mundo de inmediateces
- [.L22,T] No hay paciencia [*en el mundo, en la sociedad*].
- [.L1] [*De Internet esperamos*] inmediatez.
- [.L5] [Con Internet] puedes llegar o no [*al público*]. Pero [*si llegas,*] llegas inmediatamente.
- [.T3] La comodidad y la rapidez de comunicación que da la vía Internet es la mayor ventaja.
- [.F3] Una noticia puede saltar inmediatamente a la actualidad.
- [.O2] [*Internet*] es un ahorro de tiempo
- [.L2] [*Internet*] es un canal totalmente directo.

No podía faltar, estando entre poetas, un modo menos prosaico de referirse a lo anterior. Lo añade al discurso Currorruiz:

- [.C26] Se lleva lo veloz, porque se ama muy deprisa y se odia muy despacio.

8.2.5.- Cambio en el modelo relacional.

La vivencia y exigencia de lo inmediato amenaza, en otro orden, las relaciones personales que en Internet, a decir de los investigados, se redefinen haciéndose más someras –quizás uniendo con las reflexiones anteriores, para minimizar el coste en tiempo de las mismas-.

Los poetas no tienen confianza en que la relación personal pueda ser completa, rica, si se sustenta a través de la red, porque desconfían del anonimato o de la ocultación de ciertos datos que permite la falta de contacto físico, lo que haría inviable la construcción de una amistad o de un amor, tal y como lo entienden ellos –quizás en algún caso usuarios intensivos de la red, pero nada susceptibles de ser nativos digitales, desde luego-.

- [.Y33] En Facebook y con la nueva forma de relación social jamás existente. Otra cosa es la profundidad.
- [.Y34] No apostaría a que fuera [*la relación por Internet*] mejor ni peor, porque eso lo decidirá el tiempo.
- [.T10] Esa comunicación [*que permite Internet*] puede ser hasta pobre.
- [.F4] [*En la relación por Internet*] puede entrar el engaño
- [.T11] Hacer una amistad o un amor a través de Internet, yo es que no me lo creo.

El comentario sobre la dudosa calificación como nativos digitales de los participantes en la investigación no es en ningún caso una calificación despectiva, ni una opinión personal del investigador. De una manera aguda, Currorruiz²⁷², constata que los más jóvenes han adquirido en su proceso de enculturación unas habilidades e interiorizado unas categorías de acercamiento y análisis de la realidad que no están presentes en los miembros del grupo investigado, ya que *vinieron con un móvil debajo del brazo*, lo que hace que comprendan la comunicación de otro modo tan válido como el que estaba vigente sólo hace un par de décadas. De otro modo, los nativos digitales en realidad no se comunican menos, como parece que nos tratamos de convencer, sino al contrario, mucho más.

- [.C29] Nosotros no vinimos al mundo con un móvil de última generación debajo del brazo; pero la juventud actual, sí.

²⁷² No es banal que fuera Currorruiz quien acertara a ver esta realidad, pues es quien más intensivamente utiliza las redes sociales de entre todos los cocreadores del discurso analizado.



- [.C2] las nuevas generaciones, lejos de aislarse del mundo se abren de una manera más directa. La información, ha pasado ser primordial, contar hasta el color de las bragas con las que sales a la calle y decirlo a un millón de amigos al tiempo.
- [.T26] Si es que por Internet, hijo, al final, no te relacionas con los amigos. ¿Y sabes lo que le contestó él el otro día que ya tiene diez y ocho años? Dice: No, es al revés, mamá. Por Internet hablo con muchísima más gente, me comunico con muchísima más gente. Su madre lo ve de una manera y él de otra.

El que la comunicación tiene lugar de un modo sensiblemente distinto, pero con un intercambio tan rico como con las convenciones anteriores, es claro. Y es gracias a esta comunicación existente, junto con la facilidad de uso del medio y la ubicuidad que permite, lo que hace que se puedan sustentar sobre la red comunidades de interés, del mismo modo que existen en la sociedad desconectada, pero con la ventaja, cuando el interés es minoritario, de poder ampliar la ubicación para la búsqueda de miembros a todo el orbe con acceso a Internet.

Es precisamente en esta posibilidad de creación y mantenimiento de lazos mediante el intercambio que permiten las comunidades virtuales, donde se ubica una de las más interesantes características de la red para las minorías, ya que de un modo sencillo se *'ofrece la posibilidad de «tomar y decidir» a qué comunidad minoritaria concreta interesa integrarse'* (Leung 2007, 82). En el caso que nos ocupa, los participantes en el foro virtual parece que sintieron mientras este estuvo activo ese espíritu de comunidad conectada de modo continuo que no hubiera sido posible de otro modo porque tomando los diez participantes más activos, residían 4 en Aranda, 3 en Madrid y 1 en Salamanca, Argentina y Milagros.

- [.C42] Siempre gusta [el foro de Telira], sobre todo, no por su espectacularidad, sino por lo a gusto que te encuentras entre gente de tus mismos gustos y sobre todo, porque se encontró un gran respeto. Algo que está ausente en muchos lugares hoy en día.

8.2.6.- Auge del individualismo.

Internet se ve como una oportunidad de salirse de lo establecido y lo uniforme, de exhibir comportamientos divergentes más allá de lo que lo habían permitido los anteriores medios de comunicación.

- [.T16] [Internet] rompe la uniformidad anterior.

- [.A14] Hasta ahora sí [*Internet Rompe la uniformidad anterior*].
- [.T17] [*Internet*] rompe lo uniforme.
- [.Y15] Esa individualidad es algo que distingue [*a Internet*] de la televisión, de la Imprenta

De algún modo esto tiene que ver con la posibilidad de Internet de poner en comunicación continua a personas con opiniones o formas de expresión minoritarias –como era el caso antes descrito de las comunidades de Interés-. Internet permite tanto poner a disposición como acceder a contenidos que anteriormente podían estar restringidos a minorías, que circunscritas a un ámbito físico reducido se hacían invisibles, pero ampliado su entorno a toda la red, pueden conseguir una visibilidad mucho mayor. Esta posibilidad de personalizar los gustos y el entorno relacional, eligiendo entre un abanico de opciones mucho mayor, hace que se generen individuos.

Los entrevistados toman en concreto el caso del cine para explicar las excelencias y los inconvenientes de esta individualización. Por un lado, en lugar de restringirse la expresión a un puñado de películas de moda o con más capacidad de exhibirse en el circuito comercial, los espectadores tienen la oportunidad al alcance de la mano de diversificar su consumo cinematográfico, incluyendo opciones menos comerciales o que ya hayan abandonado el circuito. Por otro lado, al trasladar el lugar de ocio –en este caso de consumo de cine- desde el entorno relacional público de la sala de cine al privado del hogar²⁷³ se reduce a la mínima expresión el contacto que actúa de pegamento social, necesario aún en una sociedad de individuos, y que habrá de ser buscado de otro modo.

- [.Y21] Tengo ese espacio de expresión con quien yo quiera en cualquier lugar del mundo absolutamente individual.
- [.O14] estoy de acuerdo [*en que genera más individuos*].
- [.Y25,T] Yo antes cuando no tenía Internet, decía: ¡Venga, esto es como en la Guerra de las Galaxias! Y todo el mundo la había visto. O Shrek. Y ahora ya no. Ahora cada uno ha visto lo suyo. Con lo cual Internet, de alguna manera, bien o mal, está generando más individuos que la televisión y si me apuras la enciclopedia.
- [.O21] [*Ver las películas en casa*] tiene otro peligro. Tú hasta ahora, si quieres ir al cine, o sea, si quieres ver una película. Si te las ponen malas no vas, pero si te ponen una película buena, te tienes que fastidiar. Salir de casa, hacer cola, coger entradas, pedir las por donde te dé la gana y estar compartiendo. Y compartes.

²⁷³ Incluso a varios privados en el mismo hogar, porque existe la opción cierta de que cada individuo en una casa esté viendo una película distinta en un mismo momento.



8.2.7.- Nativos e inmigrantes digitales.

Tampoco se ha obviado en la discusión la brecha conceptual que esconde la generacional entre los ahora jóvenes que se han enculturado de modo natural con la red, los llamados también nativos digitales²⁷⁴ o, al fin, los alfabetizados digitales ‘de serie’ y las generaciones anteriores, que han visto la aparición de la red y se han subido, o no, a ese tren que indefectiblemente examinan desde las categorías analíticas de la sociedad desconectada en la que se formaron. Curruruiz lo resume perfectamente ‘*nosotros aprendimos el tú a tú y derivamos hacia la informática*’.

- [.C29] Nosotros no vinimos al mundo con un móvil de última generación debajo del brazo; pero la juventud actual, sí.
- [.C49] Nosotros aprendimos el tú a tú y derivamos hacia la informática.
- [.C46] [la percepción de la diferencia de Twitter viene de] la reticencia de las personas a entrar en sistemas sociales a los cuales no se está acostumbrado o simplemente, porque se asocia a una puerta de virus para el equipo.

Pero no existe opción. Hay que comprender el nuevo paradigma y unirse a la revolución digital, porque no hay vuelta atrás.

- [.C47] Nuestra generación no está preparada del todo para esta revolución. No nacimos en ella, pero hay que amoldarse.
- [.Y6,O] El progreso no hay quien lo pare. No se puede cuestionar si está bien o mal, hay que vivir con él.
- [.eC27] Los viejos escritores, no estamos preparados para esa vorágine [*la de la multiplicación de la difusión*].
- [.Y26] Maximiliano García Cordero... decía: ‘estáis en un momento clave de la historia de la humanidad en la que compartís dos mundos. Un mundo que no era dependiente de las tecnologías con uno que es absolutamente dependiente. Los últimos independientes sois vosotros. Los últimos que sois dueños de la tecnología.’

8.2.8.- Dependencia tecnológica.

²⁷⁴ Aunque este término pueda ser objeto de polémica actualmente, refleja fielmente lo que se pretende explicar.

La emergencia de la red como ágora social y plaza de mercado ha traído asimismo otro efecto inevitable. Según desplaza a las ubicaciones que tradicionalmente tenían esta función se está descubriendo que la sociedad tiene una dependencia del medio como no lo había tenido antes de los lugares físicos en que se verificaban los intercambios interpersonales. Un lugar físico podía ser remplazado, la red tiene una complejidad tan elevada que, amén de que nadie esté en posición de explicar su funcionamiento al completo, nadie tiene la capacidad de plantear un sustituto efectivo a día de hoy. Existe una dependencia total de la tecnología, porque la red está ya incluso en la trastienda de la mayoría de las transacciones que siguen celebrándose en lugares físicos. Sin la red y las tecnologías de la información, no funcionaría nada del modo a que ya estamos acostumbrados y los entrevistados se percatan de ello. A eso es a lo que se refiere Yago cuando cita a García Cordero avisando de que la próxima generación podrá ser esclava de la tecnología; quizás es ya demasiado tarde, quizás lo sea desde hace varias generaciones.

- [.Y26] Maximiliano García Cordero, nos lanzó un desafío que es muy interesante y que además nos atañe a nosotros, no atañe a nuestros alumnos ni a nuestros nietos. Que decía: ‘estáis en un momento clave de la historia de la humanidad en la que compartís dos mundos. Un mundo que no era dependiente de las tecnologías con uno que es absolutamente dependiente. Los últimos independientes sois vosotros. Los últimos que sois dueños de la tecnología.’
- [.Y27] ‘Si vosotros no hacéis las cosas bien, los siguientes serán esclavos de la tecnología’. Como vosotros rechazéis ese desarrollo, nadie habrá quien evite el que sean vuestros descendientes esclavos, o sea, sois la clave. La generación clave.
- [.Y69] En la enseñanza poco a poco han venido soportes de TICs, para evitar que los niños tengan tantos libros. Pero, claro, luego también tiene el inconveniente, esto, de la dependencia tecnológica

Los poetas cuentan al grupo de discusión sus anécdotas particulares de dependencia tecnológica²⁷⁵ que se extienden a todos los ámbitos. Se da en los bancos a propósito de lo cual Tomás contó que no pudo hacer un reintegro porque la red estaba momentáneamente indisponible. Ocurre también en el sistema público de salud –Olga se las vio con la tozudez matemática del sistema para conseguir una cita para un especialista- y en el de gestión de la tributación –Olga también refiere que se le estuvo cobrando durante años la contribución de un inmueble que no le correspondía-. Incluso en los centros de cálculo de grandes

²⁷⁵ No se han recogido las anécdotas de Olga y Tomás en unidades de significado por su tamaño. Adjunto aquí un par de intervenciones en el grupo de discusión a que se refieren los ejemplos.

460. Tomás: Bueno, eso ya lo dijo el... el otro día a mi me pasó. Fui al banco a pagar un recibo y me dice: ‘No, no. Se ha caído la red informática’. Digo: ‘Pues quiero pagar’. Dice ‘No puede pagar’. Digo ‘¿Pero no lo puedo dejar aquí y tal?’. Y ‘Pfff... El caso... ¿Por qué no vienes dentro de hora y media? Mira. Me metes en un lío.’. O sea.

461. Olga: Cinco años me estuvieron cobrando a mí la contribución de una cosa que no era mía porque se les había caído la... la había vendido, pero como se les había caído...



empresas, que son conscientes de que la dependencia tecnológica es un riesgo y guardan copias ‘duras’ de sus datos.

- [.Y70] [Un amigo que trabajaba en red en una multinacional] decía: ‘Yo, lo que le interesa a mi empresa está todo en papel’.

Al fin, como buenos amantes de la literatura, se basaron en un clásico para establecer comparaciones y llegar a la conclusión de que, acaso la civilización occidental haya sido dependiente de la tecnología desde hace siglos, porque no hay que olvidar que, efectivamente, el libro o los lapiceros también son artefactos tecnológicos. En suma lo único que está pasando es que se está sustituyendo unas tecnologías por otras. Pero la dependencia es algo irrenunciable, salvo que aceptemos confiar en la memoria de los juglares...

- [.Y71] Plantea el tipo [Ray Bradbury en Fahrenheit 451] que por mucha tecnología que tengas, necesitarás un libro, que será luego considerado peligroso,
- [.Y72,T] Ni el libro es un soporte seguro. El único soporte seguro es uno mismo.
- [.Y73] Al final de la novela, descubres que los que son absolutamente independientes son los juglares, los que tienen la memoria.

8.3.- Categoría Analítica 3. Caracterización del Arte.

Tabla 10. Categoría Analítica 3 con unidades de significado agrupadas

C3.- CARACTERIZAR EL ARTE	
<p>Ontología del Arte</p> <p>Relación entre creatividad, arte y novedad [.T63]. El arte siempre existirá, es consustancial al ser humano [.A26] [.A27] [.C19] El Arte como expresión mental y comunicación [.F16] Arte como belleza [.C50], como sencillez [.C31]</p>	<p>Existencia de la obra sin el artista</p> <p>[.Y62,TF] [.F17] El soporte influye la obra de arte [.T39] y también las circunstancias espaciotemporales de su disfrute o interpretación [.Y65] [.T38]</p>
<p>Necesita participación de espectador</p> <p>La obra de arte tiene vida [.Y64] se expresa distinta depende de quien la mire, que añade significados o interpretaciones distintas [.F19][.Y66][.Y67][.F20] El éxito de la obra se mide en impacto que genera [.C58] No es un mero destinatario [.C51]</p>	<p>Forma influye proceso y obra.</p> <p>[.eT18]</p>

<p>El espectador o influye la creación</p> <p>[.Y53] la influencia del feedback crítico [.C18][.C34]</p>	
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

8.3.1.- Ontología del Arte

Aunque es inabordable para el ámbito de este trabajo el proporcionar una definición de lo que significa el Arte, los participantes en la investigación sí que se atrevieron frecuentemente durante la misma a tratar de caracterizarlo mediante pinceladas que reflejan partes de su ser. Lo que parece ser fuente de más acuerdo es que el Arte es algo consustancial al ser humano, primero porque forma parte de su expresión y como tal es irrenunciable y segundo porque complementariamente el gusto o la necesidad del Arte en tanto que espectador es igualmente universal.

- [.A26] La obra creativa existirá siempre, mientras el hombre siga habitando la Tierra, incluso Marte.
- [.A27] En tiempos en los que la lectura no estaba nada más al alcance que de unos poquitos. Entonces estaban ahí los juglares recitando romances. Y era necesario. La gente necesitaba oír esas cosas. Y en el futuro, pues habrá también esa misma necesidad.
- [.C19] Lo del público extenso, simplemente señala que el gusto por el arte, es universal y que una obra no puede relegarse a un sólo cuadro de experiencia de un lugar único en el mundo.

A partir de ahí, el consenso disminuye y las opiniones sobre el arte de los investigados divergen. Hay quien piensa que es una expresión mental, como Feli, trasluciendo una intuición que estaría cercana al planteamiento conceptual de Duchamp.

- [.F16] Yo pienso que la expresión artística es la expresión mental y a unos les llegará de una manera y a otros les llegará de otra. Otra cosa es la comunicación. (Incide Feli en diferenciar comunicación y expresión artística)

En cuanto al fundamento último del Arte, se dan una diversidad en las opiniones que recorren las que se anticiparon en el estudio histórico del término (1.2.- La obra de arte. El concepto como escenario de la creatividad.). Las visiones van desde la consideración como lo esencial en el arte de la belleza y de la sencillez, que se entiende como lo exento de artificio, lo natural, hasta conferir importancia la generación de novedad y el aspecto creativo.



- [.C31] Siempre se basa todo en la sencillez a la hora de fabricar belleza.
- [.C50] el arte es la cosa que sin tener explicación, le llena más que la religión. Es una búsqueda de belleza en un entorno creciente y necesario de cambiar. No tiene diferenciación salvo que es una distinción entre cotidiano y subterfugio.
- [.T63] Pese a las reticencias del principio, es lo más creativo que hemos hecho hasta ahora. Lo más nuevo que se ha hecho. Y también es verdad que hemos llegado a más sitios.

8.3.2.- Necesidad de participación del espectador y su influencia en la obra.

Para el investigador no dejó de ser inesperada la amplitud y profundidad con que se descubrió en el discurso de los poetas la segunda dimensión sobre la naturaleza del Arte, la de la participación del espectador. Hay ciertas referencias, a una participación evidente que se sustancia el ser el decisor del significado de lo que recibe. Es decir, la obra no tiene un significado único decidido por el autor y que la acompaña allí donde se exponga o lea, sino que cada espectador o receptor de la obra de arte, redescubre el significado al experimentarla a la luz de sus categorías y experiencia [.Y66].

- [.F19] Uno las mirará [*La obra de arte*] de una manera y otro las mirará de otra.
- [.F20] Uno de los ‘Twitter’ que leí yo, [*incorporé la opinión de Elisa* y] digo pues ¡Anda! Pues sí que puede ser esto que me estás diciendo tú. No era lo que yo decía, pero, también puede ser eso.

La consecuencia directa de lo anterior es que quien decide si una obra es buena, si le gusta, es el propio espectador, no el autor ni un tercero –y que hay tantas opiniones posibles sobre cada obra como espectadores-.

- [.C51] [El espectador] no es un destinatario. Es él, precisamente quien decide lo que le gusta y no el autor de la obra.

Pero caminando aún más lejos en la vereda de la concepción de la obra para ser experimentada por un destinatario, se llega a colegir que la obra no se consume sin la participación de éste. Es el significado que le añade el destinatario de la obra el que la completa.

- [.Y64] La obra de arte, no es tal cual la dejas.

- [.Y66] Decían [*los románticos*] que, claro, el poema es la suma de lo que tú quisiste poner más lo que cada uno, por suerte o por desgracia, para bien o para mal, por su experiencia personal [*añade*]...
- [.Y67] A algunos poetas les importaba bien poco si lo que tú habías creado era lo que habían leído. A lo mejor era más rico lo que había leído otro.

Y aún se llegó a derivar en una concepción del Arte que podría llamarse pragmática o efectista, que transita el foco del autor al destinatario, en la que una obra de Arte tiene éxito sólo según el impacto causado en el destinatario.

- [.C58] El éxito, no es la belleza de la obra, sino el impacto que genera en su lectura

Puesto que existe cierto acuerdo en el espectador es necesario, sabido que su participación es la que completa la obra de Arte, es de esperar que en el acto creativo este hecho se encuentre interiorizado. El que se conciba la obra teniendo en cuenta al espectador y el impacto que va a provocar o cómo va a completarla éste con sus significados, esconde finalmente –aunque no mucho–, una influencia cierta del destinatario en la definición de la obra.

- [.Y53] Una vez escribo un poema no estoy igualmente condicionado si el poema se lo voy a mostrar a una muchacha para seducirla que si lo voy a leer en un corro de amigos.

Existe asimismo otra forma indirecta, pero muy presente, de participación del espectador. Es la del feedback que supone la crítica. Por más que los poetas expliciten que no tienen en cuenta las opiniones ajenas en su creación –lo han hecho en repetidas ocasiones en el grupo de discusión como se ejemplifica en otros epígrafes de este análisis–, se trasluce en sus palabras que no es tan radical este ninguneo del feedback sobre su obra. Quizás los más claros y explícitos ejemplos de fragmentos de discurso de lo presente que tienen los poetas los dictámenes sobre sus poemas sean estos:

- [.C34] Soy un pelín exigente. Primero he de conocer al resto de internautas con los cuales me *itero* [interactúo]. Sabiendo del mundo del cual provienen, tengo la certeza de que no es un halago banal o es una nota de gusto por parte de un aficionado.
- [.C18] Si sabes que eres bueno (porque te han leído expertos y te han calificado) siempre quieres más, prosperar, hacerte perfecto y eso, es un límite que no quieres alcanzar, porque de lo contrario, se deja de escribir.



8.3.3.- La obra existe sin el artista.

Entonces la obra una vez que el artista la da por concluida o, más exactamente, la pone a disposición de los espectadores, tiene un devenir independiente, una existencia exenta de su autor que, en todo caso se convierte en otro espectador más.

- [.Y62, TF] La música no son los músicos. (Se refiere al arte en general). Al final es la música, no es del músico En la literatura a veces estamos con el poeta y no con la poesía.
- [.T38] La música y la poesía es fruto del tiempo (quiere decir que su apreciación varía) al final, no es sólo la creación del individuo. Si no lo que la obra, lo que queda ahí y el tiempo, lo que pasa, el tiempo que pasa por ella. Y eso también lo condiciona.
- [.F17] [*El arte*] Es, tal cual, lo dejas. A unos les dirá algo y a otros no les dirá nada.

Como entidad independiente, la obra de Arte, una vez que comienza su búsqueda de intérprete, de observador que la descifre añadiéndole su punto de vista, está no sólo influida por las condiciones de este espectador en un momento dado. También se encuentra influida por su propia materialidad y sus circunstancias de exhibición.

- [.T39] [El] soporte, también va a influir [*en la obra de arte*]
- [.Y65] Primero [*las obras de arte, las Meninas*] ya las han retirado del palacio en donde estaban, con lo cual ya, no son las Meninas. Y así multipliquemos el día que llegas tú y en el estado que estás de ánimo u otro.
- [.T38] La música y la poesía es fruto del tiempo (quiere decir que su apreciación varía) al final, no es sólo la creación del individuo. Si no lo que la obra, lo que queda ahí y el tiempo, lo que pasa, el tiempo que pasa por ella. Y eso también lo condiciona.

8.3.4.- La forma influye el proceso y la obra resultante.

Hay autores, como Ortega y Gasset que opinan (Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* 1984, 181) que la forma emana de la obra. Sin embargo el sentir del grupo de trabajo es el contrario. Sus ideas luego se concretarán en la parte del análisis del discurso en relación con los poemas para Twitter, pero se

generaliza²⁷⁶ aquí para redondear el análisis de su percepción del Arte. Los poetas del grupo piensan que la forma elegida –en el contexto del proyecto, la de restringir los poemas a 140 caracteres- puede tener una influencia en el hecho creativo, esto es, que esta no es una relación que se recorra sólo a la inversa como postulaba Ortega y Gasset.

- [.eT18] [*Se requieren técnicas distintas con los poetweets*] porque el mensaje es más intuitivo y también más concentrado.

8.4.- Categoría Analítica 4. Influencia de Internet en el Arte.

Tabla 11. Categoría Analítica 4 con unidades de significado agrupadas

C4.- INFLUENCIA DE LA RED EN EL ARTE	
<p>Influencia en la forma y narrativa.</p> <p>La novela deberá adaptarse o desaparecer [.T47] [.L24] [.Y68] .Los lectores piden obras más concisas [.T50]. La obra creativa se vuelve más efímera [.T49]</p>	<p>Pérdida de independencia del creador</p> <p>Pérdida de independencia por influencia de agentes en la red [.L12] [.O17] [.O18] [.O19] No se pierde la independencia por esa influencia [.T18] [.T19] [.F7] [.F8] Quien decide si es buena o mala una obra es el destinatario [.C51]</p>
<p>Influencia de la red en hecho creativo.</p> <p>La inmediatez influye en creación [.T31] [.T32] La red es una fuente de información, estímulo, influencia [.T18] [.T20] [.Y31] [.T21] [.Y51]</p> <p>No existe tal influencia: La creación es igual en Internet y fuera [.O16] [.A16,O] [.A17,O] o cambia poco [.Y95]</p>	<p>Propiedad intelectual.</p> <p>Si bien hay quien registra su creación [.eB26][.C11] la red resta utilidad al registro para proteger de copias [.T52] [.L25] [.Y75] [.A29] [.Y77] [.T54] [.T55][.C9], porque con Internet es más fácil de copiar [.A30,T][.C6][.C10], ya que el sólo hecho de estar en la red permite hacerlo [.eR26] y el medio es muy extenso y no hay mecanismos automáticos antiplagio [.eC26]. Eso sí, Internet permite gestionar y descubrir más rápido y mejor las copias [.T53] [.O40] [.T56] (sólo si buscas activamente [.eY26]), ya que al menos hay más testigos de la autoría de la obra [.eY26] pero litigar es inútil porque las leyes no te protegen globalmente [.C7][.eC16][.eC26]</p> <p>(*) Algunas unidades de significado de este epígrafe, hablaban explícitamente del poetweet -especialmente las de las encuestas-, pero su conclusión es aplicable al arte en Internet.</p>
<p>Influencia en la distribución de la obra.</p> <p>Cambia la promoción y distribución, se puede hacer llegar la obra a más gente [.L11] [.A18,O] [.T24] [.A25][.C11][.C52][.C5][.eC27]</p>	

La investigación se detuvo en las influencias de Internet que los poetas percibían, primero sobre la expresión artística en general y además sobre la poesía en particular. Evidentemente en el discurso la

²⁷⁶ Si bien los poetas investigados sólo hablan de esto específicamente en relación a la poesía.



secuencia de tratamientos de ambas influencias estaba imbricada y en ciertos casos, era difícil desagregar en las preferencias la descripción del influjo sobre uno y otra.

8.4.1.- Influencia de Internet en la forma y narrativa artística.

En cuanto a la transformación de la forma de la obra de arte, se centraron en la literatura y esbozaron un escenario en que el libro sufrirá una transformación para adaptarse a las nuevas restricciones, que no concretan más allá de la insinuación de una inclinación del Arte a integrar la utilidad de la obra –tener en cuenta, al fin y al cabo, lo que necesita el receptor- más allá de la mera fundamentación estética.

- [.T47] [*El libro*] Se transformará. Ya no será una novela.
- [.L24] [*El libro*] Buscará su camino.
- [.Y68] Los muebles no se conciben por la belleza sino por cómo ocupar un hueco. Eso condicionará [*la definición del libro*].

Entonces, ¿Qué necesita el destinatario de la obra? Una vez más los investigados concentran su respuesta en el terreno de la literatura, aunque no la restringen a ella. Lo que impulsa la modificación de la definición de la obra de arte es la modificación en las condiciones del destinatario, las características del nuevo espectador.

Estos cambios que percibían los poetas y que se han analizado en parte bajo el epígrafe de cambios sociales, comprendían en tres ejes fundamentales la compresión del tiempo y la evitación de la espera, la dependencia tecnológica y la evanescencia de la certidumbre de las informaciones que provocaba la desaparición de la autoridad, así como la necesidad de la educación mediática y de la figura del content curator. De esos tres ejes, repasan cómo puede repercutir en la forma de la obra de arte el primero y el segundo²⁷⁷. Es evidente que los nuevos soportes, intensivos en tecnología, condicionarán la obra de modo que no es posible evaluar aún –Tomás, por ejemplo, no sabe si nos llevará a una obra más efímera o a lo contrario-. Y, aún más importante que el soporte, reaparece el tema de la compresión del tiempo. La obra artística tendrá que ser más corta, más rápida, menos glotona del recurso clave: la atención del público.

- [.T50] Ahora se hacen novelas más cortas. ¿Por qué? No es por el soporte. Porque en un libro electrónico. Si ahí pueden caber veinte veces las páginas de Ana Karenina. Es por otra razón. Porque ahora nadie soporta, a lo mejor, leer una novela tan larga y hacen novelas más cortas.

²⁷⁷ La evanescencia de la certidumbre y la desaparición de la figura de la crítica artística tienen una influencia sobre la creación artística que será analizada más adelante.

Entonces, eso no es producto del soporte, ni de la tecnología. Es producto de otra cosa. Es producto del que piensa, del que crea.

- [.T49] La obra creativa será más rápida, será más efímera, pero también el soporte puede provocar lo contrario.

8.4.2.- Influencia de la red en el proceso creativo.

En paralelo a la influencia sobre la forma, los participantes en la investigación generaron discurso acerca de la influencia sobre el propio proceso de creación. La vía más evidente de esta influencia es como fuente de estímulo, de informaciones, de experiencias que se re trabajan en el repositorio experiencial del artista y que tienen influencia de este modo en el proceso creativo y por ende en su resultado, la obra. Incluso el hecho de ampliar el auditorio potencial puede llegar a verse como una oportunidad de enriquecer la creación artística.

- [.T20] Al final Internet es un fuente de la que bebes, que beneficia en general al creador o al artista.
- [.Y31] No digo que sea ni mejor ni peor, pero que condicionar sí [*Internet a la Producción Artística*].
- [.T21] ¡Que sí que la altera! [*Internet a la Producción Artística*] Fijaos lo que está pasando con la música.
- [.Y51] Con Internet que estás sometido a más estímulos, ¿hasta qué punto no te condiciona la personalidad poética?... ¡No digo para quedar bien delante de nadie! Sino para sentir.
- [.L11] [*Gracias a Internet*] Puedes llegar [*se refiere con la producción artística*] a muchísima gente. Puede enriquecer tu producción artística.

Además de como fuente de experiencias e informaciones, el nuevo medio impone la omnipresente compresión del tiempo, al inmediatez que requiere la obra si es generada como respuesta a un evento. (La reflexión en este caso se refiere al periodismo, pero es aplicable al hecho creativo es estos casos).

- [.T31] La inmediatez influye la información, porque es que a la hora, pueden haber aparecido ya otras tres noticias nuevas y dos crónicas nuevas.
- [.T32] Antes el periodista cogía y tenía tres horas para hacer el artículo. Y ahora no. Ahora lo tiene que hacer mucho más rápido.

Aún con lo anterior, hay un fuerte sentir entre los miembros de Telira respecto a la limitación de esta supuesta influencia que Internet tendría sobre la creación artística. Consideran que el influjo, de existir,



no está tan marcado, aunque hay que analizar una parte de estas expresiones, las de Olga y Florencio, bajo la óptica de la limitada experiencia de ambos con Internet, al menos a lo largo del proyecto²⁷⁸ de cuaderno de creación conjunta de poemas en 140 caracteres.

- [.O16] Yo creo que no [*se hace distinta la creación para Internet que para un target desconectado*]. No, si el autor, el artista y llámalo como lo quieras es una persona que cree en lo que hace y sabe lo que hace
- [.A16,O] No creo en absoluto que Internet mejore la capacidad artística de los individuos.
- [.A17,O] [*Internet no vale para*] ni mejorar, ni empeorar. La capacidad artística, ya no hablemos solamente de poesía, literatura, sino de las artes en general.
- [.Y95] Cambia más el sistema de comunión que el de creación [*en el foro y con Twitter*].

8.4.3- Influencia de la red en la distribución de la obra.

Es en este aspecto en el que se concitó el mayor consenso entre las fuentes para la investigación. Todos opinaban que cambia la distribución y la promoción, pudiéndose hacer llegar la obra a mucha más gente, para lo que puede que los escritores habituados a la distribución desconectada, no estén preparados.

- [.L11] [*Gracias a Internet*] Puedes llegar [*se refiere con la producción artística*] a muchísima gente. Puede enriquecer tu producción artística.
- [.C5]La buena [aportación de Internet], es que el mundo entero, disfruta o critica tu obra, con lo cual, un nombre es más conocido en un solo día que lo que pudiera ser en toda una vida.
- [.T24] La distribución de la obra de arte sí que la está cambiando [*Internet*]. No sé si la creación, pero sí la distribución.
- [.C52] la gente que no tiene ni idea, sabe qué le gusta y tira de esa manta para comunicarlo al mundo. Cosa que antes no podía, porque estaba aislado en su pequeño mundo. Ahora, el lector, es universal y no un micromundo de dos personas que además eran conocidos tuyos.
- [.A25] Estoy hablando con mis hijos para ponerla [*su novela*] en Internet simplemente colgarla y se acabó. Para que pueda haber más gente que la lea.
- [.eC27] Los viejos escritores, no estamos preparados para esa vorágine [*la de la multiplicación de la difusión*].
- [.A18,O] Otra cosa es que, una vez que alguien ha hecho algo artístico, una obra artística del tipo que sea, tenga la herramienta de Internet, la cual le sirva para promocionarse.

²⁷⁸ Recordar en este momento que ambos presentaron sus poemas por email, en lugar de participar en el foro y que no se contaban entre los utilizadores de redes sociales, por ejemplo.

- [.C11] Hay obras que simplemente, ayudan en su pequeñez a ser buscado como escritor

8.4.4.- Pérdida de independencia del creador.

Con tanta influencia como genera la red, podría entenderse –y de hecho así ocurre- que existe un riesgo latente de pérdida de independencia, quizás de modo inadvertido. En primer lugar se puede perder por observar con excesivo celo las opiniones ajenas. Mi opinión personal es que este riesgo se multiplica en Internet por el sólo hecho de aumentar las posibilidades de comunicación e intercambio, pero que, en ningún caso, puede considerarse endémico del medio. Las opiniones de la crítica, ciertos observadores mejor posicionados, o las que añade Internet, que son las del público en general pueden afectar al autor hasta el punto de traspasar la famosa barrera de la pérdida de independencia:

- [.L12] Puedes llegar a un momento en el que digas me he dejado llevar por estas ideas. Pierdes tu independencia. Yo creo que hay un cierto momento en el que, con Internet, en la producción artística pierdes tu independencia.
- [.O17] ¡Todos hemos tenido nuestros ídolos! Y te dejes decir... Si este lo dice... seguro que yo me estoy equivocando y entonces ya, mi producción literaria [*se ve influida*]...
- [.O18] El problema es que los que estamos comenzando o bien con Internet o bien a escribir te llega que el fulano que tú en un momento dado has tenido un cierto respeto por ellos, te pueden fastidiar [*con su opinión*]. ¡Y bien!
- [.O19] Hay gente que todavía no tiene el criterio y se deja mucho llevar por el que tiene al lado.

Pero también pueden utilizarse de modo honesto para incorporar otros sentires e informes al bagaje del artista sin que por eso se pierda el criterio propio.

- [.F8] Si te fastidian [*las opiniones*] no tiene por qué cambiar tu creación. Si eso que te están diciendo te convence... bueno. Pero, ¿si no te convence?
- [.F7] [*Si como artista dejas influir tu obra por la opinión de otra persona*] no estás tan convencida de tu producción.
- [.T18] Si sólo es [*Internet*] fuente de información, no [*pierdes la independencia de tu creación artística*] necesariamente.
- [.T19] La independencia nace del individuo que hace la creación, que crea de cero.

8.4.5.- Discusión sobre la propiedad intelectual y la red



Uno de los temas que más dio de sí en todos los perímetros de recogida de datos fue el de la multiplicación del plagio con la instauración del modelo que define Internet hoy en día. Es importante advertir que algunas de las unidades de significado utilizadas para apoyar el análisis de este epígrafe, se referían explícita o implícitamente a los poetweets, pero se ha considerado que su conclusión es aplicable al Arte en general en el entorno de Internet.

Varios de los poetas que tomaron parte en el libro, registran normalmente su creación, si bien existe la consciencia de que la red resta utilidad al registro para proteger al creador frente a la copia fraudulenta.

- [.eB26] Mis poemas están registrados.
- [.C11] yo, siempre registro mi obra, o por lo menos, la que me interesa que esté libre de plagio para efectuar publicación. Hay obras que simplemente, ayudan en su pequeñez a ser buscado como escritor

Con la red es más fácil copiar un contenido, porque su forma digital y ubicua, la puesta a disposición de todo el público sin establecer exclusiones y su existencia en el ordenador que hace de servidor así como en el ordenador que sostiene el browser convierten a la obra en inherentemente copiable.

- [.A30,T] [*Internet significa*] muchísimas más posibilidades de que te lo [*la producción artística*] pueda copiar cualquiera donde ni lo sospechas.
- [.C6] [Internet] Aporta en conjunto, una experiencia de aprendizaje muy elevada, al poner en nuestras manos todo lo compuesto por un millón de tendencias y a la vez, aporta la inseguridad de poder ser plagiados
- [.T55] Y ahora más [*los riesgos de que una obra registrada sea copiada*]. Como trasciende más.
- [.C10] Si tú, creas un blog y publicas tu obra en él, cualquier personaje que quiera o le guste tu obra, puede plagiarla sin problema en un país diferente al cual tú perteneces.
- [.eR26] Siempre que esté en Internet [una poesía] puede ser plagiada.

Es esta facilidad de copia, así como el tamaño de la Web lo que resta de efectividad a las medidas de registro de la propiedad intelectual. Varios de los poetas exponen claramente la situación: el registro de la obra no es más que un testimonio de autoría que no va acompañado de una posibilidad real de persecución a los infractores, porque el medio ha crecido demasiado deprisa. En la red aquellos que desean copiar un contenido, pueden hacerlo sin demasiadas trabas, lo que les lleva en algunos casos a desistir de los mecanismos de protección convencionales –que son los únicos que parecen conocer– porque no les llevaría más que a un derroche de recursos en el caso de que tuvieran que litigar por una

obra que, no conviene olvidarlo, en el mecanismo económico actual de Internet –que prima la publicidad sobre la creación de contenidos-, no vale prácticamente nada.

- Tú tienes todo registradísimo como original y yo tengo un periódico de diez años antes, con el mismo poema... ¿Qué más da? Y lo saco y no vale nada [*el registro en la propiedad intelectual*].
- [.Y75] [*El registro de la propiedad intelectual*] Sigue siendo un testimonio nada más.
- [.Y77] En última instancia la propiedad intelectual sólo puede demostrar que se registró una cosa en tal fecha Y que no hay un registro anterior de ningún tipo que puede ser una carta de correos certificada. O un email que esté debidamente garantizado que se mandó en una fecha.
- [.eC26] El medio de la net, es tan rápido, ha crecido tan exponencialmente, que no tiene leyes que lo auto regulen ni hay fantasmas que puedan buscar por sí mismo errores o plagios.
- [.T52] Pero te la podrán copiar [*una obra*] también [*aunque esté registrado en el registro de la propiedad intelectual*]. Los riesgos son los mismos.
- [.L25] Si te quieres descargar un poema y si te quieres usar el poema, lo vas a usar. Eso está claro. [*Aunque esté registrado*].
- [.T54] Tú registras por Internet una obra Y los riesgos de que esa obra pueda ser copiada, pues existen. Existían antes y existen ahora.
- [.A29] Tú vas a la propiedad intelectual, registras allí con todas las bendiciones tu trabajo y tienes la garantía total de que aquello es genuino tuyo, pero luego te lo copian en cincuenta mil sitios y ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a empezar a litigar contra eso?

La discusión de los poetas deja en evidencia que han dedicado gran cantidad de esfuerzo a comprender de qué modo evitar que sus creaciones sean copiadas e incluso a implementar estas medidas, pero que lo hacen desde una óptica caduca. La idea no es en ningún modo que haya de renunciarse a la propiedad intelectual, pero la pregunta previa que debieran hacerse es ¿Para qué? Nadie parece tener claro, al menos nadie hace referencia a ello, qué es lo que persigue con un registro –o mecanismo análogo- de su obra.

La perspectiva obsoleta sobre la propiedad intelectual excluye las nuevas iniciativas en materia de licencias más adaptadas a la realidad de la red –como Creative Commons y otras- y hace referencia a la protección en los países cuando la red esquiva las fronteras e incluso la cultura se ha convertido, como toda manifestación que pueda contener alguna coordenada económica, en transnacional.

- [.C9] La gran mayoría de escritores, desconoce que hay un sistema virtual de registro de obra, con lo que creen que colocar su obra en una página les cubre de plagios. Pero si esa página desaparece (por pirateo o por problemas técnicos) el siguiente en haber marcado ese poema u o escrito, sería el verdadero autor, aunque simplemente sea un copiadador o ladrón de letras.



- [.eC26'] Se registre un poema o un escrito o una idea, No se registra nunca a nivel mundial. Por lo que los espías de la red, cuando quieren una cosa, solo han de tomarla y puede, lamentablemente, dar el caso que el autor, no se entere de este hecho durante años.
- [.C7] Las leyes, sólo te amparan en un país concreto y no en toda la globalidad del planeta.
- [.eC16] El problema en sí de este tipo de poemas, es no saber qué te ampara la legislación vigente a la hora de dejarlos en la red. Las dudas son sobre todo de posibles plagios.

Gran parte, pero no toda la discusión sobre la protección del creador y sus derechos sobre la obra, transcurrió sobre esas sendas caducas, sino que en un momento emergió la percatación de un hecho novedoso. Mirado desde otro punto de vista, en Internet hay más posibilidades de descubrir las copias de un ítem que en el mundo desconectado, basta con buscar en la red una frase en Google para recuperar los resultados que contienen las páginas en las que está escrita. Y este puede ser un punto de partida sobre el que apoyarse en una protección efectiva de la propiedad intelectual.

- [.T53] Es una ventaja eso de Internet [*para encontrar duplicados en el registro*].
- [.O40] Si esa señora [*a la que presuntamente copió Cela*] lo hubiera tenido registrado, le hubieran pillado en seguida.
- [.T56] El proceso de comparación o de verificación de esa copia podrá ser más rápido ahora, más efectivo. Entonces Internet lo que daría sería ventajas para evitar el fraude, yo pienso. Sería hasta ventajoso.
- [.eY26] [*Que me copien poemas*] No me quita el sueño. También tienes más testigos de que tu obra es tuya.

8.5.- Categoría Analítica 5. Caracterización de la Poesía.

Los poetas se encontraron en un entorno confortable cuando abordaron la fracción de la discusión que tentaba la descripción de su proceso poético. Se detuvieron gustosamente, no tanto quizás, en la definición propiamente dicha de la poesía, el tema que se ha llamado Ontología, como en los que se han titulado Inspiración, Proceso de Creación e Influencia del Espectador. Para el investigador constituyó una sorpresa el tratamiento tan profuso dado a las herramientas de traducción automática y los inconvenientes descubiertos con su uso.

8.5.1- Ontología del poema

Nadie osó una definición de la poesía propiamente. Se pueden recoger en el discurso alusiones puntuales a características de la poesía y los poemas que se trajeron sobre el tapete cuando la dirección de la conversación necesitaba de una aclaración sobre estos conceptos. La impresión es que cuando se trataba este tema, que no deja de ser el objeto de la actividad del colectivo, existiera un consenso absoluto o, que sin existirlo, nadie quisiera trincar la apariencia de consenso, porque las opiniones vertidas no fueron nunca discutidas en el grupo de discusión. Los poetas se dedicaron a discutir, en el ámbito poético, sobre aspectos más específicos.

Es cierto, en todo caso, que los fragmentos aislados de discurso que nos deja la identificación de unidades de significado, son francamente interesantes. En primer lugar, se considera como un acto de individualidad y de rebelión contra lo establecido, dos de los pilares de la era de la posmodernidad, por lo que la poesía, lejos de estar perdiendo vigencia, podría –si encuentra su nicho en la red, lo que supone servirse de una narrativa que la adapte al medio – aumentar su presencia y vitalidad. La vigencia de la poesía ha constituido precisamente el eje de discusión del colectivo Telira que motivó el libro de poesía sobre Twitter. Cuando se abordó el proyecto de cuaderno de creación conjunta en 140 caracteres, la discusión preliminar planteaba que o la poesía había perdido vigencia o bien no era capaz de llegar a las estratos más jóvenes, lo que sería un problema de narrativa, que se pretendía explorar con la iniciativa de micropoemas. Esta fue una de las preguntas que se intentó responder en el grupo de discusión y la entrevista fundamentalmente, para lo que se incluyó las preguntas de anclaje, concretamente la número 3:

¿Piensan que la red –y Twitter en particular- implica la creación de una nueva poesía? ¿La poesía convencional es caduca?

En la unidad de significado [.C44] se zanja esta discusión sobre la vigencia, quizás de un modo un tanto confuso: si se escribe y se lee está vigente.

- [.Y19-Y20] La escuela de Frankfurt, propugnaba la poesía porque la poesía es el acto de individualidad extrema y era la mejor forma de rebelarse contra el sistema ¿Quién te puede quitar conjuntar cuatro palabras entendiéndolas tú y que te hablen en el sentido que tú quieras?
- [.C44] La única poesía antigua, es la que no está vigente. Mientras esté vigente y se escriba o se lea, estará en evolución.

Otro de las pinceladas que nos ha dejado el estudio es la relación de la poesía con el mensaje fragmentario. Si como se ha dicho, la particularidad de la poesía frente a los otros géneros literarios era su capacidad de connotación (1.4.- Universales para una narrativa usable para el arte). La clave debe de estar en generar mensajes que no queden completamente definidos, que permitan una participación al espectador que exija poner en juego los mecanismos de connotación, que queden, en cierto modo,



inconclusos, fragmentarios. Por último, y quizás en relación con lo anterior, en la poesía no es necesaria una descripción profunda de los hechos, sino más bien indeseable por la cuestión de la connotación. Se buscan mensajes rápidos, impetuosos, que sirvan de disparadores de emociones más que de descripciones positivistas, y se espera que produzcan respuestas rápidas e impetuosas en el receptor, algo que quizás encaje magníficamente en las restricciones que propone Twitter.

- [eY16''] Ahí [*en la percepción fragmentaria del mensaje*] la poesía tiene mucho que decir.
- [eC24] Se entiende que el poema busca una respuesta rápida, por lo que es el sexo, el ímpetu, el momento, la pasión, el ya.

8.5.2.- La inspiración en la poesía.

Uno de los aspectos de la creación poética que se buscó descubrir fue el de conocer cómo da comienzo el hecho creativo, qué constituye la inspiración, qué temáticas sirven más propiamente a este propósito.

Los creadores de poemas tenían claro que cada uno tenía una fuente distinta de inspiración, porque en su análisis de la realidad, cada persona tiene unos atractores, unos temas que les interesan más y, por ende, en los que encuentran inspiración más fácilmente.

- [F15] O que a lo mejor tú has visto el pavo real y yo he visto el nido del pato. (Sobre las decisiones del creador para elegir su fuente de inspiración)

Lo que es común a los poetas es que las fuentes de inspiración son internas a él. La poesía vehicula vivencias íntimas, no necesariamente compartidas, de un modo expresivo, no explicativo, por lo que puede hacer saltar la chispa en el lector que le lleve a otras vivencias propias. El origen del poema son inquietudes, pensamientos, sentimientos –o reminiscencias, como les llaman, de sentimientos, es decir no lo que se está sintiendo en el momento de escribir el poema, sino que son más bien recuerdos de como se ha sentido en un momento dado-. Uno de los poetas da con la clave cuando dice que escribe en función de lo que le motiva. La fuente de inspiración es su motivación para escribir el poema, no a la inversa, algo que cuando se quiere escribir se puede buscar.

- [F11] Para mí, [*el lector no tiene influencia*] ninguna. Porque yo poesía, cuando escribo es para manifestar mis inquietudes. O lo que siento o lo que pienso. Y el que me lea, si le gusta bien y si no, pues, pues mal.
- [F12] Yo escribo en función de lo que siento y de lo que pienso. De lo que me motiva

- [.A19] Yo escribo lo que me sale de dentro. Algo que he visto recientemente que me ha impactado, o que tengo de atrás, rumiándolo, algo que habría que exponer, que expresar, aquella idea, aquel sentimiento, aquella creencia
- [.O26] Lo que te inspira para hacerlo. No lo sé. También puede ser algo que se ha dicho aquí, otras veces es una flor que veo, una gota de agua, cualquier cosa. Tampoco puedo decir: son sentimientos. No todo lo que se dice en la poesía es el sentimiento que tienes en el momento.
- [.O27] Yo soy capaz, en algunos momentos, muy tristes, hacer poemas muy contentos, muy alegres.
- [.Y49] Yo cuando escribo me dejo arrastrar por un sentimiento, algo que me pasa a mí solo y que transcurre en mí
- [.Y96] Un poema casi siempre se me ocurre aquí dentro, [inspirado *por*] la reminiscencia de un sentimiento.

El tema del poema no debe de ser confundido con la fuente de inspiración, por más que pueda estar arrastrado por ésta o, más exactamente, emane de ésta. La respuesta a cuál es el tema que más se ajusta a la poesía parecía obvia a la luz de un examen rápido de poemas conocidos sin buscar extravagancias y sin ninguna intención de ser exhaustivo. Se muestra una selección, acompañados algunos con una etiqueta numérica, a título informativo, que corresponde con su posición en la votación la iniciativa los 50 poemas del milenio, auspiciada por la Revista qué leer (Revista qué leer s.f.)²⁷⁹.

- Dedicado a una madre: Palabras para Julia (11), José Agustín Goytisolo.
- A un padre: Coplas a la muerte de su padre (6), Jorge Manrique.
- A un hijo: Nanas de la cebolla (7) de Miguel Henández.
- A un amigo La Elegía a Ramón Sijé (2) de Miguel Hernández .
- Autobiográficas: Retrato (50) de Antonio Machado, Nota biográfica (16) de Gloria Fuertes, Remordimiento (13) de Jorge Luis Borges.
- A la persona amada: Tú me quieres blanca (29) Alfonsina Storni, Me basta de Ángel González o Hagamos un trato de Benedetti
- A personajes: La Canción del Pirata (14) de Espronceda
- Al amor: Amor constante más allá de la muerte (9) de Francisco de Quevedo, Si el hombre pudiera decir lo que ama (5) de Luis Cernuda, Poema XX (1) de Pablo Neruda, Gacela de la Terrible Presencia (4) de García Lorca

²⁷⁹ No se entiende esta votación sobre obras de arte –ni ninguna- como una graduación de su calidad artística, sino como un indicativo de los gustos de los lectores que han votado y de la popularidad entre ellos de las obras –porque es posible que algunos de los votantes no hubieran tenido la oportunidad de leer ni siquiera todas las poesías que aparecen en los 50 primeros lugares de la lista-. En este caso, la votación fue realizada por 1750 internautas.



- A la libertad: El herido de Miguel Hernández
- A la tranquilidad: Vida Retirada de Fray Luis de León
- Dedicadas a la poesía: La poesía es un Arma cargada de futuro (29) de Gabriel Celaya o Rima IV de Gustavo Adolfo Bécquer.
- A objetos: El arpa de Gustavo Adolfo Bécquer.
- A la naturaleza: Río Duero de Gerardo Diego, A un olmo seco(12), de Antonio Machado
- A animales: Platero de Juan Ramón Jiménez, Volverán las oscuras golondrinas (21), de Gustavo Adolfo Bécquer.

Tabla 12. Categoría Analítica 5 con unidades de significado agrupadas

C5.- CARACTERIZAR LA POESÍA	
<p>Ontología del poema</p> <p>Poesía como individualidad y rebeldía contra el sistema [.Y19-Y20], como percepción fragmentaria de un mensaje [.eY16"] Mientras se lea la forma de poesía está en evolución [.C44] Poema vs prosa es la inmediatez [.eC24]</p>	<p>Influencia del espectador.</p> <p>La creación poética está influida por el espectador [.Y43] [.C40][.C14][.C28] o por los compañeros (foro) [.Y99 y otros] hasta condicionar su calidad [.Y44] [.Y45] o su forma [.eC25] o sus temas, para buscar impacto [.eC22']. O bien, no condiciona [.F11] Influencia de la moda. La costumbre o el prestigio social de una coyuntura cultural impone un marco o adorno retórico. [.eY23]</p>
<p>La inspiración.</p> <p>Cada autor tiene la suya [.F15]. Temas de inspiración son internos al poeta: Inquietudes, sentimientos, pensamientos [.F11] [.F12] [.A19] [.O27] [.O26] [.Y49] o reminiscencias de sentimientos [.Y96]. Los temas son universales [.eT22][.eRFY22][.eM37], con cierto predominio del amor [.eB22] y, en los poetweets buscar el impacto [.eC22']</p>	<p>Problemas con traducción automática</p> <p>por culpa de las herramientas de traducción [.O5] [.Y1,T] [.Y2,O] [.O6, L] [.O8][.L7], por culpa del usuario [Y3]. En todo caso, la traducción ya daba problemas en analógico [.T4,Y] [.Y5] e Internet aminora problema [.T5]</p>
<p>El proceso de creación.</p> <p>Cada autor tiene su propio modo de escribir [.L18][.O29] El poema escapa al autor [.A20,O]. Al retocar poemas salen nuevos poemas [.Y97] [.Y98] El poema evoluciona con el poeta, que no siempre es el mismo ni durante la creación[.Y50]</p>	

De la anterior lista, sabiendo que varios poemas podrían estar encuadrados perfectamente en varios temas, se puede colegir que estos abarcan todo el continuo de posibilidades. Existe empero algún predominio del amor, como era de esperar del sentimiento interno quizás más desatado y telúrico que experimentan las personas y sin que esto cambie en los poetweets, salvo, eso sí, que lo que se busque, sea hacer poemas 'a medida' para aumentar sus lecturas y se rinda la expresión de los sentimientos internos a la búsqueda del efecto en el lector.

- [.eT22] Los temas son universales.
- [.eRFY22] No creo que haya diferencias [*en cuanto al tema*] para cómo yo escribo.
- [.eM37] [*Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás*] la variedad de la temática, lo ajustado de la norma.
- [.eB22] Lo que he leído mayormente se ajustan al tema de amor.
- [.eC22'] Puede que los [temas] más usados, sean los que más impacto generan en un momento dado y todo en las fracciones en el cual se publique. Si es para los jóvenes, habría que estudiar, cuáles son sus temas favoritos y si es para otras edades, dependiendo de los sistemas sociales.

8.5.3.- El proceso de creación en la poesía.

Aunque han mostrado que no eluden el tema, sino que les gusta hablar de ello, los poetas no consiguen ser muy explícitos en cuanto a la explicación del proceso que siguen para la creación, si bien cuando se particularizó para Twitter los resultados, como se verá, fueron más fructuosos.

El proceso de escritura debe de ser divergente en cada poeta, porque admiten que cada uno tiene una forma particular de escribir, un estilo, que se convierte en marca característica del autor y que cuando la abandona puede encontrarse desubicado.

- [.L18] (Refiriéndose a la participación en el foro de creación conjunta) Tú vas a seguir con tu estilo, yo con el mío
- [.O29] Tú escribes de una manera y cuando te ves cambiada, cambias el verso de sitio y vuelves a ser tú.

La dificultad de explicar cómo se realiza un poema, consiste en hacer explícito un paquete de conocimientos tácitos que están en la mente de cada creador. No es fácil explicar procesos mentales sobre los que no se posee un aparataje conceptual suficiente. A lo más que se ha llegado en el foro es a recordar circunstancias y condiciones en que se invocan estos procesos mentales de creación, una de las cuales, la más evidente, es en el proceso de retocado de poemas, al tratar de afinar un poema ya creado.

- [.Y97] Del estímulo de escribir y retocar un poema salen dos o tres nuevos; a veces el segundo o el tercero realmente dice más de mí que el que se me ha ocurrido en el primer impulso.
- [.Y98] [*En el foro*] me ha ocurrido esto [*retocar poemas y encontrar nuevos sentidos*], sólo que en comunión, lo cual para mí ha sido precioso.



El otro aspecto que queda claro en el discurso de los investigados es que no se puede planificar cómo va a terminar un poema, lo que seguramente está en relación con el hecho de no saber explícitamente cual es el proceso para su realización.

- [.A20,O] Tú has planteado un esquema a la hora de hacer un poema. Y luego el poema te va llevando y te lleva por otros derroteros.
- [.Y50] Yo empiezo a escribir un poema hoy, y el poema vive sólo. Y el último verso que escribí no lo habrá escrito exactamente la misma persona que ha escrito el primer verso. Que a lo mejor el último ni siquiera es el último en creación.

A la luz de esta constatación de la dificultad de formalizar la descripción del proceso de creación, se puede hacer una reflexión no trivial sobre los generadores automáticos de poemas (4.1.7.- Poesía generada por computadora.). Se tratará en más profundidad en las conclusiones, pero la evidencia es que será complicado hacer generadores automáticos de poemas con resultados comparables a los humanos, mientras no se sepa describir el proceso por el cual los poetas crean su obra.

8.5.4.- La influencia del espectador en la poesía.

Aunque se ha visto que los poetas objeto de estudio coinciden en opinar que la fuente de inspiración es interna al poeta, sí que asumen que existe una influencia, muy marcada en ocasiones, del espectador sobre la obra. Este espectador puede ser el lector convencional o un compañero de tertulia –en el marco de esta investigación, también del foro tertulia-. Ciertamente es que existió una voz divergente que consideraba nula esta influencia del espectador, que se adjunta como testimonio [.F11].

- [.Y43] La inmensa mayoría de poetas que han gozado de lectores o han tenido conciencia de lectores, han creado un personaje poético en función de sus lectores, consciente o inconscientemente.
- [.C40] Siempre influye que un compañero te pueda criticar [en el foro]
- [.C14] Hay mucho halagador sin conocimiento que puede destruirte en caso de ser algo ególatra.
- [.C28] La juventud, manda. Tiene poco tiempo, por lo que tiende a reducir costos de estructuras para llegar a decir lo mismo que se diría en un largo poema.
- [.Y99] Estas experiencias [*de foro*] hay [*suele haber*] una especie de condicionante de imagen pública, generacional, retórico.
- [.F11] Para mí, [*el lector no tiene influencia*] ninguna. Porque yo poesía, cuando escribo es para manifestar mis inquietudes. O lo que siento o lo que pienso. Y el que me lea, si le gusta bien y si no, pues, pues mal.

¿En qué se sustancia esta influencia? A decir de los participantes en el cuaderno colectivo, puede condicionar finalmente la calidad de la obra poética, por medio de forzar adaptaciones para gustar al destinatario. Por un lado se pueden adaptar los temas para buscar el impacto en los lectores, aunque lo más común es que se adapte la forma, de lo que es al fin y al cabo un buen ejemplo la propia creación del cuaderno de poemas en 140 caracteres. Este último tema de la adaptación de la forma es muy interesante. Yago advierte que la moda o la coyuntura cultural impone un marco retórico a las ideas, lo que podría ser entendido como la narrativa vigente en ese momento dado y que, en el caso de los poemas para Twitter sería minimalista.

- [.Y44] Eso [*crear un personaje poético en función de sus lectores*] a veces ha enriquecido al poeta y otras le ha perjudicado
- [.Y45] Imaginaros que esa recepción te llega de veinticinco lugares del mundo, de una manera inmediata. Te condiciona el personaje poético o la voz poética que tú estás creando.
- [.eC22'] Puede que los [temas] más usados, sean los que más impacto generan en un momento dado y todo en las fracciones en el cual se publique. Si es para los jóvenes, habría que estudiar, cuáles son sus temas favoritos y si es para otras edades, dependiendo de los sistemas sociales.
- [.eC25] [*Los poetweets no son más fáciles o difíciles de leer sino que se dirigen a*] lectores diferentes
- [.eY23] Muchos de los poemas clásicos que recordamos, quedan en la memoria gracias a dos, tres o cuatro versos, siendo el resto un mero marco retórico impuesto por la costumbre o el prestigio social de una coyuntura cultural.

8.5.5.- Problemas con la traducción automática

Los poetas, en el grupo de discusión entraron a discutir la idoneidad de las herramientas de traducción disponibles en la red para elaborar versiones en otros idiomas de sus obras. Esta diversión de los temas que constituyeron el eje del debate no se reprodujo en la entrevista ni en las encuestas, donde no existe ni una mención a esta cuestión de la traducción. La explicación es sencilla y también constituye una clave para la comprensión de los resultados. Dos de los participantes, Olga y Lázaro habían presentado sendos libros con contenido en Portugués y en Italiano, respectivamente y son ellos los que encienden la mecha de este debate.

Lo que atestiguan es que los traductores automáticos pueden valer para comprender un texto escrito en otro idioma, porque la voluntad de entender puede suplir la falta de ajuste de la herramienta, sin embargo, no son apropiados para generar textos en otro idioma. En general no están contentos con las traducciones



que se obtienen por esta vía y apuntan a varias causas. En primer lugar, no conocer el origen de la fuente de traducción es un hándicap, pero también avisan de que el culpable de la situación no es de Internet, sino del poeta que se fía de herramientas automáticas más que de su criterio a la hora de escribir textos en idiomas que, como mínimo debe de saber utilizar –como es el caso de los dos poetas antes citados-.

- [.O5] Hay una herramienta que es horrorosa, que es la traducción. Hace traducciones absolutamente desequilibradas.
- [.O8] Hay que tener mucho cuidado [*al traducir*].
- [.L7] [He hecho traducciones] mal hechas por haberlas cogido de Internet²⁸⁰.
- [.Y2,O] Muchas veces no sabemos de dónde viene esa fuente de traducción.
- [.O6, L] Muchos poetas cuando tienen que escribir una cosa, y la tienen que escribir en varias lenguas, dan como más válido el traductor que lo que ellos opinan y el diccionario.
- [.Y1,T] [*El problema de la traducción*] no es Internet, eso es el programa.
- [Y3] El problema [*de la traducción*] no es tanto de Internet como del usuario

Aunque la discusión comenzó asignando las malas traducciones a las herramientas en la red, ya se perfiló que los orígenes del desajuste de las traducciones eran otros –como la persona que usa este software no como apoyo sino de modo dogmático-. Por acabar de exculpar a Internet de estos sucesos indeseados, otros participantes más familiarizados con la historia de la literatura, recordaron que el problema de la imprecisión en las traducciones o directamente el desajuste²⁸¹, se daba comúnmente mucho antes de la existencia de la red, incluso que ésta podría servir para detectar más fácilmente estas traducciones ilegítimas.

- [.T4, Y] Antes en las bibliotecas tenías también libros mal traducidos.
- [.Y5] [*El problema de la mala traducción ya*] ocurría antes, [*por ejemplo en*] la edad media,
- [.T5] La ventaja de Internet es que ves antes [*las malas traducciones*].

²⁸⁰ Lázaro puntualizó en un comentario posterior que se refería en concreto a los títulos de las poesías de su poemario ‘Il cielo minaccia tristezza’ (Lázaro Criado, *Il cielo minaccia tristezza* 2011).

²⁸¹ En ocasiones, una traducción mal realizada en una obra de referencia, ha llegado a convertir el vocablo inicialmente mal escogido en la traducción por defecto, pervirtiendo de algún modo el término. Esto ha sido muy frecuente en la época justo anterior a la emergencia de Internet con obras cuya obsolescencia era muy rápida como las de contenido tecnológico. Estas obras precisaban de una traducción veloz si no se quería que estuvieran disponibles en otros idiomas después de perdida la novedad de su contenido, que determinaba gran parte de su interés. Lo apresurado de su traducción unido a la falta de traductores con conocimientos específicos de la materia a traducir justificó algunos desmanes que se convertían en estándar de traducción durante los años subsiguientes.

8.6.- Categoría Analítica 6. Influencia de Internet en la Poesía.

La siguiente categoría de análisis agrupa en sus subcategorías o temas, algunas unidades de significado que anticipan el grueso del discurso en las dos últimas categorías que tratarán específicamente de poetweets. Hay que saber para comprender el análisis sucesivo que, cuando los poetas sobre los que se ha realizado la investigación hablan de influencia de Internet en la Poesía no lo hacen desde la perspectiva de un conocimiento extenso de formas de poesía para la red como las que se enumeran en (4.1.- No se trata de digitalizar a Quevedo. Poesías Digitales.). Cuando se les interrogó al respecto, sólo reseñan conocer los propios poetweets que han experimentado a lo largo de su proyecto de cuaderno colectivo o sitios web que se quedan en meros foros en los que se propone poesía llámese convencional –aunque también, por supuesto, expuesta a la influencia de Internet-.

8.6.1.- Internet no significa cambio en la poesía

El sentir generalizado en las opiniones recogidas para el análisis es el de que Internet viene a modificar las condiciones tanto de creación como de difusión de las formas poéticas. Sin embargo, hay una excepción a este respecto, el caso de Olga. Esta poetisa es reticente a admitir los cambios que Internet aporta, como en un principio lo fue para participar en el libro. Mi opinión personal es que en ocasiones acepta una pose reluctante hacia los poetweets o al foro de creación conjunta –constatable más adelante– que interpreto como una justificación cara al resto de los miembros del colectivo de la primitiva renuncia a participar en el proyecto.

- [.O22] Yo dije: 140 caracteres, no. Hasta que me di cuenta que el noventa por ciento de mis poemas tienen menos de 140 caracteres.
- [.O25] Yo de poetas que conozco, en papel, veo pocas diferencias, con las de Internet. Veo pocas diferencias.
- [.O30] Para mí [*Twitter*] no me ha cambiado el estilo.

Además de Olga, hay alguna otra postura, menos radical en su exposición, que minimiza el impacto sobre la creación, aunque más adelante se verá acepta cuando se refiere a los poetweets que Internet incluye cambios en ésta. Sin embargo reconoce que el efecto sobre la difusión está muy presente, por más que acabe con una inflexión queriendo también minimizar este. La percepción como espectador de las generaciones de discurso es como si flotara en el aire una molestia porque las tecnologías vengan a modificar las condiciones de existencia de la expresión poética, por más que se esté sacando partido de esas mismas tecnologías, como es el caso de Lázaro. Tras la observación participante, se tiene la impresión de que esta irrupción de la tecnología en el medio artístico y las nuevas restricciones que



impone, expulsa abruptamente de la zona de confort intelectual a varios de los poetas del colectivo, y que como efecto ha causado la negativa a participar en el libro colectivo de varios de ellos –los que participaron en la discusión previa, pero también aquellos que no lo hicieron²⁸² y sin embargo se pusieron de lado del proyecto- o la participación inicialmente escéptica de algunos otros.

- [.L13] Yo, primero lo escribo en papel. Y luego va al blog.
- [.L14] [*El blog de mis poemas aporta*] Inmediatez. Lectores. Llegar a un público más amplio. Nada más

8.6.2.-Exigencia de rapidez de consumo.

La primera diferencia con la poesía desconectada que han percibido los poetas investigados es una exigencia de rapidez de consumo, en relación indudablemente con la economía de la atención. La necesidad de los nuevos consumidores de poesía que se manifiestan en la red es la de reducir complejidad en la estructura, la de hacer más cortos los contenidos, lo que puede forzar a fraccionarlos, para asimilar más rápidamente el contenido.

La exigencia de simplificación del contenido puede comprenderse provocada por una restricción tecnológica, como es el caso del acceso por dispositivos móviles, que premia la concisión por cuestiones de tamaño de visualización disponible. Pero lo que está detrás de todo eso es la omnipresente necesidad del recurso tiempo que fuerza a multiplexar los accesos a Internet con otras actividades, lo que se consigue mediante los dispositivos móviles. La concisión pasa por ser más una necesidad social permitida por la tecnología, que una restricción tecnológica.

- [.T50] Ahora se hacen novelas más cortas. ¿Por qué? No es por el soporte. Porque en un libro electrónico. Si ahí pueden caber veinte veces las páginas de Ana Karenina. Es por otra razón. Porque ahora nadie soporta, a lo mejor, leer una novela tan larga y hacen novelas más cortas. Entonces, eso no es producto del soporte, ni de la tecnología. Es producto de otra cosa. Es producto del que piensa, del que crea.
- [.C28] La juventud, manda. Tiene poco tiempo, por lo que tiende a reducir costos de estructuras para llegar a decir lo mismo que se diría en un largo poema.
- [.C17] Se han creado nuevas formas y maneras [*en la poesía*], sobre todo con la llegada de la telefonía. [*móvil*].

²⁸² Como el caso de los poetas que en la tertulia del 6 de Julio de 2012 explicaron que no habían participado en el libro, pero que habían vencido sus recelos iniciales y participarían en una eventual segunda edición. (7.3.13.- Tertulia de Cierre.)

8.6.3.- Ampliación del auditorio.

En lo que no les cabe ninguna duda a los poetas es en que Internet es una oportunidad para ampliar el auditorio de sus propuestas, porque permite trascender la barrera de los que físicamente estaban accesibles para encontrar destinatarios interesados en los poemas. Por el hecho de incluirlos en una red social como Twitter se gana un público potencial de varios cientos de millones de personas. Publicándolos en Internet, si se consigue dirigir visitas a este punto apoyándose en agregadores o en sitios asentados y muy visibles, se puede tener acceso una notoriedad que, aunque sea a costa de la inherente posibilidad de plagio, ayuda a ser conocido como escritor, lo que, en definitiva, puede proporcionar asiduos –seguidores- para la obra y reconocimiento²⁸³. Y todo esto sin necesidad de conocer complejos fundamentos técnicos, sino de un modo muy sencillo, lo que es un hecho sustancial, porque no hace imprescindible apoyarse en intermediarios o casas de edición para poder conseguir una difusión amplia.

- [L14] [El blog de mis poemas aporta] Inmediatez. Lectores. Llegar a un público más amplio. Nada más
- [T63] Pese a las reticencias del principio, es lo más creativo que hemos hecho hasta ahora. Lo más nuevo que se ha hecho. Y también es verdad que hemos llegado a más sitios.
- [T64] Cualquier libro de los anteriores no ha llegado a receptores como llegó esto de Twitter.
- [C11] Yo, siempre registro mi obra, o por lo menos, la que me interesa que esté libre de plagio para efectuar publicación. Hay obras que simplemente, ayudan en su pequeñez a ser buscado como escritor
- [C20] A ti, te conocen en tu tierra. ¿No te gustaría que te conociera en más lugares? eso es la puerta mágica.
- [eT33] [La poesía para Twitter mejora] la concentración, la intuición... a la hora de comunicar y también la facilidad de llegar a más personas a través del medio Internet.
- [C12] Internet, es 100.000.000 de visitas por día en todos los países del globo. ¿Crees que no es bastante difusión para un poeta y su obra?
- [C13] Sí. exactamente (*Internet aporta una multiplicación de la difusión*).

²⁸³ Lo que los poetas entrevistados esperan obtener por medio de su producción es reconocimiento y feedback que les proporcione ánimos para seguir dedicándose a esta actividad. No se habla de dinero en todo el discurso registrado de los poetas, salvo en una referencia de Tomás en la que explicita la renuncia a obtenerlo por medio de la expresión poética, ni tampoco se ha constatado en toda la investigación participante que alguno de los miembros de Telira tuviera aspiraciones pecuniarias para su producción poética. Es algo que descartaban ya en su producción desconectada, se quejan a menudo de que los libros publicados no se venden, y que siguen descartando con su aventura en la red. Renunciar de mano a ser recompensados por su dedicación a la creación puede parecer doloroso, lo cual no es desacertado, porque en el estado actual de cosas en que se fuerza a los creadores a distribuir su obra a precio 0 –a colgarla para su descarga gratuita, en resumen-, sería absolutamente quimérico.



- [.C52] La gente que no tiene ni idea, sabe qué le gusta y tira de esa manta para comunicarlo al mundo. Cosa que antes no podía, porque estaba aislado en su pequeño mundo. Ahora, el lector, es universal y no un micromundo de dos personas que además eran conocidos tuyos.
- [.eT27] Sin duda [la poesía sobre Twitter] es más fácil de difundir.

Las expectativas y puede que las constataciones sobre esta ampliación de la difusión son extraordinarias y no se ahorran ponderaciones a ese respecto. Los poetas parecen excitados con las posibilidades de ser leídos que supone el salto a la Web hasta opinar que podría ser el momento histórico en el que la expresión poética tuviera una popularidad mayor.

- [.eY16] La red se ha convertido en el mayor distribuidor de poesía de la historia.
- [.eY16'''] La poesía no tenía tanta entidad popular desde los tiempos de los juglares.
- [.eC30'] La net, es una puerta a la publicidad y a los reconocimientos, fuera de ningún, y digo, ningún alcance de los medios actuales.
- [.eC30''] Lo importante, en resumen, como siempre, es eso. Ser leído por el mayor número de lectores posible, porque es la única manera de ser leído.

Aumentar la difusión, per se, es evidentemente positivo para una expresión que contiene en su esencia la necesidad de ser interpretada. ¿Y si se pone en un platillo de la balanza la multiplicación de la difusión y en el otro el incremento paralelo de la posibilidad de ser plagiado? Los poetas parecen tenerlo claro, prefieren arriesgarse a que les roben²⁸⁴ su obra, con tal de que su obra tenga más lectores.

- [.eTBMFC27] [Facilitar la difusión] es positivo.
- [.eY26] [*Que me copien poemas*] No me quita el sueño. También tienes más testigos de que tu obra es tuya.
- [.eF26] Puede que [*la poesía sobre Twitter*] sea más vulnerable al plagio. Pero de esta manera lo conoce más gente.
- [.eR26] Siempre que esté en Internet [una poesía] puede ser plagiada.

La ampliación del auditorio no solo tiene lugar en términos cuantitativos, sino que también recorre un camino cualitativo. Por primera vez se da la oportunidad sencilla de recibir feedback por parte de los intérpretes del poema, sirva este para modificar la obra o simplemente como acicate para continuar con la creación. Y yendo más lejos, a voluntad del poeta y el lector, llegar a entablar un diálogo directo y fluido entre el creador y el receptor que pueda redundar en una coparticipación semejante a la que se puede dar en un evento de tipo tertulia.

²⁸⁴ Currorruiz llama a los plagiadores '*ladrones de letras*' [.C9].

Tabla 13. Categoría Analítica 6 con unidades de significado agrupadas

C6.- INFLUENCIA DE LA RED EN POESÍA	
<p>Internet no significa cambio en la poesía</p> <p>[.L13] [.O22] [.O25] ni tampoco Twitter [.O30]</p>	<p>Posibilidad de Feedback directo autor-lector:</p> <p>[.C35][.C36][.C14] y responder al mismo[.eC29]</p>
<p>Exigencia de Rapidez de consumo.</p> <p>Los lectores piden obras más concisas [.T50] [.C28] que se puedan leer en un dispositivo móvil [.C17]</p>	<p>Cocreación (Foro).</p> <p>El foro puede influir la creación. modificarla, mediatizar [.T37][.O32][.Y104] [.Y102][.C43] porque cambia el proceso de creación[.T65][.Y103][.eT30] o hay modificaciones por opiniones en el foro [.Y93] [.F28]. También hay quien piensa que no introduce nada nuevo [.eRX33] (Aunque estos no lo usaron mucho).</p> <p>El foro da un feedback rápido [.L17] [.T36] [.T36] estimulante, enriquecedor [.Y92] [.Y94][.O31] [.Y98][.eB30][.eY30][.eF33], que desde luego influye [.C40] aunque a veces pueda herir por lo personal de la creación[.eM30]. El foro ha permitido crear cosas naturales [.Y100].</p>
<p>Ampliación del auditorio.</p> <p>Internet permite aumentar el número de lectores [.L14] [.T63] [.C20][.T64][.C11][.eT33][.C12][.C52][.C13] más fácilmente [.eT27] hasta convertirse en el mayor distribuidor de poesía de la historia [.eY16] dandola una popularidad desconocida desde los juglares [.eY16"]. Amplía difusión y reconocimiento como ningún otro MC [.eC30"] y esto es lo importante en la poesía: ser leído [.eC30"]</p> <p>Se da por positivo ampliar la difusión de la obra que aporta Internet [.eTBMFC27] (no sé si para los poetas, pero sí para la poesía [.eY26]), aunque sea a costa de aumentar el riesgo de plagio [.eF26].</p> <p>En todo caso,sólo leerá poemas quien esté inclinado a ello, sea cual sea su forma [.eR26]</p>	<p>Impresiones uso Foro</p> <p>Los poetas han participado en el foro, quizás menos de lo que les hubiera gustado[.eM28], recibiendo comentarios y respondiendo a estos [.eTRBMFYXC29].</p> <p>Los participantes ven en el foro como algo positivo [.eC30][.eT30] y se sintieron cómodos en él [.e31/32] [.eBM31], ya que tenía muy fácil manejo [.eBRC32][.C39], querrían repetir la experiencia [.eF31][.eY31]. Debe continuar y crecer [.C37][.C41][.C38] Es un adelanto del futuro, donde todo será compartido [.eC30]</p> <p>El único pero sería la falta de tiempo [.eR30][.eFY32] y algún defecto técnico[.C39] Vehículo para grupos de Interés [.C42]</p>
<p>Crítica y democratización</p> <p>En la red el modo de difusión es más democrático, con las ventajas y desventajas que esto supone [.eY27"], como que llega a más gente, pero menos cribada, seleccionada [.eY27] o que el público es quien decide de su calidad [.C51][.C14][.C59] o de qué se difunde [.C5][.C8]</p>	

El hecho de que el lector influya, incluso llegue a tomar parte en el proceso de la creación, en las unidades de significado que siguen se observa con renuencia especialmente por Curroruiz. Pero esta acción no es sino una posibilidad de expansión de la expresión artística y, en todo caso, algo que la misma persona asume con agrado que es un adelanto de lo que va a venir en un futuro próximo [.eC30].



- [.C14] hay mucho halagador sin conocimiento que puede destruirte en caso de ser algo ególatra.
- [.C35] Mantengo en la actualidad unos 7 portales y sí, puedes hablar de cualquiera de ellos y la gente con la cual, mantienes experiencias, puede llegar a los doscientos, mientras que las lecturas, pueden tranquilamente superar las 1000 semanales; siempre dependiendo de la fuerza del poema y de cómo se sienta identificado el lector.
- [.C36] has de conocer a los ponentes que te califican, para saber si lo hacen desde el punto lírico o desde el punto de ama de casa.
- [.eC29] En todos los lugares en los que publico, de manera digital, recibo comentarios y siempre procuro responder. Es una familiaridad que te proporciona vastos conocimientos.
- [.eC30] [*Usar el foro*] es positivo. El por qué, es muy obvio; en el futuro, todo será compartido y si se llega a un paso antes de ese futuro, será más rentable.

8.6.4.- Crítica y democratización

El modelo de difusión de Internet permite la existencia de una presencia de la expresión de creadores independientes, lo que le convierte en mucho más democrático que la transmisión desconectada. Esto tiene ventajas evidentes, pero también alguna otra desventaja, como que el torrente de poemas distintos a que se tiene acceso contiene, sin marcador que pueda distinguirlos, contenidos brillantes y vulgares entreverados. La poesía llega a más gente, pero mucho menos cribada, seleccionada. Se gana democracia, igualdad de oportunidades para los creadores, pero a costa de exigir un tiempo extra para localizar los poemas interesantes o bien acabar delegando la selección en un content curator, que acabaría haciendo la función de selección y puesta a disposición que anteriormente cumplía la crítica.

- [.eY27] Llega a más gente [*la poesía sobre Twitter*] pero menos cribada.
- [.eY27'] [*La poesía sobre Twitter*] tiene las ventajas y desventajas de toda democratización.

La teoría de la difusión que apuntan los participantes en el estudio es buena, porque los activistas en la esfera ciberespacial decidirían democráticamente qué poemas son más de su gusto y los promocionarían de varios modos –votando en agregadores, retuiteando, copiando en su cuenta de Facebook, etc.- por lo que lanzarían la obra, que obtendría más público, entrando en una espiral viral que redundaría en la obtención de un auditorio mayor aparentemente sólo por méritos de la propia obra, no por los contactos que pudiera tener el autor. En mi opinión esto no haría más que sustituir la función caciquil de la oligarquía de la crítica por el yugo de la opinión mayoritaria. Este rodillo de la mayoría podría evitar que tuvieran su oportunidad nuevas tendencias porque tienda a decantarse por lo establecido y a no abandonar situaciones de confort intelectual, lo que probablemente vaya en contra de una condición irrenunciable

para el arte: estar comprometido con la creatividad que se basa en la propuesta de novedades. Y, por último, se hace necesario mencionar que, aunque la apariencia del mecanismo que sustenta la decisión de la difusión en Internet es la de una democracia, realmente no todos los usuarios tienen el mismo poder a la hora de emitir su veredicto²⁸⁵, por lo que finalmente se sustituiría la función de la crítica por la opinión de una oligarquía participativa en ciertos entornos de la red, como agregadores, que probablemente esté menos formada para discernir los contenidos con valor poético de los que no lo tienen.

- [.C5] La buena [aportación de Internet], es que el mundo entero, disfruta o critica tu obra, con lo cual, un nombre es más conocido en un solo día que lo que pudiera ser en toda una vida.
- [.C8] La libertad individual a la decisión de publicación, de expandir el conocimiento y a relegar su obra a un mundo virtual. Y la libertad colectiva de leerla, de ser los verdugos de la misma. Bueno, los verdugos o los que la lancen con sus visitas.
- [.C51] [El espectador] no es un destinatario. Es él, precisamente quien decide lo que le gusta y no el autor de la obra.
- [.C59] pocos jóvenes han estudiado la formación poética. Les gusta y lo utilizan. Para ellos, todo es plural y utilizable.

8.6.5.- Cocreación (Foro).

Una de las apuestas más novedosas del cuaderno de poesía en 140 caracteres consistió en la implementación de un foro tertulia online para vehicular la fase de creación. Este foro fue opcional y como ya se ha dicho hubo miembros de Telira²⁸⁶ que presentaron sus trabajos para el cuaderno colectivo por medio del email, sin participar en la experiencia del foro. Como quiera que la participación fue mayoritaria, se consideró importante en el marco de la investigación recuperar las impresiones y experiencias de los poetas a este respecto, en especial en cuanto a las posibilidades de cocreación.

¿Qué es lo que se ha llamado cocreación? Básicamente es un cambio de esquema en la creación artística. Salvo alguna experiencia esporádica anterior a las vanguardias del siglo XX, los roles de creador y espectador estaban estrictamente delimitados, dando como resultado que el autor de la obra presentaba un todo acabado para su auditorio. Este auditorio tenía la opción de interpretar el resultado, disfrutar la obra,

²⁸⁵ Un buen ejemplo de esto es meneame.net en el que los contenidos se promocionan mediante los votos de los usuarios del site. Sin embargo el valor de estos votos varía según un valor numérico que oscila entre 1 y 20 y que es reflejo de la participación anterior del usuario en la comunidad que define el site.

²⁸⁶ La participación en el foro para tomar parte en el libro fue facultativa para los miembros de Telira, lo que quiere decir que se permitió el envío de poemas a los coordinadores de la publicación por otros medios. En el caso de los invitados no socios de la tertulia Telira, la participación en el foro electrónico se decidió que fuera, sin embargo, obligatoria.



dar su veredicto, pero en ningún caso participar en una eventual modificación de la misma. El caso de la tertulia poética, o en general literaria, puede representar una excepción a esta norma. Participar de manera honesta con el esquema colaborativo que plantean estas reuniones, supone presentar piezas literarias inconclusas con ánimo de no vetar de partida la posible integración en la obra del feedback de los contertulios. Es decir, la obra se puede completar con las opiniones y sugerencias de los espectadores o, dicho de otro modo, se convierte al espectador en eventual coautor del resultado. La cocreación así entendida se convierte en un puntal de aseguramiento de la cualidad artística del poema. Si se acepta que una de las condiciones irrenunciables de la obra de arte es la necesidad de la participación del espectador interpretando la obra, recuperando su significado, la participación de éste redefiniendo la propia obra es ir aún un paso más lejos.

El estudio objeto de la presente investigación trataba de comprender cómo percibían la poesía en Internet un grupo de poetas que, además, ya venían realizando una tertulia presencial mensual como asociación cultural. Uno de los puntos fuertes del planteamiento era dar la oportunidad de verificar este esquema en la red, mediante un site dedicado a la tertulia -el foro de creación compartida-. Este foro, si bien modificaba algunos parámetros del esquema de tertulia buscando su acomodo natural en el nuevo medio, como transitar hacia una naturaleza asíncrona y continua, debía dar lugar a verificar también la cocreación y se pretendía verificar si así lo hizo. Los poetas entendieron este planteamiento del foro exactamente como se pretendía, como la trasposición a la red de la tertulia mensual.

- [.L17] [*Constituir foros que funcionan como tertulias*] Se hace.
- [.T36] El foro ese, claro, era eso [*una versión de la tertulia, on-line*].

El sentir general de los participantes en el libro colectivo de poemas es que el foro podía influir la creación, modificarla. El foro, como lugar de puesta en común de los poemas para su escrutinio público, supone la recepción de opiniones, de feedback de los demás participantes, que puede hacer repensar alguna estructura del poema al autor, lo que llega a crear un poema nuevo, porque '*Te cambia una coma, y a lo mejor te cambia el texto entero, todo el sentido*'. El foro es percibido como un sustituto válido de la Tertulia 'de café', y una fuente de estímulos, que llegan a llamarse 'compartidos', del que puede concluirse que sirve de disparador para provocar el acto creativo del poeta.

- [.Y104] *Te cambia una coma, y a lo mejor te cambia el texto entero, todo el sentido.*
- [.T37] [*El foro de creación conjunta aporta*] Más rapidez. Una comunicación mucho más rápida. Porque ya no se juntaban, no se juntan, una vez al mes en el café, sino todas la noches, entonces, tienen que crear otra cosa
- [.Y102] El último Tweet mío me vino del estímulo compartido [*del foro*].

- [.C43] puede que [el foro de Telira] me hiciera crear alguna cosa, al pensar que se podía hacer el más pequeño todavía con significado propio

También hay voces discrepantes que se suman al coro, en dos sentidos. Por un lado hay quien piensa que el foro en sí no aporta mejoras sustanciales respecto a la creación convencional. De otro lado, hay quien observa peligros poco concretos en el caso de que el foro esté mal gestionado, suponiendo, claro, que una tertulia ‘preencial’ nunca lo está. La opinión particular del investigador es que hay que observar estos fragmentos del discurso poniéndolos en cuarentena, porque podría responder a preconcepciones y recelos de tipo tecnológico. La causa que hace llegar a esta conclusión es el no haber explicaciones explícitas de las opiniones –en el segundo caso podrían ser ligeramente incoherentes- y, ante todo, que la participación en el foro de los poetas que las emiten pasa por ser reducida²⁸⁷ o inexistente. En todo caso, se añaden a continuación para su escrutinio.

- [.eRX33] [*El uso del foro*] no [*introduce mejoras sustanciales respecto a la creación convencional*]
- [.O32] Tomando como ejemplo nuestra tertulia. Nosotros nos hemos destrozado los poemas. Pero sin obligarnos nunca a seguir ninguna tendencia. Y, el problema que yo veo en el foro, es que si está mal gestionado y empiezas a sentir esas críticas a alguien, aunque sea a uno, le pueda echar para atrás

Si la participación en el foro significó para los poetas que tomaron parte una influencia en sus composiciones, ¿De qué modo sobrevinieron estas influencias? Al menos, incluso entre los más reacios a acoger el diseño del foro que se ensayó, se aceptaba que se hacía presente un estímulo que animaba a la creación. Este estímulo era permanente y se sustanciaba en una retroalimentación por parte de los demás participantes en el foro. Estas críticas se ven con una perspectiva positiva, llegándose a comparar con una piscina llena de niños de la que formas parte. De ellas, los entrevistados dicen aprender y e incluso dejan entrever que obtienen un cierto confort por sentirse integrados en las dinámicas sociales, si bien en ocasiones, por lo personal de la creación, estas opiniones podrían tomarse como algo personal y llegar a herir.

²⁸⁷ Olga no participó en el foro. Félix sí lo hizo, pero sólo enviando 2 poemas y, por el contrario no realizó ningún comentario. Un caso aparte es el de Artesana (R). Artesana envió un total de 23 poemas e hizo un número próximo de comentarios, lo que hizo que se la incluyera en la lista de los 10 participantes más activos en el foro que se ha utilizado como referencia en el presente trabajo. Esto podría haberse mantenido así, incluso con su afirmación de que sus poemas ‘*eran antiguos, no eran específicos para la prueba*’, lo que contravenía la normas implícitas para el disfrute del foro. Pero adicionalmente un examen detallado permite ver que esta actividad en el foro se atenía a las normas que reflejaban una participación muy poco extensa, quizás sólo utilitaria. Todos sus aportes se realizaron en lapsos muy reducidos de tiempo, en sólo dos sesiones registradas, el 18 y el 21 de Noviembre. No puede considerarse que en estas circunstancias tuviera lugar una verdadera interacción con sus compañeros y no podría esperarse que su presencia en el foro fuera provechosa en términos de la cocreación buscada en la investigación.



- [.O31] A la poesía de cada uno, ese foro en concreto, no le aporta nada. Bueno sí, el estímulo para que la gente lo siga haciendo.
- [.Y92] Ha habido algún momento cuando estábamos en el foro, que realmente había una, una retroalimentación muy estimulante.
- [.Y94] [*En el foro de creación conjunta*] Había un estímulo permanente, era entrar y era como tirarte a una piscina llena de niños y tú también eres un niño.
- [.eB30] Es positivo usar el foro, con el intercambio nos enriquecemos mutuamente.
- [.eY30] [Usar el foro es] positivo. Por el efecto contagio [de creación] que he mencionado antes y porque integra la poesía en las dinámicas sociales.
- [.eF33] Se puede aprender con los comentarios que hacen los demás [en el foro] y eso me parece bueno.
- [.C40] Siempre influye que un compañero te pueda criticar [en el foro]
- [.eM30] Soy partidaria de la idea de que dos mentes piensan mejor que una, pero si es algo personal, como la poesía, que afecta a tus sentimientos, igual te pueden herir con alguna sugerencia.

Este feedback estimulante, ya supone de partida una modificación de la creación, si bien, no trazable. Pero además de él, los entrevistados aceptan haber modificado ligeramente sus poemas debido a sugerencias y opiniones de otros participantes, lo que sí habría dejado huellas explícitas en el poema y que son revisables relejendo la transcripción del foro.

Pero hay quien va más lejos y sugiere que la participación en el foro tertulia crea un entorno de creación distinto, modifica el propio proceso de creación, con lo que el resultado debe de ser forzosamente diverso.

- [.Y93] Corregí o quité alguna cosilla por ahí [*en el foro, motivado por la opinión de otro participante*].
- [.F28] Yo igual alguna coma [*corregí motivada por la opinión de un participante en el foro*].
- [.Y98] [*En el foro*] me ha ocurrido esto [*retocar poemas y encontrar nuevos sentidos*], sólo que en comunión, lo cual para mí ha sido precioso.
- [.Y103] El hecho de que tú vas a escribir y el hecho de que estás sometido a estímulos más directos, ¿Cómo no te va a cambiar?
- [.eT30] [*Usar el foro es*] positivo porque es un entorno de creación distinto.

- [.T65] Tú haces un poema, el otro hace otro poema el otro hace otro poema y nos juntamos, eso es un proceso. Y otro proceso es: vamos a entrar todos en esta vía virtual y vamos a, durante quince días, a crear poemas. El proceso es distinto.

En resumen, pese que el entorno de foro electrónico podía verse como artificial e incluso impersonal – como se dijo en las fases previas de discusión del proyecto-, el resultado fue satisfactorio para los participantes y dio lugar a una obra variada, profunda y, desde luego, nada adulterada.

- [.Y100] [*En el foro*] han salido cosas muy naturales.

8.6.6.- Impresiones uso Foro

La participación en el foro fue generalizada, contando con 10 usuarios que generaron una actividad notable y otros tres con una actividad esporádica de entre los 17 participantes finales en el cuaderno colectivo de poesía. Estos dicen que participaron no sólo aportando poemas, sino que percibieron cómo el resto de los participantes les dirigía comentarios, a lo que respondieron, lo que se ajusta a la realidad a tenor de las estadísticas del foro ya presentadas. La experiencia no sólo ha sido efectiva sino que algunos de los participantes confiesan que les gustaría haber participado aún en mayor medida.

- [.eTRBMFYXC29] [*En el foro*] han comentado mis poemas y he respondido.
- [.eM28] [*He participado en el foro*] menos de lo que me hubiera gustado.

Los poetas que participaron en el foro lo ven con muy buenos ojos. Consideran el foro como un entorno positivo para la poesía y se sintieron a gusto trabajando en el site de foro tertulia a lo que probablemente contribuyó en gran medida el manejo tan fácil que tenía, tanto a nivel conceptual –sus posibilidades eran muy reducidas y probablemente en esto residía su flexibilidad- como a nivel técnico –no tenía ninguna necesidad de aprendizaje para un usuario que estuviera familiarizado a nivel básico con Internet, lo que era el caso de todos los foreros.

- [.eT30] [*Usar el foro es*] positivo porque es un entorno de creación distinto.
- [.eC30] [*Usar el foro*] es positivo. El por qué, es muy obvio; en el futuro, todo será compartido y si se llega a un paso antes de ese futuro, será más rentable.

(Todos los participantes en el foro tertulia refieren haber estado cómodos con el entorno del foro [preguntas 31 y 32]. Como mucho ponen como problema la falta de tiempo)



- [.eF31] A mi [*el foro*] me ha gustado mucho, me gustaría repetir.
- [.eBM31] Me he sentido cómoda en este nuevo entorno, todo me pareció excelente.
- [.eY31] Todavía tengo ganas de más de lo mismo [*del foro de creación conjunta*].
- [.eR30] [*Para usar el foro es*] hay que dedicarles un tiempo que a veces no se tiene.
- [.eFY32] [*Lo más difícil para trabajar en el foro ha sido*] mi falta de tiempo.

- [.C39] Su manejo [*del foro de Telira era*] muy sencillo y simple, aunque había pequeños defectos de entrada en ocasiones.
- [.eBRC32] Todo [*lo relacionado con el foro*] me pareció fácil.

La experiencia ha sido tan positiva que algunos participantes –las unidades de significado se han consignado justo antes de estas líneas en este mismo epígrafe- se lamentan de no haber participado más [.eM28] y otros manifiestan querer repetir la experiencia.

Los foreros lo tienen claro; debiera de continuar y crecer, madurar²⁸⁸, no sólo por el mantenimiento de la comunidad virtual que se ha generado en la que exteriorizan sentirse muy a gusto, sino por la posibilidad de ser utilizado como plataforma para incrementar las lecturas de los poemas expuestos. El esquema no es más que un adelanto de lo que ha de venir, y el llegar antes a ese eventual futuro, será positivo para el grupo.

- [.C37] Creo que el foro de Telira ha de crecer. Hacerse adulto y poder registrar sus obras sin grandes problemas.
- [.C38] Creo que [*el foro de Telira*] es una experiencia que ha de madurar y seguir adelante, porque en estos momentos, es o para delante o para atrás y morir.
- [.C42] Siempre gusta [*el foro de Telira*], sobre todo, no por su espectacularidad, sino por lo a gusto que te encuentras entre gente de tus mismos gustos y sobre todo, porque se encontró un gran respeto. Algo que está ausente en muchos lugares hoy en día.
- [.C41] De especial [*en el foro de Telira*], era la ilusión con la cual salió a la luz, esperando que fuera entre amigos y que pudiera generar más visitas que una reunión simple (cosa que sí atrajo en un tanto por ciento mayor que lo habitual).
- [.eC30] [*Usar el foro*] es positivo. El por qué, es muy obvio; en el futuro, todo será compartido y si se llega a un paso antes de ese futuro, será más rentable.

Evidentemente se encuentra un aparte para aportar una crítica constructiva al planteamiento del foro. Evidencian algunos defectos técnicos, aunque el mayor problema para participar más intensamente parece

²⁸⁸ Existen planes del colectivo Telira para la repetición de la experiencia del foro tertulia, con algunas mejoras, en el Otoño-Invierno de 2012.

ser ajeno al foro, la falta de tiempo. Una vez más nos topamos con la inesquívable escasez de tiempo de la sociedad posmoderna tecnológica.

- [.eR30] [Para usar el foro es] hay que dedicarles un tiempo que a veces no se tiene.
- [.eFY32] [Lo más difícil para trabajar en el foro ha sido] mi falta de tiempo.
- [.C39] Su manejo [del foro de Telira era] muy sencillo y simple, aunque había pequeños defectos de entrada en ocasiones.

8.7.- Categoría Analítica 7. Anatomía del Poetweet.

La séptima categoría analítica recoge la visión que tienen los creadores de los poemas para Twitter en cuanto a este tipo de obra. Esta será completada con la categoría analítica número 8 que comprende sus pensamientos en cuanto al hecho creativo del poetweet.

8.7.1.- Ultraconcisión.

La evidencia es que los poemas para Twitter son más cortos. Esto es forzado por la única restricción explícita que se impone, la de no comprender más de 140 caracteres para su expresión. Pero también proyecta una voluntad, la de buscar la creación de todos expresivos que sean directos, inmediatos, aunque sea a costa de otros valores como la perennidad de la obra. Para construir estos disparos poéticos, lo que precisa no exclusivamente, pero sí como punto de partida, es esa concisión que todos han percibido.

- [.L15] El poema [*escrito en Twitter*] es directo
- [.L26] [*Un poetweet debe ser*] Sencillez y directo. (Pausa) Yo en los poemas normales ya uso pocas figuras, porque uso pocas. En Twitter, menos. Nada. Cero. Niente.
- [.eB25] [*Los poetweets*] son más fáciles para la mayoría de las personas, pues al ser más cortos, se pueden leer y comprender con mayor disposición.
- [.C24] [Para Twitter] Has de comprimir el tiempo y las letras para que las nuevas generaciones encuentren el placer de la explosión de los sentidos en pocos minutos. Si es segundos, mejor.
- [.C48] Twitter es la velocidad, un flash de la vida.
- [.A32] Caben pocas cosas en 140 caracteres.
- [.L21] Es el precio [*la evanescencia de la obra, el poetweet*] que pagas por la inmediatez.
- [.L14] [*El blog de mis poemas aporta*] Inmediatez. Lectores. Llegar a un público más amplio. Nada más



La razón última de buscar este cambio en la expresión poética no es por estar dentro de la famosa norma de los 140 caracteres, no es un producto de la tecnología, si no provocado por las necesidades sociales, del creador y, ante todo, del espectador. Esta norma está concebida para respetar las necesidades del nuevo auditorio y se acepta como condición para acercarse a él. Se está pensando en un público que demanda precisamente eso al arte y en especial a los poemas; un placer rápido, explosivo

- [.T50] Ahora se hacen novelas más cortas. ¿Por qué? No es por el soporte. Porque en un libro electrónico. SI ahí pueden caber veinte veces las páginas de Ana Karenina. Es por otra razón. Porque ahora nadie soporta, a lo mejor, leer una novela tan larga y hacen novelas más cortas. Entonces, eso no es producto del soporte, ni de la tecnología. Es producto de otra cosa. Es producto del que piensa, del que crea.
- [.C28] La juventud, manda. Tiene poco tiempo, por lo que tiende a reducir costos de estructuras para llegar a decir lo mismo que se diría en un largo poema.

Además de ser corto, tiene que ser concreto, contener un mensaje completo –no funciona si es un fragmento de mensaje- de modo sintético. El poeta debe de dominar el lenguaje porque en cada poema debe de elegir con precisión cada palabra y su estructura, porque no hay una segunda oportunidad para la explicación.... En una palabra, el poema debe de estar esloganizado. Esta tendencia al slogan no es nueva sino que ha sido el comportamiento del lector desde siempre, aunque es evidente que se ha multiplicado con las nuevas condiciones sociológicas del netmodernismo.

- [.C54] has de hacerlo [el poetweet] más fugaz, pero capaz de contener toda la experiencia y la fuerza necesaria como para acordarte eternamente.
- [.eB19] Hay que pensar un poco más, porque en pocas palabras se debe transmitir ideas completas y “fuertes” que lleguen al lector.
- [.C55] [el poetweet] ha de ser muy veloz, pero decir lo mismo.
- [.eM19] [*Técnicas distintas usadas en poetweets son:*] concreción, síntesis, condensación, dominio del lenguaje para elegir el vocabulario adecuado, preciso.
- [.eB37] [*Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás*] el excelente vocabulario y la capacidad de trabajar las metáforas.
- [.Y89] Lo que la gente recuerda de Neruda, son casi eslóganes.

Con lo anterior, podría concluirse que la poesía en Twitter ha perdido su naturaleza, porque se tiende a subsumir bajo una forma de eslogan, un mecanismo más en la línea de una didáctica conductista que en la del Arte. Por eso es necesaria una precisión, la esloganización es sólo en la forma, pero la concentración no busca una respuesta calcada en cada interpretación del poema, sino que aumenta las posibilidades de

evocación y sugerencia del poema. Con esto en mente hay quien es muy optimista respecto al experimento, considerando que estas formas de poesía permiten recuperan la pureza poética que consiste en su connotación que libremente acaece en cada interpretación y que puede quedar sepultada cuando a la imagen poética se la acompaña de demasiados ornamentos que acaban constituyéndose en una explicación –que al fin y al cabo resta libertad a la interpretación- del eje central.

- [.eY33'] Creo que todos nosotros hemos mejorado nuestra capacidad de concentración semántica y con ello las posibilidades de evocar y sugerir. Así que creo que el experimento Tweet puede servir para devolverle a la poesía su verdadera esencia.

Tabla 14. Categoría Analítica 7 con unidades de significado agrupadas

C7.- ANATOMÍA DEL #POETWEET	
<p>Ultraconciación</p> <p>Los poemas en Twitter son directos [.L15] [.L26] concretos [.eM19], más cortos [.C28][.eB25] inmediatos[.C24] [.L21] [.L14][.C48]. Los poetweets se asimilan a eslóganes [.C54][.Y89] Los lectores piden obras más concisas [.T50] [.A32] Hay que decir lo mismo en menos palabras [.C55], más concentrado. En pocas palabras se debe transmitir ideas completas [.eB19]. Esto requiere dominio del lenguaje para elegir el vocabulario adecuado, preciso.[.eM19][.eB37]. la concentración semántica en el caso de la poesía aumenta la evocación y sugerencia [.eY33']</p>	<p>Evanescencia de la obra</p> <p>Los Tweets se pierden, se desvanecen [.T40] [.F21][.L21], aunque esto no es importante[.T41]. Los Tweets se pueden recuperar [.L20,O]</p>
<p>Mínima complejidad</p> <p>Los poemas para Twitter son ser fáciles de leer [.eR25][.eM25][.eB25] (Excepción: le resultan igual a [.eF25]) porque son sintéticos, concretos [.Y55][.A22][.Y61][.L26] [.Y79][.Y80][.eR20][.eY36][.eM19], sencillos [.C33][.L28] intuitivos [.eTX18], con léxico sencillo [.C21] . Un poetweet debe tener pocas figuras [.L26], en un poetweet no cabe paja o adorno [.A21] [.C60][.C56][.eC18] así que en Twitter es difícil adornar una idea [.A31] [.F23], así que la concreción de Twitter podría hacer perder matices [.A23]</p>	<p>Público del poetweet</p> <p>El público es distinto [.eC25], lo corto es más para jóvenes [.eC24']</p>
<p>Eliminación del poemario como unidad.</p> <p>La síntesis obliga a que el yo del autor se diluya, no es histórico porque un poetweet no se lee con un todo -el poemario- [.Y81] [.Y82] En Twitter un poema no refleja evolución del poeta. Es una foto[.Y54,O], se corresponde con la percepción fragmentaria del mensaje, algo global e inevitable en la comunicación del siglo XXI [.eY16']</p> <p>El integrarse en itinerario flexible, implica que el poema debe decir algo por sí sólo [.eFC23]</p>	<p>Temática de los poetweets</p> <p>Los temas deben ser de actualidad, atractivos, impactantes[.eC22']. El poema debe de impactar [.eC21'], más contundentes [.F13] [.eF18]. La forma clásica aburre [.eC23]</p>



Integración en redes de significado	Pugna por la atención del espectador.
<p>El entrelazado de poemas en Twitter crea ente poético colectivo [.Y56] [.Y57][.Y84,L] [.Y85] que puede ser entendido como una red [.T34] [.T35] [.T60]. Los poemas se interfieren unos a otros y también con otros contenidos, como noticias/otros influyéndose mutuamente [.Y56] [.Y58] [.Y60] [.F14,O]. Esto se puede entender como que resta matices y sentido [.L16] o que se los suma [.Y59] [.Y85]</p>	<p>Los poetweets necesitan temas nuevos [.eC19] No hay un tema fijo, se pueden hacer sobre qq cosa [.eC22], de hecho ha llamado la atención la variedad de temas [.eC37]. La idea es que busquen impacto [.eC22']</p>

8.7.2.- Mínima complejidad estructural.

La concisión que exigía el nuevo espectador no es un fin en sí mismo, sino que sirve al propósito de minimizar la ocupación, el consumo de atención del lector. Esta concisión se debe de completar con una exacción de disminución de la complejidad estructural. El poema debe de ser fácil de leer, lo cual no plantea una renuncia a la sofisticación de sus posibilidades connotativas, sino una eliminación de los elementos que aumentan la complejidad estructural del poema, que le hacen más lento de leer. El poema debe de ser corto, pero también fácil de leer para que ambas condiciones logren que sea rápido. En la percepción de los poetas esto, por lo general, se cumple con el formato de poetweet.

- [.eR25] [*El poetweet es*] más fácil [*de leer*] porque es más rápido²⁸⁹.
- [.eB25] [*Los poetweets*] son más fáciles para la mayoría de las personas, pues al ser más cortos, se pueden leer y comprender con mayor disposición.
- [.eM25] [*Los poetweets*] son más fáciles de leer.
- [.eF25] [*Los poetweets*] me resultan igual de leer.

Los poetas investigados comprenden como las llaves para la buscada facilidad de lectura son múltiples, pero todas en la misma dirección. Los poemas deben de ser sintéticos, sencillos, concretos, intuitivos, utilizar el vocabulario más sencillo posible dentro de la necesaria precisión, etc... lo cual no es privativo de los poemas para Twitter, sino que hay poetas renombrados como Juan Ramón Jiménez que piensan que el carácter sintético es clave en la poesía. La diferencia de hace sólo unas décadas a el presente es que hasta la instauración del escenario posmoderno, un poema sin estas características podría perder esencia poética –si bien Yago dice después que tanto la forma sintética como la analítica son válidas-. En el momento actual el poema que no tenga una estructura ligera puede no tener la oportunidad de demostrar su validez, porque pierda, de mano, el auditorio; no llegue a leerse.

²⁸⁹ Quizás la respuesta de Artesana a la pregunta 25 del cuestionario esté lógicamente invertida. Es poema será más rápido porque sea fácil de leer, no a la inversa.

- [.Y55] [*La poesía para Twitter tiene de particular la*] Síntesis. Juan Ramón veía la poesía así. Síntesis.
- [.A22] Hemos coincidido todos en que ahí [*Twitter*] es la concreción pura y dura.
- [.L26] [*Un poetweet debe ser*] Sencillez y directo. (Pausa) Yo en los poemas normales ya uso pocas figuras, porque uso pocas. En Twitter, menos. Nada. Cero. Niente.
- [.Y79] [*Escribir en 140 caracteres*] A mí me ayudaba a condensar. A condensar la idea, hacer más puramente poético.
- [.Y80] La... forma sintética de hacerlo, o la forma analítica. Son válidas ambas, en mi opinión.
- [.eR20] [*el recurso más importante para el poetweet*] es capacidad de síntesis y de buscar una imagen impactante.
- [.eY36] Insisto [*como virtud a destacar en los poemas de la obra conjunta*] en los de la síntesis. Creo que ha sido un soplo de aire fresco para nuestra/la poesía.
- [.eM19] [*Técnicas distintas usadas en poetweets son:*] concreción, síntesis, condensación, dominio del lenguaje para elegir el vocabulario adecuado, preciso.
- [.C33] Cuanto más sencilla una forma, mayor entendimiento de la misma, mayor alcance a todo un universo que no tiene ni quiere tener conocimiento de un clásico aburrido.
- [.L28] [*Escribir en 140 caracteres ayuda a hacer el poema*] Más sencillo, más directo.
- [.C21] Si quieres que tu obra llegue a más personas has de cambiar la estructura de las palabras y ser más sencillo. A más *leyentes*, mayor sencillez de lectura. Si quieres público selecto, cambias de maneras, buscas retos, pero si quieres ser leído por muchos, has de ser directo y entrar muy rápido. Eso significa no tener un vocabulario muy difícil.

Todo lo anterior, es decir, la concreción necesaria y la renuncia al aumento eludible de la complejidad en las estructuras se encuentra contrapuesta a una máxima que varios de los participantes en la generación del discurso que se ha recogido entendían como inherente a la poesía. Se trata esta del recurso al adorno del contenido en un poema. La visión artesanal de la composición poética parte de la elección de una idea y del embellecimiento de la misma –entendido por otros como una aportación de matices- con un caparazón ornamental de figuras literarias y léxico considerado poético, entre otros recursos. Sin embargo, el poetweet debe de tener pocas figuras, porque en un poema ultraconciso no cabe *paja* ni adorno.

- [.F23] En el Twitter no puede [*adornarse las ideas*]!
- [.L26] [*Un poetweet debe ser*] Sencillez y directo. (Pausa) Yo en los poemas normales ya uso pocas figuras, porque uso pocas. En Twitter, menos. Nada. Cero. Niente.
- [.A21] Ahí [*en Twitter*] no cabe paja. Ahí solamente cabe grano.



- [.C56] Tú, como poeta, tienes la experiencia y creas la situación en tu mente, estructuras un poema perfecto, pero ha de caber en un formato más cubicado, por lo que decides ahorrar tiempo y pasas directamente a lo importante, dejas las florituras para los que las necesitan.
- [.C60] En lugar de dedicarte a veces a dar rodeos para expresar un sentimiento, has de contar ese sentimiento directamente.
- [.eC18] Hay que hacerlo [trabajar distinto para poetweets que para poemas convencionales]. Ya que partes de una meta única; tienes que comprimir la historia que cuentas en un espacio record y darle todo el empuje necesario para que sea coherente y a la par, tenga fuerza propia, sin ayuda de palabras que sobran.

Era de esperar que esta consideración del poetweet como ajeno a los adornos suscitara debate que corrió en torno a dos ejes. El más evidente, la necesidad de cambiar de modo de crear los poemas.

- [.A31] A mí me cuesta mucho hacer un poema en Twitter porque a mí me gusta rodear la idea central, me gusta adornarla bastante.

Pero además había dos puntos de vista sobre la necesidad del adorno, de lo que los poetas llaman la paja. Unos comprendían que también ayuda a la descripción del poema, que es una parte significativa del mismo y otros entendían que el contexto experiencial del poeta ya está presente en el poema, por la propia decisión de en qué elemento único centrar el mismo.

1. **Florencio:** Relacionado con esto que acabas de preguntar sobre Twitter, eh... [.A22] Hemos coincidido todos en que ahí [Twitter] es la concreción pura y dura. Concreción. Pero [.A23] eso [la concreción] quizás lleva otro problema consigo, y es que un poema es un poema. ¿No? Ahí se expresan sentimientos, puedes expresar vivencias... Vamos a hacer la comparación con el paseo por el campo, por un parque, precioso. Eh... en ese parque has visto muchísimos detalles, muchas cosas que te han gustado, te han agradado, que puede parecer la paja, como decía antes. Y, pero que tienes que quedarte solamente con algo muy concreto, como es, que has visto el pavo real ese tan precioso, pero ¡Te has perdido todo lo demás! ¡La paja! Que también es importante.
2. **Yago:** Pero a lo mejor nos ayuda a distinguir el pavo real de lo demás. Ese es el tema. [.Y61] ¿Cómo sabes tú que todo lo que está alrededor no te ha enseñado a ver con otros ojos el pavo real o viceversa?
3. **Feli:** O espera un momento. [.F15] O que a lo mejor tú has visto el pavo real y yo he visto el nido del pato. Y me han gustado más los huevos del nido del pato que eso...

8.7.3.- Sustitución del poemario como unidad por redes de significado.

La síntesis buscada en el poetweet obliga a que el yo del autor se diluya, se externalice del poema. De este modo los poemas no son históricos ni pertenecen a un todo aportador de contexto y de significados holísticos, como es el poemario.

- [.Y81] Los poemas desarrollados me permiten fingirme un personaje pero me obligan más a analizarme de una manera más histórica mientras que el poema sintético me obliga a que la poesía sólo pueda dar un aspecto de mí y al final ese aspecto de mí, se diluye en el poema.
- [.Y82] El poema sintético tiene esa pureza: que a lo mejor no tiene que haber personaje.
- [.Y54,O] [*En Twitter, mostrar la evolución del poeta en un poema*] Es más difícil
- [.eY16'] El formato tweet se corresponde a la percepción fragmentaria del mensaje, algo global e inevitable en la recepción y asimilación de información en el siglo XXI.

De este modo, sin la posibilidad de comprender la poesía en el marco contextual del poemario, el poema debe de convertirse en un todo independiente. Debe de contener un significado total sin tener que recurrir elementos externos ya que, con el lector de Internet decidiendo cuáles son sus itinerarios de lectura, no se puede anticipar que otras piezas –artísticas o no- le van a acompañar en la sesión de lectura.

- [.eFC23] [*Para ser un buen poetweet, un fragmento de poesía convencionales necesario que*] el fragmento en sí dice algo por sí solo.

Lo que es evidente es que la flexibilidad para elegir su itinerario de lectura que se permite al lector en la red, crea un entrelazado de contenidos decidido por él mismo en cada sesión, lo que hace que cada interpretación del poema está circundada por contenidos diferentes y, por ende, que sea distinta, aportando variabilidad al placer estético. Este entrelazado o interferencia de los poemas que se va a dar en Twitter, o que se dio directamente en el foro, crea lo que los investigadores han calificado como un ‘ente poético colectivo’ que puede ser también entendido como una red, que no elimina las individualidades de cada poema, pero las subsume en algo que se entiende como un todo. Este es el nuevo contexto que sustituye al caduco poemario como el todo en el que se insertaba el poema, la red de significados.

- [.Y56] Hay un fenómeno más con la poesía en Twitter que en otros modelos, que era el fenómeno de la interferencia. Creando al final una mentalidad más de colectivo que de individuo. A pesar de que luego los lees por separado, ahora al leerlos todos juntos te das cuenta de que hay unas individualidades terribles



- [.Y57] Se creaba [*se refiere al foro previo de creación para el libro de Twitter*] una especie de ente poético colectivo. Que a mí me parece, muy estimulante.
- [.Y84,L] ¿No os ha pasado la sensación de que tenéis los pises de los perros, el disparo, la sonrisa y las sombras paseando, la superestructura que se crea?²⁹⁰
- [.Y85] Se me crea esa superestructura, O ese sistema emergente, que yo tengo ahora mezcladas todas las imágenes mezcladas de los distintos poemas. No me disgusta, por otro lado, me parece que me enriquece, ¿No? Pero, claro, es otra percepción diferente (Tomás asiente a esto último).
- [.T60] [*La sensación que queda tras recibir varios micropoemas imbricados es*] La red.
- [.T34] Eso [*el ente poético colectivo creado en el foro*] es una red al final.
- [.T35] Lo que decía Yago del Twitter cuando todo el mundo escribe individualmente, pero al final, leyéndolo todo se queda como una especie de red o de sistema de colectivo

Pero los poemas no sólo forman parte de esas redes, promoviendo una surgencia holística de significado, junto con otros poemas. Al estar compartidos en la red, vía Twitter, Facebook o cualquier otro site, se encuentran en igualdad de condiciones con otros contenidos, sean estos noticias, manifestaciones políticas, activismos, información insustancial, etc. Es realmente con estos contenidos con los que finalmente va a ser que formen estas redes de significado, no forzosamente con otras poesías.

- [.Y58] Delante está lo que uno crea, pero luego está lo que surge. Se va a intercalar con la noticia de Rubalcaba, la del Sarkozy, la del futbol y de repente hay una interferencia a la percepción.
- [.Y60] A lo mejor, unos tienen unas palabras bellísimamente combinadas en medio de ese contexto [*de la red social*] y alguien que no tiene mayor interés por la poesía ha descubierto que esos versos le han condicionado la percepción, ojalá sea para enriquecer.
- [.F14,O] Que somos fruto del mundo que nos rodea, eso quiere decir que vivimos influenciados por lo que nos rodea.

Los individuos investigados no se ponen de acuerdo sobre la adecuación de este hecho de la compartición del espacio de los contenidos con otras piezas de todo tipo ¿Le resta matices y sentido o se los añade? Mi opinión es que, una vez más, es un paso en la participación del auditorio en la obra. Mediante su elección de contexto para cada pieza poética, toma parte en la definición de una instancia de la propia obra. Antes se conformaba con interpretar a la luz de sus circunstancias particulares el poema. Desde la existencia de los itinerarios flexibles de lectura, puede variar el contexto que le acompaña para cada interpretación por lo que la posibilidad del determinismo en el resultado, entendiendo este como la reconstrucción del significado por el receptor, disminuye.

²⁹⁰ Se refiere a varios de los poetweets creados para el cuaderno colectivo, después de haberlos leído todos juntos.

- [L16] [*El poema interferido al estar en una red social*] va a quedar sin sentido y sin matices.
- [Y59] O le va a dar matices, [*la interferencia de los demás contenidos de una red social, al poema*]
- [Y85] Se me crea esa superestructura, O ese sistema emergente, que yo tengo ahora mezcladas todas las imágenes mezcladas de los distintos poemas. No me disgusta, por otro lado, me parece que me enriquece, ¿No? Pero, claro, es otra percepción diferente (Tomás asiente a esto último).

8.7.4.- Evanescencia de la obra.

Algo que inquieta terriblemente a algunos de los participantes en el cuaderno de poesía es la caducidad del poema. Si se vierte en Twitter, sólo es cuestión de tiempo que sea reemplazado por contenidos cuya única virtud es haber llegado más tarde. Esto puede significar en algunos casos que los potenciales lectores de la obra, los seguidores interesados de la cuenta en Twitter de Telira, si pasó mucho tiempo desde la puesta a disposición del Tweet que contiene al poema, cuando se conecten no verán este porque estará sepultado en una pila de nuevos contenidos.

- [T40] Si no hubiéramos hecho el libro, ¿Dónde estaban los tweets esos? Perdidos por ahí, en alguna página... ¿Dónde? Al final esta inmediatez también se desvanece. Porque si es virtual, se desvanece.
- [F21] Algunos [*tweets*] se habrán perdido.
- [L21] Es el precio [*la evanescencia de la obra, el poetweet*] que pagas por la inmediatez.
- [L20,O] [*El tweet*] Sigue ahí. Alguien lo encontrará. Sigue ahí. Y se desvanece... o se va diluyendo.

Aparentemente el Tweet ha desaparecido, mientras que el libro tiene una existencia real y palpable. Sin embargo el Tweet puede ser recuperado y reproducido por cualquier persona que esté interesada en cualquier momento y el libro puede quedar en una estantería, olvidado. Los poetas del grupo de discusión provocan una discusión al respecto en la que participan todos, una buena muestra del interés que les suscita el tema, y cuya transcripción copio a continuación.

383. **Tomás:** [T38] La música y la poesía es fruto del tiempo. El ejemplo que tú has dicho. El Quijote libro... libro que en el siglo dieciocho era una tontería porque era las historias de un loco. En el siglo veinte es un libro completo, que tiene de todo, que es un libro universal y no sé qué... o sea, al final, no es sólo la creación del individuo. (Olga y Lázaro comentan que no han leído el Quijote entero. Lázaro dice: Entero, ¡Jamás!) Si no lo que la obra, lo que queda ahí y el tiempo, lo que pasa, el tiempo que pasa por ella. Y eso también lo condiciona. Y lo... al final estamos hablando del canal



- y del [.T39] soporte, porque eso también va a influir [en la obra de arte]. El soporte de Internet, ¿Cuál es el soporte de Internet? [.T40] Si no hubiéramos hecho el libro, ¿Dónde estaban los tweets esos? Perdidos por ahí, en alguna página... ¿Dónde? Al final esta inmediatez también se desvanece. Porque si es virtual, se desvanece.
384. **Feli:** [.F21] Algunos [tweets] se habrán perdido.
385. **Olga:** Y el caso es que se desvanece, pero sigue ahí.
386. **Tomás:** Sigue ahí o...
387. **Olga:** Sigue ahí.
388. **Lázaro:** [.L20,O] [El tweet] Sigue ahí. Alguien lo encontrará.
389. **Olga:** Sigue ahí.
390. **Florencio:** (A la vez que el final del intercambio anterior entre Lázaro, Olga y Tomás) Jamás hubiera pensado yo que iba a terminar participando en un debate de este tipo. ¡Jamás en mi vida!
391. **Moderador (Raúl):** Una pregunta para ti entonces (Indica a Florencio). ¿Se desvanece o sigue ahí?
392. **Olga:** Sigue ahí.
393. **Lázaro:** (a la vez que Olga) Sigue ahí. Y se desvanece... o se va diluyendo.
394. **Florencio:** (a la vez que Olga y Lázaro) ¿Cuál?
395. **Moderador (Raúl):** Los tweets. ¿Se desvanecen o seguirán ahí?
396. **Tomás:** Si no hubiéramos hecho el soporte del libro.
397. **Florencio:** Bueno, es que yo, en ese sentido, tu ya me conoces. (Ríen). Si sigue adelante... Yo si tengo oportunidad y posibilidad y... coco, pues, haré algo.
398. **Moderador (Raúl):** No. Me refiero a los poemas que hemos hecho para Internet. ¿Se pierden o siguen ahí, se desvanecen o siguen ahí? Eso es una pregunta que nos podemos hacer.
399. **Florencio:** Que siga...
400. **Lázaro:** Se van desvaneciendo.
401. **Tomás:** [.T41] ¿Qué más da que no sigan [los poetweets]?
402. **Lázaro:** Pero yo creo que [.L21] es el precio [la evanescencia de la obra, el poetweet] que pagas por la inmediatez.
403. **Yago:** Pero tú [.T42, L] el libro lo metes en la estantería y ya se desvaneció, como no lo...
404. (Risas)
405. **Lázaro:** No. Es así, es así.
406. **Tomás:** Efectivamente. Los poemas de Quevedo, alguien los recopiló y tal... y bueno. ¿Y cuántos se perdieron? Miles.
407. **Feli:** Y alguien lo ha traído...
408. **Tomás:** ¿Y cuántos se perdieron? Miles.

Todos hablan a la vez.

409. **Moderador (Raúl):** De uno en uno. De uno en uno que no puedo...
410. **Tomás:** Bien muertos. [.T43] Bien muertos están los libros.
411. **Florencio:** Yo tengo esa novela que conocéis algunos. Bien. Yo estoy... de esa novela estoy enamorado porque disfruté haciéndola, pero bueno... nadie sabe lo que yo disfruté haciendo esa novela.
412. **Moderador (Raúl):** Y yo la he traído para que me firmes.
413. **Florencio:** Y... ahí está. Pero [.A25] estoy hablando con mis hijos, que son los que me pueden orientar un poco, yo no sé cómo hacerlo, para ponerla [su novela] en Internet, simplemente colgarla y se acabó. Para que pueda haber más gente que la lea.
414. **Moderador (Raúl):** En la página de Telira, tienes tu sitio, ¿Eh? (Carcajada de Tomás) Sabéis que está colgado. El libro de Twitter está colgado ahí para que lo descarguen.
415. **Lázaro:** (Se dirige a Florencio) Lo pasas a Pdf y fuera.
416. **Moderador (Raúl):** Pero, por información, ha habido ciento... A día de hoy ha habido en torno a 140, 150 personas que no sé si lo han descargado o que han estado...
417. **Feli:** ¿En Telira punto net?
418. **Yago:** Puedo hacer enlaces a mis blogs de eso, ¿No?
419. **Moderador (Raúl):** Por supuesto.
420. **Tomás:** [.T44,L] La obra se desvanece igualmente, bien sea en Internet, bien sea en los libros. Y el ejemplo lo hemos visto esta tarde (En este punto Tomás se refiere a la participación del colectivo Telira en un mercado callejero en el que han estado ocupando un puesto durante dos días –el anterior y el mismo en que se realizó el grupo de discusión²⁹¹–, tratando de vender libros de poemas con poca fortuna): después de dos horas, hemos vendido dos libros.
421. **Lázaro:** (Varias veces durante la anterior intervención de Tomás). Está claro.
422. **Tomás:** El resto están ahí, perdidos en un cajón.
423. **Olga:** Bueno, ¡pues habéis vendido dos!
424. **Tomás:** O sea, que la obra se desvanece. Puede quedar en un soporte de papel.

8.7.5.- Elección del tema para obtener la atención del espectador.

²⁹¹ Las fechas son 22 y 23 de Abril, siendo este último el día del libro. Esta fue la razón de que el colectivo se dirigiera al ayuntamiento para solicitar una caseta portátil ubicada en la calle más céntrica de Aranda, en la que dar a conocer su trabajo. Algunos miembros del colectivo se quejan –y simultáneamente con la conversación en este punto, se oyen comentarios al respecto que no transcribo– de que el ayuntamiento se la concedió, sin avisarles de que esos días se iba a celebrar un ‘mercado goyesco’ y de que se les iba a incluir como una parte de los vendedores en el mismo.



En el poema para Twitter también es fácilmente observable la pugna por la obtención de la atención del espectador. Y en este sentido, no olvidan los poetas que el público en Internet cambia respecto al esperable lector de libros, y esto debe de alentar de algún modo cambios en la expresión para capturar su interés.

- [.eC24'] Lo mismo ocurre con los poemas largos y necesarios para una expresión y los cortos y rápidos, que los más jóvenes tienden a usar, por el impacto rápido que imprimen al ser leídos u oídos. Mientras que una sociedad más veterana, encuentra fascinante ambos sistemas.
- [.eC25] [*Los poetweets no son más fáciles o difíciles de leer sino que se dirigen a*] lectores diferentes

En ese esfuerzo por la captura del interés no se debe de descuidar la elección de la temática, que aunque a priori, puede ser cualquiera como ocurría con la poesía convencional y así se puede constatar en la producción poética del proyecto, debe de estudiarse si se pretende conseguir lectores.

El tema debe elegirse para provocar impacto, debe de formar parte de las preferencias de la población objetivo. Esto no deja de ser una concepción un tanto utilitaria o industrial del poema, que estaría en el límite de lo que se aceptaría como honestidad en la creación artística, pero hay que admitir que funcionalmente la propuesta es impecable.

- [.eC22] [Los poetweets] no tienen un tema fijo. Se podría hacer sobre cualquier cosa, siempre que sea rápido.
- [.eC37] [*Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás*] La variedad de temas sacados en las escasas líneas.
- [.eC19] [Los poetweets necesitan] temas nuevos, técnicas nuevas.
- [.eC21'] Que sea impactante [el poetweet]. Eso es lo que se debe de hacer.
- [.eC22'] Puede que los [temas] más usados, sean los que más impacto generan en un momento dado y todo en las fracciones en el cual se publique. Si es para los jóvenes, habría que estudiar, cuáles son sus temas favoritos y si es para otras edades, dependiendo de los sistemas sociales.

8.8.- Categoría Analítica 8. Creación y Teoría del Poetweet.

Tabla 15. Categoría Analítica 8 con unidades de significado agrupadas

C8.- CREACIÓN Y TEORÍA DEL POETWEET	
<p>Técnica del poetweet</p> <p>Se puede crear un Tweet a partir de textos analógicos [.Y88][.T62][.F29], podando un poema más largo [.L27] y con un retrabajo/reformulación del mismo [.Y101][.eB18]</p> <p>No necesariamente se lograrán buenos poetweets así [.eT23] sino raramente [.eRX23], ya que es un método con restricciones [.T66], depende de cómo lo adapte el poeta [.eB23], importando que el fragmento esté cerrado en cuanto a sentimiento [.eM23], que diga algo por sí sólo [.eFC23]</p> <p>El poetweet requiere técnicas distintas [.eT18][.eC19][.eC18], incluso cada poema las requiere [.eY19] la experiencia te los hace ver distintos [.eT17]. Hay que comprimir la forma [.eC18], pero no vale con acortar otro [.eR19]. Se cuentan las letras para no pasarse [.eR18]</p> <p>Hay a quien le ha llamado la atención lo que se ha ajustado la producción a la norma [.eM37].</p>	<p>Desventajas</p> <p>La concreción de Twitter podría hacer perder matices [.A23]</p> <p>Riesgos de pérdida de contenido artístico (ej: para ser breves lo que hacen es utilizar la yuxtaposición, lo que da la impresión de frases sueltas o hablar en "indio") [.eR36]</p> <p>La ausencia de rima lleva a decir que parecen aforismos, greguerías o agudezas [.eR37] [.eF20]</p> <p>Hay lectores y escritores mediocres, pero Twitter no mediocritiza [.C32]</p>
<p>Recursos literarios</p> <p>Sinestesia [.Y83], Metonimia [.Y83][.eY21]. Metáforas [.F22] [.T59] [.F24,LT] [.Y83] [.F25] [.eT20][.eB20] [.eT21][.eM21] [.eY21][.eB37] símbolo [.eY21] imagen impactante [.eR20] antítesis [.eT20] greguería [.eY20]. Figuras de construcción de oraciones como el Hipérbaton [.T57] [.eM21]. polisíndeton [.eF20] Todo tipo de recursos [.Y86][.T61], con libertad absoluta [.eC20] los mismos figuras que poesía convencional [.eRBFY21], pero más comprimidos [.eC21] salvo desarrollar una alegoría [.Y87] Sólo los recursos del plano fónico (aliteración) no son propios para poesía en Twitter [.T58,L].</p> <p>Ahora no existen, pero es probable que en el futuro se creen escuelas retóricas [.eY20]</p>	<p>Idoneidad artística de Twitter</p> <p>[.Y91] [.T63] Síntesis supone salto de retórica a la poesía [.eY33]. La concentración semántica incrementa la evocación y sugerencia. Twitter devuelve su verdadera esencia a la poesía [.eY33], aumenta la concentración y la intuición [.eT33] Se puede sintetizar y con unos pocos versos transmitir la idea de un poema extenso [.eB35] La posibilidad de interpretación subjetiva es lo que hace a los poemas seres vivos [.eY25]</p> <p>La evocación o connotación distingue Poetweets de los eslóganes [.eY25] -y 'complica' su comprensión- [.eT25]</p> <p>Los mensajes poéticos resultantes son muy creativos [.eT37] y se ha dado entusiasmo y veracidad, habiendo algo de catártico y liberador [.eY37]. Aporta nuevas expresiones a la poesía [.C27] Poetweets serán clásico en el futuro [.C45]</p>
<p>Proceso creativo</p> <p>Es más fácil que el del poema convencional [.eRBM24], igual de fácil [.eFY24] cuesta mucho/es más difícil [.eM17] [.eX24].</p> <p>Distinto proceso creativo [.eT24]</p> <p>Se ve que la creatividad se suelta [.eY17]</p>	

Esta categoría de análisis agrupa varios temas del discurso de los poetas investigados que abarcan sus impresiones acerca del proceso de creación del poema con la restricción de tamaño de los 140 caracteres,



así como la evaluación de las excelencias e inconvenientes del subgénero, lo que he titulado teoría del poetweet.

8.8.1.- Técnica del poetweet

La técnica más evidente para la creación de poemas para Twitter es la de partir de textos creados con anterioridad para entornos analógicos y simplemente reescribirlos o bien, lo que suele ser más común, dada la extensión, retrabajarlos o reformularlos –lo que comúnmente equivale a podarlos o trocearlos– hasta hacerlos encajar dentro de los 140 caracteres. Varios de los poetas revelan haber usado esta artimaña, aunque, como se verá después en gran medida no están contentos con su resultado.

- [.Y88] Coges de Quevedo el ‘Polvo serán y polvo enamorado’. Ya tienes un ‘*Twitter*’ ahí, bien potente.
- [.T62] Coges el de... ‘y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando’; sólo eso [*sería un poetweet*].
- [.F29] De los artículos que has escrito en tu libro, sí que podrías coger para Twitter algunas frases.
- [.Y101] [*Unos fragmentos de frase*] lo metes en el Twitter y ya la segunda vez que lo redactas ya te puede dar [*un contenido poético para Twitter*].
- [.eB18] Tuve que “cortar” esos poemas “convencionales” y en algunos casos reformularlos.
- [.L27] [*Para hacer un poema en Twitter*] Podas

Los poetas constatan que partiendo de poemas más largos para otros entornos, no necesariamente se logran buenos poetweets. Aunque en teoría sería posible, si el fragmento escogido para su encaje en los 140 caracteres contiene un sentido pleno, raramente se logra. Esto es así probablemente porque cada poema con el tamaño que tenga es un todo en sí mismo y, al fin y al cabo, si se poda un trozo y lo que queda tiene significado pleno, esa debiera de haber sido su presentación inicial.

- [.eT23] No necesariamente lo [*un fragmento de poema convencional*] es [*un buen poetweet*].
- [.eRX23] [*Un fragmento de poema convencional es un buen poetweet*] raramente, aunque sería posible.
- [.eM23] [*Para ser un buen poetweet, un fragmento de poesía convencional debe*] queda cerrado en cuanto a sentimiento, no tanto en cuanto a contenido.
- [.eFC23] [*Para ser un buen poetweet, un fragmento de poesía convencionales necesario que*] el fragmento en sí dice algo por sí solo.

No basta entonces, en la mayoría de los casos, sino que se acepta que ha de pasar un proceso de adaptación que puede entenderse como un retrabajo del poema, usar el antiguo como semilla para uno nuevo, lo que llega a modificar la esencia y la estructura del poema.

- [.eB23] [*Para ser un buen poetweet, un fragmento de poesía convencional*] depende de cómo el poeta lo adapte para ese fin.

Los participantes en el discurso tienen claro que el poetweet requiere comenzar de modo diferente, pensando en este destino de modo específico, lo que puede implicar la utilización de técnicas distintas. Esta argumentación, llevada al máximo por uno de los participantes, Yago, haría concluir que cada poema requiere una técnica distinta.

- [.eC18] Hay que hacerlo [*trabajar distinto para poetweets que para poemas convencionales*]. Ya que partes de una meta única; tienes que comprimir la historia que cuentas en un espacio record y darle todo el empuje necesario para que sea coherente y a la par, tenga fuerza propia, sin ayuda de palabras que sobran.
- [.eT18] [*Se requieren técnicas distintas con los poetweets*] porque el mensaje es más intuitivo y también más concentrado.
- [.eC19] [*Los poetweets necesitan*] temas nuevos, técnicas nuevas.
- [.eY19] Cada poema requiere su propia técnica.

Se puede simplemente utilizar el truco de contar las letras para no sobrepasar la restricción como refieren algunos poetas, pero con la experiencia, el poeta aprende a percibir de manera distinta estos poemas. No vale con acortar otro, hay que comprimir la forma y para sorpresa de algunos de los participantes en el proyecto que pensaban que la norma no iba a observarse estrictamente porque era difícil crear con tantas trabas, resulta que los poemas se ajustan magníficamente a ésta.

- [.eR18] He contado las letras para no pasarme.
- [.eT17] [*La experiencia hizo ver los poetweets*] distinto a lo que puede ser un poema de más amplitud en otro formato.
- [.eC18] Hay que hacerlo [*trabajar distinto para poetweets que para poemas convencionales*]. Ya que partes de una meta única; tienes que comprimir la historia que cuentas en un espacio record y darle todo el empuje necesario para que sea coherente y a la par, tenga fuerza propia, sin ayuda de palabras que sobran.
- [.eR19] El poema breve es lo que se necesita en Twitter, no creo que valga con acortar otro.



- [.eM37] [*Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás*] la variedad de la temática, lo ajustado de la norma.

8.8.2.- Proceso creativo

Una vez más fue complicado hacer que los poetas entrevistados explicitaran su proceso creativo. No hubo un acuerdo claro sobre la dificultad relativa de crear poetweets respecto a la creación de poesía desconectada, pero lo que sí parecía claro es que el proceso a seguir es distinto. Lo cual era esperable, porque técnicas distintas parecen requerir un proceso diferente, tan diferente que hay quien piensa que la creatividad se acrecienta apreciablemente.

- [.eRBM24] [*Crear poetweets vs poemas convencionales*] es más fácil.
- [.eFY24] [*Crear poetweets vs poemas convencionales*] me parece igual.
- [.eX24] [*Crear poetweets vs poemas convencionales me parece*] más difícil. Generalmente en 140 caracteres no puedo decir todo lo que quiero.
- [.eM17] Me costó mucho crear [*#poetweets*].
- [.eY17] He comprobado cómo se ha soltado la creatividad de muchos poetas.
- [.eT24] Es distinto, es otro camino, otra forma, otro molde... hay ventajas porque supone otro entorno creativo.

8.8.3.- Recursos literarios

En Twitter, según la experiencia en el cuaderno de poetweets de los poetas que sobre los que se ha realizado la investigación, se permite todo tipo de recursos con libertad absoluta. Todos coinciden en que básicamente los recursos literarios que se utilizaron en el libro eran los mismos que cuando creaban poesía convencional...

- [.Y86] Ahí [*en los poetweets leídos*] tienes todo tipo de figuras de estilo. Han aparecido símbolos, metonimia, metáforas, sinestesia, algún razonamiento lógico incluso. Hipérbatos.
- [.T61] En general, todos [*las figuras de estilo*] podrían valer [*para los poetweets*]. Ninguno quedaría excluido.
- [.eC20] [Los poetweets en cuanto a recursos literarios] se prestan a la libertad absoluta.
- [.eRBFY21] Sí [*las figuras que usé son las mismas que cuando escribo poesía convencional*]

La única restricción es evidente, las figuras usadas deben de tener encaje en un espacio más reducido y, para ello, ser más comprimidas. Esto excluye de un modo práctico el desarrollo de una alegoría por cuestiones de espacio, si bien, una alegoría es un encadenamiento de metáforas, las cuales sí que están presentes en Twitter... La única sorpresa es el testimonio de Tomás cuando opina que las aliteraciones²⁹² no son propias del entorno Twitter. En mi opinión es una opinión poco fundada, porque el efecto creado por la aliteración se reproduce del mismo modo en un poetweet que un poema convencional y, lo que es más, si la aliteración se alarga demasiado el resultado puede ser grotesco. En todo caso copio aquí esta opinión divergente del resto del discurso.

- [.eC21] [Las figuras retóricas usadas] son las mismas, pero más comprimidas.
- [.Y87] [*en un poetweet*] no podrías desarrollar una alegoría, Por la longitud, pero aun así, ¿Qué es una alegoría? Son metáforas desarrolladas o sumadas
- [.T58,L] Las del plano fónico, aliteraciones y cosas de esas, para nada [*son propias de los poetweets*].

El rey indiscutible de los recursos literarios para Twitter, como en la poesía en general habría que decir, es la metáfora. Pero los 140 caracteres no sólo admiten metáforas, sino que también hay sitio para la sinestesia²⁹³, la metonimia²⁹⁴, o la imagen impactante, el símbolo, la antítesis o la greguería, el polisíndeton²⁹⁵ o, ¿Por qué no? figuras de construcción de oraciones como el hipérbaton²⁹⁶.

- [.Y83] la metáfora así [*siendo corta*] es más pura tienes que llegar a la imagen poética, al tropo, a la metáfora a la metonimia a la sinestesia.

²⁹² Aliteración: 'Repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en una frase.' (R.A.E. s.f.). Se trata de la utilización de repeticiones de sonidos en un poema con la intención de crear un efecto expresivo de carácter onomatopéyico. Ejemplo: '*en el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba*' Garcilaso de la Vega, Égloga III

²⁹³ La Sinestesia es una Figura Retórica que consiste en mezclar sensaciones percibidas por órganos sensoriales distintos (sensaciones auditivas, visuales, gustativas, olfativas y táctiles). También se denomina Sinestesia cuando se mezclan estas sensaciones con los sentimientos internos (tristeza, alegría, etc...) (Figuras Retóricas s.f.). Ejemplo: '*Dos cosas despertaron mis antojos/extranjeras no al alma, a los sentidos:/Marino, gran pintor de los oídos,/y Rubens, gran poeta de los ojos*'. Lope de Vega

²⁹⁴ La metonimia consiste en sustituir un término por otro con el que guarda una relación de proximidad. Los tipos más frecuentes son nombrar al todo por medio de una parte o al efecto por la causa. Por ejemplo, cuando se dice que hay que pagar 10€ por cabeza o por barba, en lugar de por persona.

²⁹⁵ En el polisíndeton se añaden conjunciones innecesarias – lo más común es añadir copulativas o disyuntivas- en la frase para dar más fuerza o remarcar la estructura. No se considera que la complejidad estructural añadida sea notable, por esta adición de signos redundantes a la oración.

²⁹⁶ Según retóricas.com: '*El Hipérbaton es una Figura Retórica consistente en alterar el orden lógico de los términos que constituyen una frase. Fue un recurso especialmente utilizado en la prosa latinizante del siglo XV y en la estética del Barroco del Culteranismo y cuyo objetivo era hacer más noble el lenguaje.*' (Figuras Retóricas s.f.). Valga como ejemplo los siguientes versos de Bécquer: '*No digáis que agotado su tesoro, de asuntos falta, enmudeció la lira.*' Rima IV, G.A. Bécquer.



- [.eY21] Mis principales recursos son la metonimia y el símbolo. Por supuesto, también uso la metáfora, pero en eso no me distingo de la mayoría. Cuando puedo utilizo los textos de un modo dilógico, pero intento que dichas dilogías escapen a lo evidente. En cuanto al ritmo, recorro a paralelismos y polimetría apoyada en los pies acentuales como si fueran compases improvisados.
- [.F22] ¡También pueden entrar metáforas [*en un poetweet*]!
- [.T59] La metáfora al final se resume en una palabra o dos. (Tomás asume la metáfora como propia de los poetweets).
- [.F24,LT] [*Las metáforas en Twitter*] Sí que caben.
- [.Y83] la metáfora así [*siendo corta*] es más pura tienes que llegar a la imagen poética, al tropo, a la metáfora a la metonimia a la sinestesia.
- [.F25] Me quedaría con la metáfora [*de elegir un solo recurso poético para Twitter*]
- [.eT20] [*el poetweet se ajusta*] a la metáfora porque hay que concentrarla, a la antítesis porque resume en poco espacio conceptos contrarios...
- [.eB20] Estos poemas “breves” llegan más cuando se ajustan a metáforas originales.
- [.eT21] [*La figura que he usado más es*] la metáfora, que debe ser más audaz e instantánea.
- [.eM21] [*La figura que he usado más es*] metáfora e hipérbaton.
- [.eY21] Mis principales recursos son la metonimia y el símbolo. Por supuesto, también uso la metáfora, pero en eso no me distingo de la mayoría. Cuando puedo utilizo los textos de un modo dilógico, pero intento que dichas dilogías escapen a lo evidente. En cuanto al ritmo, recorro a paralelismos y polimetría apoyada en los pies acentuales como si fueran compases improvisados.
- [.eB37] [*Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás*] el excelente vocabulario y la capacidad de trabajar las metáforas.
- [.eY21] Mis principales recursos son la metonimia y el símbolo. Por supuesto, también uso la metáfora, pero en eso no me distingo de la mayoría. Cuando puedo utilizo los textos de un modo dilógico, pero intento que dichas dilogías escapen a lo evidente. En cuanto al ritmo, recorro a paralelismos y polimetría apoyada en los pies acentuales como si fueran compases improvisados.
- [.eR20] [*el recurso más importante para el poetweet*] es capacidad de síntesis y de buscar una imagen impactante.
- [.eT20] [*el poetweet se ajusta*] a la metáfora porque hay que concentrarla, a la antítesis porque resume en poco espacio conceptos contrarios...
- [.eY20] [*Recursos importantes para el poetweet son*] todos aquellos que se apoyan en la imagen, como la greguería.
- [.eF20] [*En poetweet se usan*] más las conjunciones para dar más fuerza al poema (polisíndeton) o al contrario las omitamos o que a veces salgan aforismos.
- [.eY20] [*Recursos importantes para el poetweet son*] todos aquellos que se apoyan en la imagen, como la greguería.

- [.T57] Las [*figuras*] que tengan que ver con la construcción de oraciones [*deben estar en los poetweets*]. los hipérbaton, los que alteran el orden de la frase, las del plano de los cambios de palabra.
- [.eM21] [*La figura que he usado más es*] metáfora e hipérbaton.

En el único punto en el que pondría un pero es en este del uso del hipérbaton que plantean Marguitx y Tomás. Esta figura altera el orden convencional de las palabras en una oración, aumentando significativamente la complejidad estructural del verso y la dificultad de decodificación –bajando la usabilidad del poema-. El uso del hipérbaton, en suma, resultaría en una clara contravención de la máxima de modo de Grice e indiscutiblemente estaría en contra de lo que los propios poetas opinaron cuando describieron como irrenunciable para los poemas de Twitter la sencillez, en (8.7.2.- Mínima complejidad estructural.). Analizando en el foro, Marguitx propuso 4 poemas y pese a que se refiere a sí misma cuando expone haber usado hipérbaton, no se ve esta figura en sus versos –quizás su testimonio se debe a una equivocación de términos-. Caso aparte es el de CRISPIN²⁹⁷. No parece probable que él, siendo profesor de literatura equivoque los términos, sin embargo no deja de sorprender su referencia por lo anteriormente descrito.

- #marguitx ¡No me niegues las manzanas de tu cara! / ¿serás capaz de dejarme pasar hambre?
- #marguitx Rauda Acudo a Unirme Libre a ti / Loco Umbral de Amor Rebelde.
- #marguitx Entrañas vacías de flor germinada / fruto dormido en el regosto de un vientre / dolorosa obsesión que se agrava con el paso del tiempo.
- #marguitx Rostro cálido de nitrógeno y azufre / irradas luz / me das la vida / de seguir girando en este mundo / tendrá que ser reconvertida en tu satélite.

Igualmente los poetas se dan cuenta de que la narrativa de la poesía sobre Twitter aún no ha tenido tiempo de madurar y no se puede contemplar con una perspectiva suficiente como para haber una escuela retórica al respecto que, probablemente, acabe existiendo –sea o no deseable este hecho-.

- [.eY20] Quizás, cuando se globalice el fenómeno, se desarrollen escuelas retóricas al respecto, aunque no sé si sería algo deseable.

8.8.4.- Inconveniencia o Idoneidad artística de Twitter. Inconveniencia.

²⁹⁷ CRISPIN es el pseudónimo de Tomás en su participación en el foro.



Con todo lo anterior, la investigación buscó que los poetas tomaran partido sobre los poetweets. ¿Eran un modo de trabajo que aportaba nuevas formas de expresión que venían a desarrollar las posibilidades poéticas o bien los inconvenientes eran mayores que las ventajas?

Los participantes en la investigación apreciaron algunos matices que apuntaban hacia la incompatibilidad de Twitter como vía para la expresión poética. Entre ellos uno ya citado y que por no reincidir sobre los mismos testimonios, se trata con un solo ejemplo: la síntesis podría hacer perder matices a la expresión. Una discusión al respecto, sobre la conveniencia de síntesis o bien de acompañamiento literario a los versos se analizó en 8.7.2.- Mínima complejidad estructural.

- [A23] Eso [*la concreción*] lleva otro problema consigo que tienes que quedarte solamente con algo muy concreto, ¡Te has perdido todo lo demás! ¡La paja! Que también es importante.

Existe también el peligro de forzar el poema para que quepa dentro de los límites de las restricciones de tamaño, eliminando elementos estructurales necesarios –como conjunciones- y aumentando así su complejidad de decodificación. Hay quejas de algunos poetas en el sentido de que los poetweets que se han creado parecen en ocasiones más agudezas o greguerías que poemas propiamente dichos. Se ha entendido que no es este un lugar propio para discutir sobre las razones que llevan a considerar o no las greguerías como poemas, quede aquí el testimonio como ejemplo de prevenciones sobre la capacidad poética de la red social de los trinos.

- [eR36] Algunos para ser breves lo que hacen es utilizar la yuxtaposición, así le dan brevedad, pero da la impresión de frases sueltas, cuando no están simplemente hablando en “indio”.
- [eF20] [*En poetweet se usan*] más las conjunciones para dar más fuerza al poema (polisíndeton) o al contrario las omitamos o que a veces salgan aforismos.
- [eR37] [Los poetweets creados] en general no son poemas, en el sentido que se le da a esta palabra, son más bien una especie de aforismos, greguerías o agudezas.

Es cierto que se pueden encontrar ejemplos de poetweets faltos de contenido artístico como soporte de todos los casos anteriores. Pero, y esto parece indiscutible, no es en estos casos Twitter quien ha hecho anodino el resultado, sino el autor.

- [C32] hay como siempre, escritores y lectores mediocres, pero las ideas [Twitter], no mediocrizan el poema. Es la mano que lo rubrica la que lo hace de esa manera.

8.8.5.- Inconveniencia o Idoneidad artística de Twitter. Idoneidad.

Las intervenciones a favor de la idoneidad artística de Twitter son mucho más numerosas. Si se acepta como innegociables en la poesía la propuesta de la novedad o la exhibición de la creatividad así como la participación del espectador en el juego de recrear el significado de la obra de arte, el resumen de todas las demás podría ser [.T63] donde se dice básicamente eso. Tomás refiere que este ha sido el proyecto colectivo más creativo de cuantos se han abordado en Telira y que además considera que es el que ha llegado a un público más extenso. Completa lo anterior el fragmento de la visión de Yago en el que se sustancia el paso conceptual que va desde considerar estar volcando los poemas en una red social – pensaba que los poemas iban a servir para hablar de Twitter- a servirse de una red social para crear los poemas –Twitter sirve para hablar de poesía-.

- [.T63] Pese a las reticencias del principio, es lo más creativo que hemos hecho hasta ahora. Lo más nuevo que se ha hecho. Y también es verdad que hemos llegado a más sitios.
- [.Y91] ¿Quién iba a decir que un Tweet iba a dar para reflexiones sobre la poesía en sí, no sobre el Tweet?
- [.C27] [Twitter] aporta nuevas expresiones [a la poesía].
- [.eT37] [*Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás*] la creatividad de los mensajes poéticos.

Algo no menos importante es que los poetas han disfrutado haciendo este tipo de poemas, que han participado en el proyecto íntegramente, dejándose llevar. No parece que a los que tomaron parte activa en el proyecto, la restricción de los 140 caracteres les supusiera un yugo. En realidad esto es lógico, porque cualquier otra forma de poesía introduce bastantes más condiciones: sobre el ritmo y la rima, sobre el tamaño... un caso claro de esto es el soneto.

[.eY37] [*Cómo virtud a destacar en los poemas de la obra conjunta*] el entusiasmo y la veracidad que desprendían. Ha habido algo catártico y liberador.

La opinión de que la poesía salía fortalecida con la síntesis y la concreción se apuntala aceptando que la poesía es connotación, no descripción. Tanto si se busca completar el micropoema con más detalles sobre el mensaje o con ornamentación retórica, hay que conocer que ambas pretensiones van en detrimento de la capacidad de connotación –o de interpretación subjetiva- exigible en un poema. La connotación no se da en un episodio de descripción profunda, no es eso lo que se busca. Y la connotación tampoco se incrementa sepultando la idea en el adorno, y más desde la perspectiva del Netmodernismo y la economía de la atención, que lo convierten en información insustancial y, por ello, disuasores de la atención. Las unidades de significado que se copian a continuación son teóricamente irreprochables y dejan como



corolario que la síntesis a que fuerza Twitter muestra la esencia de la poesía, al desproveerla de los acompañamientos insustantivos.

- [.eY33] El gran problema de la poesía desde los novísimos hasta hoy es la ausencia o incapacidad para la síntesis y sin esto no se da el salto de la retórica a la poesía.
- [.eY33'] Creo que todos nosotros hemos mejorado nuestra capacidad de concentración semántica y con ello las posibilidades de evocar y sugerir. Así que creo que el experimento Tweet puede servir para devolverle a la poesía su verdadera esencia.
- [.eY25'] [*Los poetweets*] dan más pie a las interpretaciones subjetivas, lo que en mi opinión (y en la de Shelley y los románticos alemanes) convierte a los poemas en seres vivos y orgánicos.

Esta concentración que se busca en el poetweet, busca llegar a más destinatarios a través de la red, pero no es un eslogan, no pretende en ningún caso difuminar la presencia de la intuición, de la interpretación individualizada de cada espectador. Si un eslogan pretende tener un solo significado, ser concreto, ininterpretable, el poetweet sintetiza en unos versos un poema extenso, lo que le hace más abstracto, menos determinista en su interpretación, en consecuencia.

- [.eT33] [*La poesía para Twitter mejora*] la concentración, la intuición... a la hora de comunicar y también la facilidad de llegar a más personas a través del medio Internet.
- [.eB35] La virtud más marcada [*en los poetweets propios*] que observo es el poder de síntesis, que con unos pocos versos transmiten la idea de un poema extenso.
- [.eY25'] [*Los poetweets*] dan más pie a las interpretaciones subjetivas, lo que en mi opinión (y en la de Shelley y los románticos alemanes) convierte a los poemas en seres vivos y orgánicos.
- [.eY25] [*Los poetweets son*] más fáciles de leer. Otra cosa es interpretarlos.
- [.eT25] [*La dificultad de lectura del poetweet*] no depende de la extensión sino de lo que se quiera transmitir.

En resumen, validada su idoneidad artística, es posible que lo que en este momento estos poemas en 140 caracteres que se han recibido por los participantes intensivos en el proyecto como una novedad liberadora, en el futuro se vea como una forma convencional más de poesía.

- [.C45] En algún momento, esto que se hace ahora [los poetweets], será clásico en futuros siglos.



9.- Conclusiones para la construcción de un aparataje conceptual del poetweet.

C1.- Obra de arte como novedad y participación del espectador.

Una de las primeras y más enérgicas fuentes de discusión cuando se abordó la posibilidad de realizar el proyecto de cuaderno de poesía en 140 caracteres en el seno del grupo Telira, fue la idoneidad del medio para la Poesía. Algunos de los miembros del colectivo no juzgaban que Twitter pudiera ser un vehículo capaz de contener poemas. En (7.3.3.- Discusión conceptual y los miembros de Telira desenganchados.) se hace un buen repaso de esta discusión conceptual que estuvo en el fundamento de la decisión final de no participar en la obra colectiva de algunos de los poetas de la tertulia. ¿Cómo tomar partido por una u otra postura? Para saber si en Twitter se pueden proyectar de un modo propio poemas, se ha de comenzar indefectiblemente por una clarificación de la consideración de lo que es Arte –asumiendo el conocimiento de Twitter, que tras lo que se ha aprendido en la observación participante durante el proyecto, no es en absoluto una obviedad-.

En el avance teórico se esbozó una toma de partido respecto del concepto de Arte que asumía la postura implícita de (Heidegger 1996) al utilizar la denominación *obra nacida del arte*, en lugar de obra de arte. Esto en cierto modo lleva a aceptar los postulados conceptuales de acuerdo a los cuales, el Arte tenía asiento en la mente del artista, que se convertía en tal por el hecho de pensar la obra –y no forzosamente de ejecutarla, que podría convertirse en un acto accesorio, como planteaban los seguidores de Duchamp-. Es evidente que esta consideración del Arte pone a quien desee estudiarlo en una encrucijada: si se parte de la consideración de que la idea y el lenguaje son su esencia (Barrett 2000, 211-222), ¿Qué posibilidades hay de experimentar éste? El Arte, por su carácter conceptual, su existencia como idea, no puede apreciarse sensorialmente, si no es por medios indirectos. La obra de arte se convierte así en la huella sensible de un hecho artístico, la heideggeriana obra nacida del arte. Y el Arte, entonces, con su carácter conceptual, podría aún ser prendido a través de la obra sensible y experimentable.

A la obra de arte, así entendida, se le exige al menos la exhibición de dos características irrenunciables:

- En el momento actual el arte se entiende como un ejercicio de creatividad cuyo rango distintivo es la novedad y lo genuino de sus obras –que puede abarcar, como se dijo, tanto el contenido como la forma-. Su adjunto artístico no reside en el parecido con algo a lo que representa sino, precisamente, en lo que aporte de diferente respecto a otras propuestas.

- La obra de Arte, necesita para considerarse como tal ser interpretada. Pareyson contribuyó a fundamentar esta postura cuando explicó que la obra implica un doble proceso de interpretación, el del creador y el del espectador, que utiliza sus categorías de análisis, sus conceptos para, a su luz, descifrar la obra, recrear su significado apropiándose de ella como lenguaje. *‘La obra de arte no se realiza por el artista solamente; el espectador lleva el trabajo al contacto con el mundo externo al descifrarlo e interpretar su cualificación interna y de este modo añade su contribución al hecho creativo’*²⁹⁸.

La polémica sobre si se podría usar Twitter como contenedor para la poesía, se podría haber reducido a la respuesta a estas dos preguntas. Constatar si Twitter permite a la poesía expresiones genuinas y novedosas y saber hasta qué punto permite al espectador participar de la obra. Para ello, si bien pudo haber opiniones de partida, que se sustanciaron en la discusión previa a la aceptación del proyecto en el colectivo Telira, una experimentación del medio se erigía en un camino necesario para encontrar una respuesta más justificada.

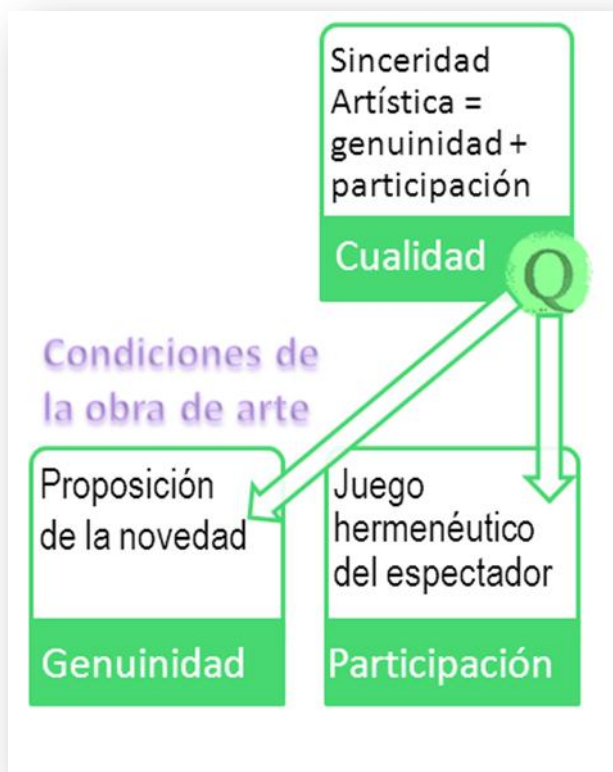


Ilustración 65. Condiciones de la obra de arte y su integración en la máxima de calidad de Grice.

Tras el libro mi opinión es categórica. Twitter cumple absolutamente las dos reglas que podríamos denominar de sinceridad artística, es decir, necesarias para que se pueda decir que la expresión tenga contenido artístico o, asumiendo la conceptualidad del Arte, que sean huella o efecto de un hecho artístico. El término sinceridad artística no es banal. Cuando Grice hablaba de la comunicación de un emisor a un auditorio, llamaba así a una de sus máximas en que descomponía el cumplimiento de su principio. Postulaba que una de las reglas a cumplir para que se verificara la comunicación era que el contenido fuera sincero, resumido en no

²⁹⁸ *‘All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act.’* (Duchamp 1957)



decir algo que se crea que es falso y no realizar afirmaciones sin pruebas suficientes. Si la comunicación es de carácter artístico, lo único que se puede pedir en este caso es que efectivamente lo sea, esto es equivalente según el planteamiento sobre el Arte que se ha aceptado, que la obra sea genuina y permita la participación.

Twitter impone dos condiciones sobre la forma y absolutamente ninguna sobre el contenido. Las restricciones sobre la forma son la utilización de una red social con todo lo que ello deriva y la obligación de condensar el poema en 140 caracteres –lo cual como se observó en (2.4.- Antecedentes: poesías analógicas ultraconcisas.) no suponía ningún impedimento para que creadores considerados clásicos de poemas, logaran expresarse.

La utilización de una Red Social para propagar la poesía constituye un hecho miliario. Por un lado obliga a tener en cuenta como contexto para la obra un universo rico, en continuo movimiento por la interacción de millones de usuarios, lo que sin lugar a dudas significa la ocurrencia de un suceso en cada creación –y en cada interpretación de estas creaciones- que altera el significado de la obra, remarcando su genuinidad, de estar presente. Es posible que en Twitter se hallen muchas piezas de contenido mediocre o insustancial, pero Twitter no hace mediocre la expresión –como muy bien capta Curruruiz- sino que permite la expresión de todo contenido. Ese es su cometido como vehículo para la expresión poética. No se trata de que convierta las obras malas en buenas, sino en permitir contener las buenas, en no constreñir su expresión.

Al margen de lo anterior, se ha podido constatar que varios de los poetas que han participado en el grupo de trabajo subscriben la idea –y yo me sumo- de que un lenguaje evocativo, connotativo no sale perdiendo por el hecho de reducir el espacio para sus mensajes, sino al contrario. Del discurso de la investigación se infiere que, al menos los poetas investigados, usaban en las poesías convencionales texto adicional para complementar, adornar en sus palabras, la idea. En esta idea es donde se encuentra el contenido poético y la explicación –o los adornos- hacen probablemente perder grados de libertad en la reconstrucción del significado, en la posibilidad de evocación.

Por otro lado, la utilización de una red social para la propagación de la poesía, eleva hasta niveles impensables sólo hace diez años las posibilidades de la obra de encontrar espectador para que desarrolle su significado. Esto, desde un punto artístico, sólo puede ser bueno, porque significará mucho más auditorio participando de la obra. Pero además con la red se da la oportunidad al espectador no sólo de participar desentrañando el significado de la obra, reconstruyendo su sentido, sino que su participación llega hasta la propia definición de la misma por dos vías que se explican a continuación: mediante la descripción de itinerarios de lectura y por la cocreación.

C1A.- Incremento de la participación del espectador por la elección de itinerarios de lectura.

Como asevera Osuna ‘El objetivo de las tecnologías digitales debe ser llegar, en la medida de lo posible, al máximo nivel de interactividad, es decir, al nivel máximo de protagonismo de l@s usuari@s en el uso de sus documentos.’ (Osuna Acedo 2007, 80). En el caso de la producción artística se pretende ir un paso más allá, con la participación del espectador que modifique la propia obra de arte, lo que se sustancia en los poetweets en varios niveles. El menos intrusivo, en el terreno de la adición del contexto al poema, que lo modifica puesto que la interpretación del significado se apoya forzosamente en el contexto. La decisión de la elección del contexto del poema ha basculado tremendamente desde el autor del poema hasta el espectador, en los entornos conectados y, en especial, cuando se habla de poesía para Twitter. Mientras el poema iba inserto en una unidad mayor de significado completo, la del poemario, era el autor quien decidía el orden de lectura –cierto es que podía respetarse o no- y qué otros elementos de significación acompañaban al poema individual. Esto ha cambiado con la red.

El receptor de los poemas va a leer los poetweets como parte de una corriente de mensajes que se irán añadiendo según su llegada a su cuenta de Twitter y multiplexados con mensajes que las otras ocupaciones que realiza en paralelo le proporcionan. Es el auditorio, con sus decisiones personales, en especial aquellas sobre a quién seguir en la red social o los criterios que se hayan incluido en una operación de búsqueda quien decide qué va a aparecer en su pantalla. Evidentemente no todos los mensajes van a ser poéticos²⁹⁹, por lo que tomarán parte del contexto mensajes de todo tipo y que cambiarán en cada lectura del poema. Por ejemplo³⁰⁰:

- @15MValladolid. Llevemos dos días siguiendo las comisiones en TVE. Cuando IU nombre #15paRato o #PreguntaspaRato interrumpen la señal para ofrecer noticias.
- @eraser. I’m at Teatro Lope de Vega (Seville, España)
- @Achinech. Buenos días, ahul fellawen!!
- @LaCasaEncendida.buenos días. Esta tarde os espera nuestro ciclo de Cine y Exclusión social con “Submarino” de Thomas Vinterberg
- @covams Da gusto escuchar 180° con @VirginiaDiazVD

²⁹⁹ Ni incluso estableciendo búsquedas por la etiqueta #poetweet son poesías todos los mensajes.

³⁰⁰ Estos Tweets aparecieron en el tope de la pila, a las 11:03 del día 26/07/2012. Utilizando la cuenta ‘_Saltin_’.



- @Buenafuente. No todo son risas en la vida. RT @El_Gran_K: Mi amigo @zinagam tiene razón. @Buenafuente es más divertido en TV que en Twitter. #UnfollowYa
- @CorrupciónZero. Protagonistas de la mañana: Carlos Dívar, 200.000€ de indemnización. Ahora ya puede irse a comer con quien quiera sin dar explicaciones.
- @EspacioOEI. Música para @LucesparaAprend hecha por Juan José Jiménez (link)
- @jorgechurba. #PreguntasPaRato. ¿Le gustaría invertir en mi fábrica de guillotinas? Con gente como Ud tiene mucho futuro.

En esta ristra de tweets se da una idea de la variabilidad del contexto con que se recibe cada mensaje. La lectura de cada tweet recibe como entrada un contexto que consiste en todos los demás tweets y, a la inversa, el Tweet participa de la creación del contexto de todos los demás. La creación poética no es ajena a este hecho, influye en los tweets que la acompañan y, evidentemente, es influida por éstos.

- [.Y58] Delante está lo que uno crea, pero luego está lo que surge. Se va a intercalar con la noticia de Rubalcaba, la del Sarkozy, la del futbol y de repente hay una interferencia a la percepción.
- [.Y60] A lo mejor, unos tienen unas palabras bellísimamente combinadas en medio de ese contexto [*de la red social*] y alguien que no tiene mayor interés por la poesía ha descubierto que esos versos le han condicionado la percepción, ojalá sea para enriquecer.

En resumen, el poemario deja su paso como unidad global de construcción de significado a la sesión en Twitter, recayendo en el espectador la decisión de qué integrar en esta sesión. Cuando queda claro que el contexto inmediato condiciona la lectura y la reconstrucción del significado en el espectador, es evidente, que por la posibilidad de definir el contexto, la participación del espectador en la decisión del itinerario de lectura tiene un efecto en el ítem poético que no ha sido constatado en otros medios.

C1B.- La red permite sublimar la participación del espectador. La cocreación.

Se ha visto en el capítulo anterior que el espectador podía influir la obra, haciendo que variara el significado construido, por medio de la modificación del contexto que la acompaña. Pero aún se puede ir



Ilustración 66. Cocreación de un poetweet entre Fabiana y el Raúl.

medio de la participación en tertulias electrónicas. Esta posibilidad que se ha explorado en el proyecto tiene un efecto añadido de generación de comunidad y de generación de estímulo³⁰¹ y apoyo a la creación de todos los participantes. Pero no sólo eso, sino que se han podido rastrear –y los propios autores



Ilustración 67. Cocreación entre los usuarios Feli y coe.

ocurrió con uno de los poemas de Feli, provocado por un comentario de coe en el foro, como se ve en la ilustración.

más allá en la posibilidad de participación del espectador, llegando a modificar el propio mensaje.

El primer modo de modificar el mensaje es por

refieren haber obrado de este modo- retoques en los poemas debidos a los comentarios de otros participantes en el foro-tertulia. Yago, en el grupo de discusión. dijo:

- [.Y104] Te cambia una coma, y a lo mejor te cambia el texto entero, todo el sentido.

Y esto es, en suma, lo que

³⁰¹ En el apartado (8.6.5.- Cocreación (Foro).) se recoge como la opinión general de los participantes es la de haber recibido estímulo para la creación por medio de la participación en el foro: [.Y94] [En el foro de creación conjunta] Había un estímulo permanente, era entrar y era como tirarte a una piscina llena de niños y tú también eres un niño.



El foro aquí no se comporta de un modo diferente a como acaecerían los comentarios en una tertulia convencional presencial, salvo por el hecho de ser asíncrono, por lo que se da la oportunidad de tomar parte a un target potencialmente mayor de poetas interactuando de un modo más rápido a decir de los propios poetas³⁰². Pero no menos importante, las infraestructuras de foro online aportan un registro explícito de los intercambios

entre los participantes, lo que muestra estas eventuales modificaciones en los poemas por las sugerencias de los compañeros. En el lado negativo –aunque depende el entorno pueda no serlo tanto- se encuentra que las opiniones pueden ser más matizadas o menos espontáneas, por el efecto de que la expresión no es tan instantánea como de viva voz, así como por *sentirse observado*, al ser conscientes los tertulianos que queda registrado todo el intercambio.



Ilustración 68. Propuesta de cambio en poema, que no produjo modificación.



Ilustración 69. Propuesta de cambio en poema, que no produjo modificación.

Las comunidades formadas en la red, entre las cuales es un ejemplo los foros en torno a comunidades de interés, suelen tener una participación muy activa de sus miembros (Leung 2007) lo que ha provocado en el foro tertulia una gran cantidad de sugerencias de cambios en los poemas. No significa esto que siempre que los compañeros hayan propuesto modificaciones a los poemas, sean aceptadas, aunque eso sí, siempre se ha generado un debate al respecto o, al menos, una respuesta del creador.

³⁰² [T37] [El foro de creación conjunta aporta] Más rapidez. Una comunicación mucho más rápida. Porque ya no se juntaban, no se juntan, una vez al mes en el café, sino todas la noches, entonces, tienen que crear otra cosa

Pero Twitter, junto con la construcción de un contexto a medida para la sesión de lectura, por medio del itinerario y la cocreación participativa que ha permitido el foro –y hubiera permitido un intercambio directo sobre Twitter-, aún permite la cocreación en una tercera forma. En las redes sociales, son los destinatarios de la obra los que colaboran a su difusión, por ejemplo en Twitter, mediante el mecanismo de RT (reenvío). Esto es evidente. Pero además quien hace retweet de un mensaje se convierte automáticamente en fuente del mismo para todos sus seguidores, lo que incluye la potestad de poder cambiar el mensaje antes de ejercer el reenvío. El mecanismo permite de modo fácil a un usuario de Twitter recibir un poema, retocarlo –o añadirle un comentario si esto es factible en términos de espacio- y reenviarlo, convirtiéndose en cocreador de la resultante.

La obra de arte, hasta la popularización de Internet, se podía considerar como un proyecto concluso. El poema que estaba en un libro, quedaba fijo y se propagaba en este modo. El propio poeta si quería modificarlo, tenía que esperar a una siguiente edición del libro. Sin embargo, en la red, tanto autor como el lector, desde que el primero pone a disposición su obra, pueden permitirse el modificar ésta. Aunque quizás sería más exacto hablar de crear obras a partir de ésta, dado que cada paso en el historial de vida del poema queda potencialmente registrado e imborrable en virtud de la memoria infinita de la red. Así pues, una vez puesta a disposición la poesía queda a disposición de creador y destinatarios al mismo nivel para engendrar a partir de ella obras derivadas, que no pueden ser consideradas sino cocreadas por toda la historia de participaciones a través de sus versiones.

C2.- Vivencia poética y constructivismo.

La educación como proceso de construcción de conocimiento puede ser entendida desde varias perspectivas o paradigmas pedagógicos³⁰³, entre los cuales se cuentan el cognitivismo, el conductismo, el constructivismo y, más recientemente el conectivismo. El primero presenta una pedagogía tradicional volcada sobre la autoridad del maestro y del libro de texto o, posteriormente, sobre medios IT, pero sin cambios conceptuales. Así, la educación consiste en *‘la transmisión de conocimientos y valores de una generación a otra, del profesor al alumno, de la élite instruida a las masas ignorantes’*³⁰⁴, *‘para ser memorizados y aprendidos por los educandos’*³⁰⁵. Partiendo de estudios de la conducta –utilizado para adiestramiento militar en sus orígenes- se desarrolló el Conductismo trasladando el foco desde el proceso de adquisición de conocimiento hacia provocar acciones en el alumno. Su herramienta de base es la persuasión con la que se trata de *‘inculcar nuevas actitudes sin pasar por la reflexión, por el análisis; sin*

³⁰³ Esta explicación somera de los paradigmas pedagógicos está fuertemente basada, incluyendo fragmentos replicados de la que el autor escribió en el post *‘¿Cómo aprenderán nuestros hijos en la escuela?, publicado el 6 de Marzo de 2011, en comunicacionextendida.com*

³⁰⁴ (Kaplún, Una pedagogía de la comunicación 1998, 18)

³⁰⁵ (Kaplún, Chasqui 58, Junio de 1997. De medio y fines en comunicación s.f.)



pasar por la conciencia, sin someterlas a una libre elección³⁰⁶. La crítica o la discusión se elude, para que la acción sea efectiva con el menor consumo de recursos; no interesa distraer la atención de lo que importa, la adquisición de los comportamientos programados. Con lo anterior, el paso de la educación a la publicidad con este paradigma es ligero, casi inevitable, porque sus definiciones y efectos se encabalgan.

La pedagogía constructivista bascula el acento a la construcción de significado y se busca en el docente la función de acompañamiento y de animación. Es el alumno quien se atreve a aprender por sí mismo con los contenidos que el maestro pone a disposición, pero incluso puede ir más lejos, decidiendo el propio temario. No sólo es el dueño de sus propias reflexiones, sino que toma partido sobre qué aprender. El riesgo para el sistema de aprendizaje es una evidente falta de control sobre los aprendizajes del alumno, que pueden divergir de lo establecido.

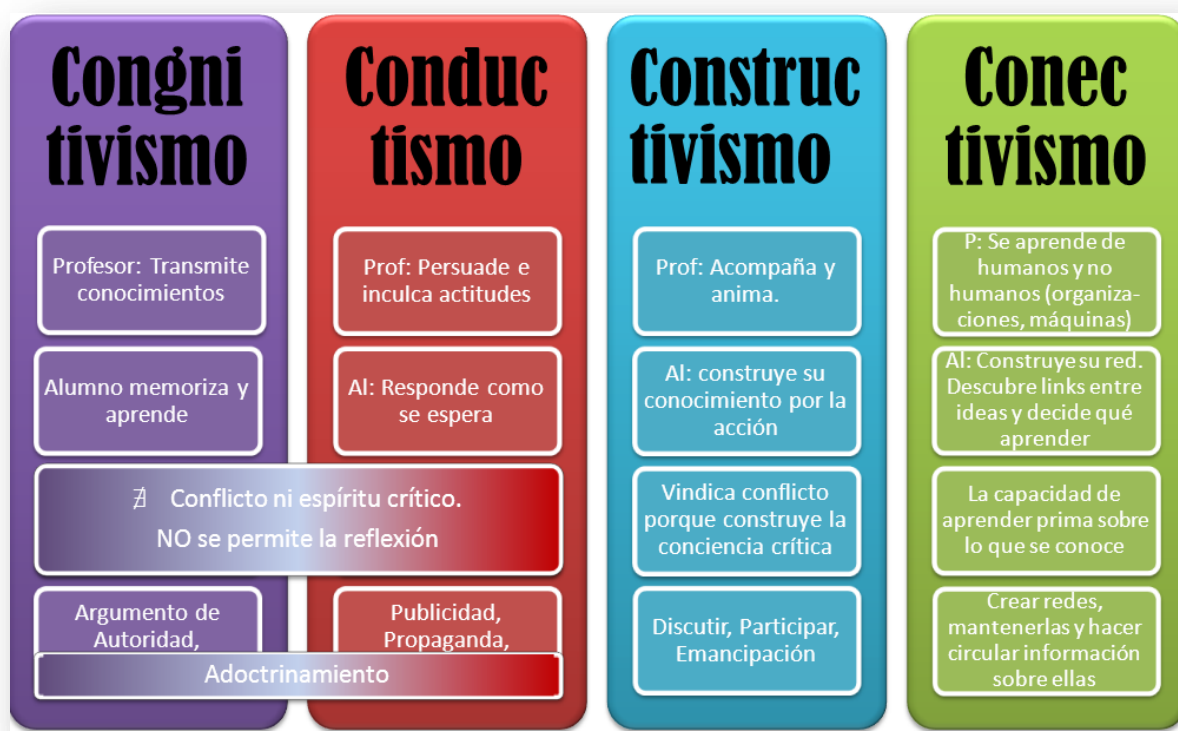


Ilustración 70. Tabla comparativa de paradigmas pedagógicos. CC-BY comunicacionextendida.com.

La obra de arte, es al fin y al cabo el vehículo de una transmisión de uno a muchos, como ocurre en la relación maestro-alumnado, en la que se busca un aprendizaje en los destinatarios de la acción comunicativa. Pero evidentemente, la acción comunicativa sustanciada en una obra de

³⁰⁶ (Kaplún, Una pedagogía de la comunicación 1998, 35)

arte no puede comprenderse desde una perspectiva cognitivista o conductista, porque el conocimiento se elabora en el destinatario, necesitado de la interpretación del auditorio para actualizar su significado, sólo puede entender ésta desde una perspectiva constructivista. El poema no busca la transmisión de una pieza de conocimiento predefinida, sino que el lector debe sacar sus propias conclusiones. Las impresiones que causa un poema en cada espectador son inherentemente no deterministas, por la propia caracterización de la poesía como connotativa. Y el poeta, como el maestro constructivista, propone las condiciones de generación de conocimiento en el auditorio, guía a este para que experimente por sí mismo y, mediante la acción, construya sus propios conocimientos.

Pero cuando se habló en el presente trabajo del eslogan-consigna fue caracterizado claramente como publicitario; no permite interpretación, es conductista, convierte a la audiencia en consumidores de productos finales³⁰⁷. Y ya se ha dicho que el Tweet tiene una forma esloganizada. ¿Cuál es la diferencia del eslogan-consigna con el eslogan-poetweet? Es una cuestión de honestidad artística de creador y de espectador. Tanto el uno como el otro conceden al mensaje carácter artístico, al jugar el juego del arte, dándole una existencia connotativa, no denotativa, asumiendo que su significado está más allá de lo estrictamente referenciado. El eslogan-consigna es una consigna indiscutible bajo una forma que permite una difusión y aceptación rápida, el poetweet es un disparador para una reflexión que genere significados, es un generador de experiencias que, al modo constructivista, permita la construcción de conocimiento en el receptor.

C3.- Implicaciones en la creación poética de una economía de la atención³⁰⁸.

Los recursos clásicos sobre los que se sustentaba la teoría de la economía -tierra, trabajo y capital- fueron sustituidos en el siglo veinte por uno nuevo ajeno a varias de las restricciones que éstos tenían, provocando la emergencia de la llamada sociedad del conocimiento. Los recursos anteriores, eran finitos y no crecían al ritmo que lo ha hecho el conocimiento. Por otro lado tenían elevados costes asociados a su almacenado, compartición, creación y replicación, distribución..., costes que para el conocimiento, en el estadio tecnológico en que nos hallamos comenzaron su carrera hacia el cero con la aparición de Internet (Wiley 2011) y con la particularidad de que el recurso clave no se inutiliza o gasta con su uso. Se decía

³⁰⁷ 'Cuando prácticamente casi todo mensaje cabe considerarlo como un mensaje publicitario, como ocurre en internet, toda recepción transforma a la audiencia en potencial consumidora'. (Callejo Gallego, El esquema espaciotemporal en la sociedad digital 2008)

³⁰⁸ El dibujo de la economía de la atención es paralelo al que se realizó en el post de 1/04/2012 en comunicacionextendida.wordpress.com



que había que acomodar esto en una economía que por primera vez se hallaría descrita en términos de abundancia en lugar de escasez. En cuanto a la puesta a disposición de piezas de información, también hay que establecer los modelos en términos de abundancia, lo que implicaba igualmente establecer una pedagogía de la abundancia: *‘tenemos acceso a todo el contenido que necesitamos y podemos ser parte de una red individual sin que nos tome tiempo extra por ello [...] y compartir ha devenido una acción mucho más simple, casi un subproducto [...] y aunque compartir no es lo mismo que colaborar, es también más que simplemente trabajar sólo [...]’*³⁰⁹

Hay algo, sin embargo que no encaja. Pese a todo, el contenido está sumido allí donde más accesible y presente se encuentra, en Internet, en una espiral de devaluación, visible en el significado estricto del término: nadie está dispuesto a pagar por el contenido en la red. Quizás porque hay disponible otro buen número de contenidos similares, incluso idénticos, a precio 0 o quizás en opinión de Freire, tiene una explicación directa en que *‘la “nueva” economía sigue obedeciendo a las viejas reglas y lo que se hace abundante se devalúa’* (Freire 2008) –lo que no es incompatible con la primera hipótesis, sino más bien complementario-. El fallo de las predicciones de los modelos de la abundancia conducen irremediabilmente a la paradoja de la sociedad del conocimiento que explica Hiroshi Tasaka (Tasaka s.f.) *‘La sociedad del conocimiento es aquella en que el conocimiento deja de tener valor’*. En mi opinión no existe una tal paradoja sino una mala elección de los términos. Modelos y realidad se articularían de nuevo en una economía de la escasez si se guía el foco el recurso crítico en sustitución del conocimiento, de la información, del contenido, a la atención. En el momento actual se tiene acceso a significativamente más conocimiento del que se puede manejar, así que lo que se convierte en el cuello de botella, es la capacidad + voluntad de tratarle, la atención. Es evidente, y así lo comprenden los poetas del colectivo Telira, que la clave de la propagación de sus poemas es lograr la atención de lectores en la red. Esto comporta trasladar sus poemas a Internet, conseguir que alguien ponga la atención sobre ellos y –aún más importante- mantenerla, lo que parece evidente que resulta más complejo en aquellos lectores más acostumbrados a tratar con la multitarea de la atención que potencia la red, los que Currorruiz llama jóvenes:

- [.Y40, T] el receptor abandona en seguida lo que está haciendo
- [.Y41] [*Ya que el receptor abandona con facilidad*] tienes que tener mucho cuidado de lo que escribes.

³⁰⁹ *‘We have access to all the content we need and we can be part of an individual’s network without that taking extra time from them – if I start reading someone’s blog it doesn’t cost them anything for me to be added to the readership. And sharing has become a much simpler action, almost a by-product of just existing online. And while sharing is not the same as collaboration, it is also more than just working alone.’* (Weller s.f.)

- [.C57] La juventud, quieren el resultado ya. No esperar a saberlo al día siguiente, porque se han dormido antes de dar la vuelta a la página.
- [.eC18'] La juventud, tiende a aburrirse.

Una vez asumido el escenario como una economía de la atención, todo contenido –y entre ellos los poemas- debe de ser consumido de un modo que optimice la utilización eficiente de ésta. Para esto hay dos vías a trabajar, el filtrado de los contenidos antes de llegar al destino y su presentación para que modere su consumo de atención.

C3A.- Estrategias de optimización de la atención mediante filtrado.

Un lector de poemas, y un lector en general, al que se pretende llegar por medio de la ampliación del público potencial de la poesía, no puede leerse todas las posibles opciones de contenidos que tiene a disposición. Ha de existir un filtrado previo que parte de una elección explícita del destinatario y cuya naturaleza el creador debe conocer, para tratar de ajustar su creación de modo que llegue a los destinatarios. Hay tres grupos

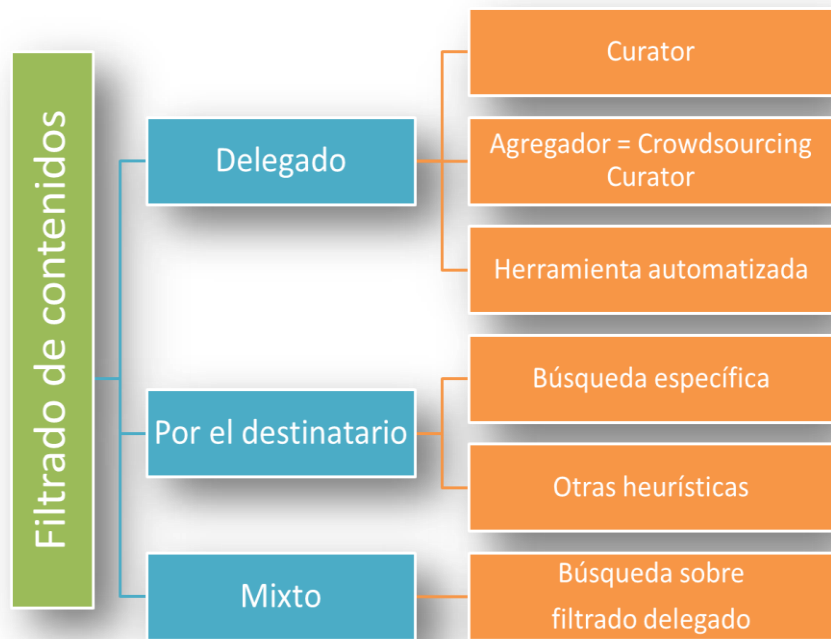


Ilustración 71. Algunos modos de filtrado de contenidos.

de posibilidades para producir este filtrado, o bien se externaliza el mismo –se confía la elección de los contenidos merecedores de la atención –, o bien se realiza por el propio destinatario o se emplea una combinación de ambas posibilidades.

El filtrado por el destinatario se basa en la aplicación de heurísticas para localizar el contenido que le resulta más interesante y que suele incluir búsquedas; valga como ejemplo la búsqueda en Twitter con el término #poetweet. Es común que las búsquedas de contenido se hagan sobre un subconjunto ya filtrado, como es el caso de las búsquedas de enlaces en agregadores, que parten de aquellos seleccionados y votados previamente por la comunidad o la búsqueda entre las noticias de un periódico determinado. El



punto fundamental a tener en cuenta si se hacen búsquedas sobre un subconjunto del contenido global, es conocer el método de selección del subconjunto o el sesgo. Un buen ejemplo lo constituye la comunidad de meneame, que añade en la elección de los enlaces, además de en los votos que reciben éstos un complemento ideológico muy marcado³¹⁰, concluido con una aparente falta de interés por ciertos temas, como la política internacional y un multiplicador de la notoriedad en función del pintoresquismo o la participación en el enlace de personajes de moda (Vease la ilustración Ilustración 72, sobre estas líneas). Claro que, de este sesgo esperable en las búsquedas de contenidos en agregadores no están exentos los propios buscadores como google, con la particularidad de ser quizás más peligrosos por ser menos visibles.



Ilustración 72. Resultado de búsqueda sobre Haití en Meneame.net

forma continua (recordemos la Real time web que vivimos) lo más relevante (separa el grano de la paja) en su ámbito de especialización.' (Reig 2010). Si hacemos recaer esta tarea de filtrado sobre una masa, se tendría el caso de los agregadores, como meneame, en los que se seleccionan contenidos por parte de un miembro de la comunidad añadiéndoles la opinión del resto, como comentarios, y una ponderación de su relevancia sustentada en los votos y el karma acumulado de la noticia.

La influencia de la existencia de estos modos de optimización de la atención en los poemas es evidente. La pretensión de obtener un buen número de lectores pasará necesariamente por la adaptación a estos medios de selección de contenidos en un medio en que las posibilidades de la atención está muy por debajo de las necesidades. Esto incluye contener palabras fácilmente buscables o hastags en el caso de Twitter compartidos por la comunidad y, quizás, adaptar forma, temas y lenguajes al gusto de la comunidad de agregación más volcada sobre el tema en cuestión que al fin y al cabo va a hacer la función de crítica detentadora de la llave de la propagación del poema para que pase de potencial a real.

³¹⁰ Impuesto por su oligarquía participativa.

C3B.- Diseñando poemas para su consumo urgente.

La segunda forma de optimizar la atención comporta rediseñar el poema. Se puede afinar el poema de modo sea consumible rápidamente por su lector y que no dispendie mucho de este recurso –por ejemplo, como ya se ha anticipado en el marco de este trabajo, esloganizándolo (Vease 2.- Esloganización del discurso en el postmodernismo tecnológico.)- y, o, aumentar el interés de modo que el lector esté dispuesto a utilizar más de este recurso para la lectura de la obra.

Un modo eficaz de aligerar los poemas para hacerlos cortos y sencillos consiste en la esloganización que se repasó profusamente con anterioridad. Tras las reflexiones de la conclusión del presente trabajo, se evidencia como un medio irrenunciable en el panorama de la sociedad posmoderna, sea cual sea el medio elegido. En cuanto al interés, la estrategia más común para aumentarle consiste en la utilización de teasers o agujoneadores. El más común es copiado de la literatura –los participantes en el grupo de discusión aportan ejemplos tomados del siglo de oro³¹¹- y, posteriormente, reproducido en el periodismo, es el titular.

El fenómeno del titular es en ocasiones comprendido como una dilución de la comunicación. Pero el hecho de que un lector salte de titular en titular en el caso de la versión electrónica de un periódico o el de un blog y que sólo entre a leer más en detalle aquellos que decida, no merma la interacción ni la riqueza de la comunicación, sino que la incrementa, porque el lector no pierde el tiempo en aquellas noticias que no le interesan lo suficiente.

Lo poetas de Telira se percatan de que no es eficaz presentar contenidos artificialmente hinchados, porque lo que observan en las noticias, los blogs, etc, tratan de utilizarlo para sus propias propuestas poéticas.

- [.Y42] Ya ocurría en prensa. Un periodista sabe, que si tiene una noticia, el principal contenido está en el primer párrafo, porque el lector abandona

³¹¹ El estribillo, las frases salientes en el teatro o ciertos puntos de los poemas clásicos actuaban de titular o resumen del todo.

- [.Y46] Coged un soneto [sobretudo Barroco] y leed nada más el cuarteto y el terceto y veréis como el 99% del poema está ahí.
- [.Y47] Te vas a quedar con una parte y con otra, no con todo el soneto. Lo mismo con el teatro del siglo de Oro. En el teatro del siglo de Oro te quedas con tres frases de toda la obra. Ni siquiera se oía el texto, la gente hablaba en voz alta.



- [T30] En los blogs, y en las páginas web, lees los titulares. Y en la medida en que ese titular sea más efectivo, te engancha o no.

C3C.- Poemas usables para la economía de la atención.

La cuestión de cómo adaptar las formas poéticas a la economía de la atención se centra entonces a cómo concebir la proyección de las poesías al soporte deseado. Dado que se está hablando de un entorno virtual el punto clave para no malgastar atención es la usabilidad. Esto es:

- Los poemas deben de facilitarse de tal modo *‘que l@s usuari@s no encuentren dificultades para usarlas. Esto quiere decir que no se requieran conocimientos específicos para la utilización de la plataforma’* (Osuna Acedo 2007, 76).
- Y en todo caso se debe de elegir el medio en que se presenten éstas piezas literarias teniendo en cuenta que *‘el propósito del diseño del interfaz de usuario es hacer la interacción con el usuario tan sencilla e intuitiva como sea posible’*³¹²

El plantear los poemas en Twitter se demuestra una buena idea dado que, cumple con ambas preconizaciones; es conocido y sencillo de usar. Es brillante, porque no implica construir una plataforma ad-hoc, sino que en primer lugar se deja el diseño –y las posibles evoluciones- del interfaz de usuario en manos de una red social que ha demostrado extraordinarios resultados al respecto. Y, no menos importante, el hecho de proporcionar los poemas en esta red social que cuenta con varios cientos de millones de usuarios implica, como se ha dicho, que éstos no tendrán que aprender ningún conocimiento específico para la lectura de los mismos.

C4.- Argumento de autoridad en Web2.0 y evanescencia de la certidumbre³¹³.

El argumento de autoridad –en adelante AA- es un modo de justificar una premisa aduciendo como razón que así lo piensa alguien determinado, la autoridad, obviando la demostración o explicación. Tener referentes de información de calidad que no haga necesaria su prueba es de utilidad para avanzar en la construcción conocimiento, pero no si no se permite la crítica de estas fuentes.

³¹² *‘The goal of user interface design is to make the user interaction experience as simple and intuitive as possible’* (Ambler s.f.)

³¹³ Este apartado desarrolla e integra varios fragmentos de ejercicios presentados por el autor en el transcurso del máster.

En cuanto a la consideración de autoridad se plantea el problema de definir quién lo es. La escolástica medieval lo resolvió enumerando las autoridades: las Sagradas Escrituras, como palabra de Dios y algunos textos clásicos con un prestigio tal que las hacía incontestables. Se suele considerar que el AA, históricamente importante en la Edad Media debido a la escasez de fuentes disponibles, con la invención de la imprenta se extinguió. Pero por más que hubiera más opiniones publicadas, esas eran exclusivamente las válidas o los referentes. Cambiando los nombres o incrementando el número de autoridades el AA, como método, seguía vigente.

En el siglo XVII Descartes, Locke, Hume y Leibniz se interrogaron sobre el conocimiento y sobre el origen de las ideas como paso previo a discusiones posteriores, y aunque llegaron a conclusiones antagónicas, coincidieron en no contemplar como origen válido el AA, *‘adelantaríamos más en el descubrimiento del conocer racional y contemplativo si lo buscásemos en su origen, en la consideración de las cosas mismas y empleando mejor que los pensamientos de los demás, los nuestros propios’* (Locke 1980, 156), si bien incluso Descartes, cayó en la tentación de usar el AA en su Discurso del Método. Lo hizo poco después del *pienso luego existo*, cuando pisando un jardín del que difícilmente podría haber salido de otro modo, usó a Dios como argumento. Y es que, tras haber ido tan lejos en su racionalismo, ¿Cómo podría saber si lo que le decían sus sentidos era cierto? primero demostró que Dios existe (Descartes 1979, Cuarta parte, Pág 93 y siguientes) y luego aseveró que aunque los sentidos intentaran engañar a su detentador, *‘no sería posible que Dios, que es enteramente perfecto y verdadero’* (Descartes 1979, Cuarta parte, Pág 99) lo permitiera. Fue en el siglo XVIII - cuando Kant vindicó definitivamente el valor de usar la propia razón con su *sapere aude*, comenzando su ensayo *¿qué es la ilustración?* diciendo *‘La ilustración es la salida del hombre de la minoría de edad causada por él mismo. La minoría de edad es la incapacidad para servirse del propio entendimiento sin la guía del otro’*³¹⁴.

C4A.- El AA en la educación y en la ciencia y la investigación

Educación e investigación, son dos de propagadores del K y que han seguido usando el AA. En la educación con la figura del maestro como centro de un modelo que consiste en *‘la transmisión de conocimientos y valores de una generación a otra, del profesor al alumno, de la élite instruida a las masas ignorantes’*³¹⁵, *‘para ser memorizados y aprendidos por los educandos’*³¹⁶. El educador es siempre quien educa, quien habla, quien prescribe, pone las reglas, el que escoge el contenido de los programas, el que sabe siempre (Kaplún, Una pedagogía de la comunicación 1998, Cuadro pág 23).

³¹⁴ Comienzo del ensayo *¿Qué es ilustración?* (Kant, En defensa de la Ilustración 1999, 63). En formato electrónico (Kant, Respuesta a la pregunta *¿Qué es ilustración?* s.f.)

³¹⁵ (Kaplún, Una pedagogía de la comunicación 1998, 18)

³¹⁶ (Kaplún, Chasqui 58, Junio de 1997. De medio y fines en comunicación s.f.)



En investigación, un campo que programáticamente debiera quedar al margen de este problema, existen multitud de ejemplos que demuestran lo contrario. Valgan los casos de la teoría de la evolución originada de los estudios de Darwin (Darwin 2002) y Russell Wallace (Russel Wallace 1964), y que todavía hoy tiene detractores –incluso en ámbitos desarrollados como USA³¹⁷, Mexico³¹⁸ o Turquía³¹⁹- basados en la pervivencia de un argumento de autoridad contra todo esfuerzo racional. Valga también el del Tractatus Lógico-Philosophicus³²⁰ que Wittgenstein no logró publicar y se lo dio a Russell, que lo consiguió, solo tras añadir una introducción suya que ocupaba la mitad del libro (Wittgenstein 1973), oficiando así de autoridad sancionadora del contenido.

La burocracia científica en ocasiones impide la innovación por el recurso de la autoridad, *‘el pensamiento es confiado por entero al control por parte de la organización social, mediante el hecho de que, por principio, toda manifestación científica debe ser comprobada por todo científico aprobado de la especialidad, sin importar sus dotes intelectuales, y toda realización intelectual debe ser nuevamente ejecutable por parte de cualquier otro’* (Adorno 1970, 92). Kuhn completó la descripción del efecto sobre la innovación de esta validación burocrática con el del asentamiento de esquemas retratado en el paradigma (T. Kuhn 2006). En la actualidad, sin embargo, asumiendo la performatividad de Lyotard (Lyotard 1994, Capítulos 11,12) en el ámbito actual de ebullescencia tecnológica, Ciencia y Negocio están imbricados y el juez que sanciona si una idea es buena o mala, no son los pares, sino el mercado, erigiéndose en la nueva autoridad que no desaparece, sino que muta.

C4B.- Evanescencia de la certidumbre en la sociedad posmoderna

Con la metástasis de la información³²¹ y el cambio y el caos como nuevo atributo de la generación de conocimiento características ambas del escenario actual, existe una imposibilidad individual de justificar

³¹⁷ (Scientific American 2008) Contiene un mapa por estados del evolucionismo en la enseñanza. Si bien en Scientific American, March 2002, “Down with Evolution!”, la situación parece empeorar.

³¹⁸ En el pueblo de Nueva Jerusalén un grupo de extremistas religiosos que ejercen el control del poder, han vetado las clases laicas y han demolido la escuela, reduciendo las enseñanzas a las dispensadas por monjas al margen del sistema educativo convencional (de Llano Neira 2012)

³¹⁹ (Noticias Msn 26/01/2011 26)

³²⁰ Posteriormente encumbrado como una de las cumbres del pensamiento del primer tercio del siglo XX (publicado en 1921).

³²¹ Metáfora recogida Ramón Ignacio Correa García en “TICs entre el mesianismo y el prognatismo pedagógico” en (Aparici (Coord.), Conectados en el ciberespacio 2010)

o generar a partir de datos los conocimientos que se manejan, y se hacen descansar muchos, la mayoría, sobre la confianza en opiniones de autoridades, sean estas profesores, medios de comunicación, compañeros de trabajo, conocidos, etc. Se utilizan las redes relacionales como repositorio de conocimientos y sus justificaciones. Ayer observó que *‘todos nosotros conocemos –y, en muchos casos creemos- proposiciones que, realmente, no nos hemos tomado el trabajo de verificar’* (Ayer 1986, 38), lo que debiera de entenderse como una sana delegación a fuentes de con los criterios de aceptabilidad que se explicaron. El tener fuentes de confianza, lejos de ser peligrosa, es la esencia de las relaciones sociales – *‘the genesis of a network is formed by trust’* (Stephenson s.f.)-, pero no se debiera renunciar a la posibilidad de una re-verificación o un cotejo, si existe duda sobre su exactitud, completitud o consistencia.

Cada día es más común, no obstante, que albergando dudas sobre una información, no sea posible cotejarla. Se desvela entonces una inevitable consecuencia: si la autoridad ya no es absoluta sino borrosa, y el individuo no es capaz de constatar la validez de los enunciados, acaece la pérdida de la certeza de las informaciones que se manejan. La inexistencia de certezas absolutas es sustantivo en la cotidianía de la posmodernidad tecnológica y afecta al grado de verdad –o de alineación con la realidad- de los conocimientos, a su completitud, incluso a su coherencia con otros conocimientos preexistentes, sin por ello hacerles inútiles³²². No se trata de caer en el relativismo, sino de aprender a convivir con este efecto de la posmodernidad que Kruger dibuja: *‘uno de los rasgos de la sociedad del conocimiento es el aumento de las zonas de incertidumbre’* (Krüger 2006, 7).

C4C.- Construcción de autoridad en Web2.0

Desde el momento en que Internet se generalizó, -asumamos que lo está en los países más industrializados -y especialmente con la popularización de herramientas de autocomunicación en WEB2.0 como los blogs, el escenario ha cambiado. Con 133 millones de blogs, 120000 nuevos blogs y 1,5 millones de posts al día leídos por el 77% de los usuarios de la red (Inteco. Instituto Nacional de Tecnologías de la Comunicación 2011), Internet supone la oportunidad universal de difundir ideas dispares, a una miríada de opinadores sobre cualquier materia. Teatralizar que existen opciones diversas y, forzosamente no todas totalmente ciertas, pueden vacunar contra la aceptación del AA; *“antes de juzgar el maremagno de información de Internet como infobasura, recordemos que quizás sea esta infobasura la que nos ha obligado a sacar el as del espíritu crítico de la manga, ese as que*

³²² *‘¿Un sistema incoherente es necesariamente inútil? ¡En absoluto!’* (Smullyan 1989, 86)



*habíamos olvidado, confortados como estábamos de que los libros o la tele no engañaban*³²³. Pero existe también la posibilidad de que acaezca un efecto perverso, el de la utilización de Internet, en genérico, como nueva fuente de Autoridad –como antes se usó la televisión, pero con la particularidad de que la disparidad de opiniones que caben en la red se multiplica y la fuente podría decir un aserto y el contrario con seguridad-. Esto es lo que observan agudamente los participantes en el grupo de discusión

- [.A8] Hay gente que te dice, ¡Si es que lo he oído en la televisión!
- [.T9] [*Algo análogo a lo de –eso lo he oído en televisión–*] pasa con Internet
- [.T14] Ahora [*los alumnos*] dicen: es que lo he leído en Internet.
- [.T15] El otro día los chavales me lo dijeron: Hemos visto lo de la tuberculosis en Internet. Y les digo: O sea, que os hacéis más caso de Internet, que de cinco médicos que han estado aquí en una reunión. Que llevan en esto... diez años.

Podría parecer que Internet no cambia sustancialmente la situación respecto de la autoridad, pero lo hace. El embate de Web2.0 es tanto al argumento, como a la autoridad predominante y consiste en la propagación de grupos de acción expresa, de una *‘política desinstitucionalizada y con gran poder contrahegemónico’* en espacios como blogs, listas, foros, en los que *‘el liderazgo tiende a difuminarse entre los participantes, en la medida de su participación*³²⁴ y cada participante se convierte en líder de su nodo. Como resultado de la influencia de Web2.0, además de la coronación de autoridades basada en el macrodominio de los recursos de difusión que ejercen los medios masivos de comunicación y propaganda, creadores verticales de contenidos, hay una segunda fuente de autoridades. Esta viene de los que antes sólo eran receptores, que pueden proclamar autoridad a alguien salido de su seno, por procedimientos pseudodemocráticos como promocionarlo en meneame o reddit. Eso sí, casi siempre estas autoridades tienen un carácter transaccional; entiéndase que conferir autoridad a los creadores horizontales de contenidos es un producto genuino de la sociedad posmoderna tecnológica y, por esto mismo, no entra en su lógica que mantengan esta situación por largo tiempo. Entiendo que no se subsumirá la primera forma vertical de autorización en la segunda, la popular, pero mantenerla implicará continuas inversiones de tipo publicitario para renovar las afiliaciones, precisamente por la naturaleza transaccional de los afectos y la desmitificación de los liderazgos en este posmodernismo de la Web2.0.

³²³ Esquela Breve del Argumento de Autoridad. <http://www.itcomext.com/esquela-aa/> en (Antón Cuadrado 2009-2012)

³²⁴ Carlos Eduardo Valderrama “Movimientos sociales: tic y prácticas políticas” en (Aparici (Coord.), Conectados en el ciberespacio 2010)

En resumen, la autoridad tradicional basada en verdades inmutables, absolutas y atemporales, se desmorona, porque la verdad se hace borrosa como efecto dominó de la aceptación de la inevitabilidad del cambio a todos los niveles –incluso del beneplácito de esta situación como efecto indiscutido del progreso- que fuerza la nueva estructuración social posmoderna. Sin verdades axiomáticas, no existen afiliaciones inquebrantables a las autoridades, sino que se plantea como un no negociable la implantación de una educación mediática que permita a cada individuo formar su propio criterio a partir de las piezas de información que pueda recuperar en la Web. Y, si en todo caso hubiera autoridades aceptadas por los ciudadanos digitales, estas estarían integradas por un compendio de individuos e instituciones que han construido – algunos publicitariamente- una autoridad sujeta a continuo cuestionamiento por la vía de ejercer de curators, filtrando lo que merece la pena ser tenido en cuenta y lo que no.



Ilustración 73. Esquema del cambio en la definición de autoridad.

C5.- Integrabilidad como eje de una microcosmovisión de la red.

La red ha construido ya un subconjunto ideológico que partió de un retrabajo de la ideología posmoderna de la sociedad desconectada en el medio incipiente pero que ha evolucionado de modo independiente con la aportación de los participantes intensivos en la esfera ciberespacial. Este subconjunto ideológico determina una microcosmovisión que se aplica mayoritariamente a las manifestaciones derivadas de la red, tal que su marco conceptual para la exégesis y valoraciones sobre determinados fenómenos no son



necesariamente convergentes con las que se exhibirían en percepciones de la realidad desconectada. Sin embargo no se excluye la posibilidad, que se puede observar en los miembros más jóvenes de la sociedad, aquellos que se han enculturado con el apoyo de Internet, de que este conjunto de valores engendrados de la relación tecnológicamente mediada a vía web, trasciendan el orbe digital, para pasar a influir la sociedad a través de la triple co-ontogenia netmoderna que se refirió en el punto 3.1.5.- La triple coontogenia netmoderna.

La ideología, un conjunto de valores, instituciones, ideas, que dan sentido al entorno, según Quin³²⁵, delimitarían la forma en que puede organizarse la sociedad o, en este caso, el subsistema social que describe la red.

Internet es permeable a las ideologías, si bien las matiza con construcciones propias⁵⁴ que crean sus usuarios. Los ítems de la cosmovisión de Internet han variado drásticamente en las apenas dos décadas que han mediado desde el comienzo de la popularización de la red, partiendo de la percepción ideológica que un fragmento de la sociedad muy determinado –los primeros utilizadores-creadores de Internet- tenía y moldeándolas con construcciones propias de los usuarios³²⁶ que, no hay que olvidar, por primera vez han sido asimismo creadores de la narrativa del medio. Los usuarios senior o digerati, constatan que son parte integrante de la construcción ideológica del subsistema – cuyo dirección en todo caso ya parece haber basculado desde los participantes en la esfera ciberespacial a ciertas corporaciones³²⁷- y se encuentran tan cómodos con este papel que ejercen de aparato ideológico y represor a un tiempo³²⁸.

Del trabajo con los poetas del colectivo se ha observado que las asunciones de la ideología están tan interiorizadas que impregnan todas las demás manifestaciones, pero que son difícil de aislar explícitamente, salvo, quizás una concepción que vertebra todas las demás: la necesidad de integración entre los elementos tecnológicos y sociales que forman parte de la red.

³²⁵ Quin, Robyn “Ideología y medios de comunicación” en (Aparici (Coord.), La construcción de la realidad en los medios de comunicación 2010)

³²⁶ Habermas en (Habermas, Ciencia y técnica como ideología 1986) observa para su momento histórico, que ciencia y la técnica son la nueva ideología –desde el punto de vista Marxista-, que oculta los procesos de dominación social. Estas “ideologías en sentido estricto: [que] sustituyen a las legitimaciones tradicionales del dominio al presentarse con la pretensión de ciencia moderna y justificarse a partir de la crítica a las ideologías” Pág. 79, acaban aceptándose como legitimaciones a cambio de un prometido bienestar mayor. No es el momento de extenderse sobre este punto, pero observo en ámbitos de la red el probable retorno de una legitimación de este tipo (curiosamente porque se suponía, con Lyotard (Lyotard 1994) que las legitimaciones se habían desvanecido). El ancho de banda y el entendido derecho a la comunicación y el intercambio sin trabas actúan como legitimaciones de todo lo que les coadyuve, desde la protesta por la ley Sinde a la defensa de Wikileaks, pasando por la oposición a la red Echelon o todo tipo de censura.

³²⁷ Como sugiere el repaso de las relaciones entre las élites económicas de los medios masivos de comunicación y publicidad, tan presentes en la red como se observa en (Castells, Comunicación y Poder 2009).

³²⁸ Aunque el aparato represor del estado desconectado está tomando ya participación en la red para defender no la ideología de la red, sino la desconectada, evidentemente; ya que hoy, parecen ser disjuntas, por más que caminen hacia la convergencia por su muta influencia.

C5A.- La uniformización basada en componentes.

El ídolo de la integración entre las diversas manifestaciones y opciones tecnológicas es lo que proporciona pegamento a todas ellas para constituir un todo finalmente. Pero puede tener un efecto perverso en el momento actual; el ahogo de las opciones discordantes para las que pareció comenzar siendo garante.

Es una aseveración compartida el hecho de que en la red se permiten todo tipo de opciones diversas:

- **Tomás:** [.T16] [*Internet*] Rompe la uniformidad anterior.
- **Florencio:** [.A14] Hasta ahora sí [*Internet Rompe la uniformidad anterior*]. Hasta ahora sí.

Todas estas opciones se deben a la estricta observancia del paradigma de la construcción basada en componentes. El diseño basado en componentes se basa en la intercambiabilidad de las piezas que integran un todo y parten al fin y al cabo de una concepción fordista que paradójicamente habría dado lugar a la era posfordista una vez de haber impregnado todos los aspectos de los sistema de producción.

Según el diseño basado en componentes, una pieza debe de cumplir una función descrita, a modo de caja negra, obviando la descripción del cómo, con la única restricción de relacionarse con el exterior según un interfaz determinado. Este interfaz se describe en términos de lista de funciones u operaciones que se le pueden pedir a la pieza y el modo de pedírselas, la forma de encaje en el sistema global al fin y al cabo. Y la función se describe como una lista de casos de uso o de respuesta esperada a escenarios.

El caso más evidente del diseño basado en componentes es la programación de software basado en componentes, sobre el que se volverá, pero no es el único. Todos los objetos ingenieriles, como los vehículos, los teléfonos móviles o los electrodomésticos, las zapatillas de deporte o los edificios, están contruidos a partir de una lista detallada de componentes que pueden ser intercambiados por otros de otra empresa u otros con prestaciones diferentes, pero siempre que cumplan con las especificaciones funcionales y con el interfaz de relación con el todo. Así, un neumático es un componente intercambiable, con una función clara y un interfaz indiscutible que permite su montaje en la llanta, como la pantalla de un móvil o la suela de una zapatilla de deporte. Y así ocurriría con las personas que estarían tomando parte en los nuevos mercados de trabajo³²⁹ que se están definiendo desde finales del siglo pasado, con forma de red en que los nodos son prescindibles, intercambiables.

³²⁹ (Prieto 2007), (Tezanos 2007), (Sennett s.f.).



C5B.- Integrabilidad como máxima de la red y los anclajes.

Volviendo a la red, todo es integrable por la adopción de estándares de componentes. Desde los diseños del hardware, reducido a unas pocas posibilidades interfazadas por medio de un conjunto reducido de conectores³³⁰ que permiten lo que Microsoft llamó uso plug and play y constituye una limitación de los grados de libertad de los desarrollos futuros por la integración al servicio de la comodidad de uso.

El diseño basado en componentes que está en la base de la integración permite la diversidad de las piezas y su intercambiabilidad, pero a precio de limitar las novedades reales que sólo pueden adoptarse con el apoyo y el soporte publicitario que sólo puede conseguirse con una movilización de recursos que no está al alcance más que de corporaciones globalizadas que, probablemente en el caso de la red no estén forzosamente por la labor de limitar el tiempo de retorno de inversión del último cambio por la adopción de un nuevo estándar.

Es evidente que uno de los grandes triunfos de la ideología postfordista cual es la integración basada en la estandarización de los componentes es la espina dorsal de la ideología de la red. Es evidente también que este gran avance tecnológico tiene como efecto innegable la poda de los avances tecnológicos subsiguientes, que deben de cumplir con estas restricciones predefinidas que en (Lanier 2011), son llamadas anclajes, que simplifican la relación de los componentes, para estandarizarlos y que cumplen una función conservadora que impide la innovación y la diferencia que parecían primitivamente ser los dos grandes objetivos de la red.

C5C.- Los poemas como piezas integrables.

El precio a pagar para expresar opiniones divergentes en la red, es hacerlo en forma de Blog, de modo que se integre con el resto de opiniones. Eso permite expresar opiniones a un mayor número de individuos, y con un cierto grado de diferencia en la forma, que permiten los *temas* de Wordpress o Blogger, pero a costa de aceptar la uniformización absoluta del esquema de la expresión, que sigue el diseño del componente Blog al aceptar como inabordable el esfuerzo ingente que supondría comenzar una web desde cero.

El precio a pagar por vehicular las relaciones en la red, es la de aceptar como soporte una red social preexistente, especialmente una de las pocas *en las que está todo el mundo*, porque de otro modo la comunicación no tiene lugar. *‘Tu vida real está representada por una serie ridícula y falsa de entradas en*

³³⁰ Por citar dos de los más conocidos, la familia USB/miniUSB/micoUSB o las definidas por las tarjetas SD/miniSD/microSD.

una base de datos para que hagas uso de un servicio de una forma aproximada' (Lanier 2011), otro modo de decir que el ser humano, en sus relaciones mediadas por Web2.0, se reduce a un avatar, a un componente del sistema social que debe de observar estrictamente el mismo interfaz que el resto y todo lo que no quepa en el mismo, no existe. *'Es decir: esta reducción de la vida a partir de pocas variables es lo que se difunde entre los amigos, lo que se comunica, y lo que termina convirtiéndose en verdad.'* (Rocamora 2012)

Finalmente por difundir los poemas en este medio, se acepta un peaje justo en lo que parecía su ventaja: su integración. Consiste en la aceptación de que los poemas se conviertan en piezas del discurso global y como tales, intercambiables por fragmentos de noticias, anuncios o expresiones de ánimo de los hablantes en las redes sociales, comunicaciones de juegos, chistes, chismorreos, etc. *'La idea básica [...] consiste en alentar a los autores, periodistas, músicos y artistas a tratar los frutos de su intelecto e imaginación como fragmentos para ser entregados gratuitamente a la mente colmena.'* (Lanier 2011, 113). Esta integración obliga a la aceptación de que los poemas salgan de la protección de la esfera de la expresión poética para la contaminación de la construcción de su significado –o enriquecimiento según se mira– por la constatación de un contexto en el que la poesía en sí misma toma un papel mínimo. Y de esto, son plenamente conscientes los poetas, aunque no parecen tener claro si agradecerlo o elevar quejas.

- [.T60] [*La sensación que queda tras recibir varios micropoemas imbricados es*] La red.
- [.Y58] Delante está lo que uno crea, pero luego está lo que surge. Se va a intercalar con la noticia de Rubalcaba, la del Sarkozy, la del fútbol y de repente hay una interferencia a la percepción.
- [.Y60] A lo mejor, unos tienen unas palabras bellísimamente combinadas en medio de ese contexto [*de la red social*] y alguien que no tiene mayor interés por la poesía ha descubierto que esos versos le han condicionado la percepción, ojalá sea para enriquecer.
- [.L16] [*El poema interferido al estar en una red social*] va a quedar sin sentido y sin matices.
- [.Y59] O le va a dar matices, [*la interferencia de los demás contenidos de una red social, al poema*]



10.- Conclusiones Ready-Made en el discurso de los poetas.

D1.- La poética del posmodernismo.

Estudiando las características sustantivas de la redefinición del hombre posmoderno cuyo semblante se facilitó en (3.1.- La adolescencia del homo connexum.), podría anticiparse qué reglas debe de observar el quehacer poético en este estadio de la evolución social para cimentar su presencia. Se analiza a continuación el incremento comunicativo a nivel social, la desaparición de la certeza y el individualismo como tres de los ejes definitorios del homo connexum.

1. El incremento de la comunicación en que toma parte, aunque esta sea basada sobre una red de relaciones más transaccionales que las que acostumbraba el ideal moderno. Este aumento de la comunicación está muy en línea con la puesta en marcha de nuevas plataformas tecnológicas, como la red o el teléfono móvil.

A este respecto, el Arte –y, particularizando, la poesía- no necesita un esfuerzo para asentarse sobre esta plataforma, ya que la forma del Arte no es única, sino adaptativa y *‘el ciberespacio es un hogar teletopológico que sustancia no solo nuevas formas de arte, sino también una nueva forma de vida’*³³¹.

2. La evanescencia de la certidumbre o el aumento de las zonas de incertidumbre, en palabras de Kruger, con que trata el individuo es un hecho al que no hay posibilidad de sustraerse.

El arte como forma de comunicación se encuentra cómodo en las zonas de incertidumbre, o incluso haciendo corroer las certezas, ya que *‘el arte se dedica a abrir grietas en nuestros sistemas de conocimiento: extraviando el saber’* (van Campenhout 2012). No hay que olvidar que en la propia caracterización de la poesía que se ensayó en el fundamento teórico de este trabajo marcaba el quehacer poético como eminentemente connotativo, opuesto a la pseudocerteza denotativa.

3. La sobreponderación del individualismo.

‘Durante siglos, cada generación ha crecido con un mismo patrón. Ideales son lo que todo el mundo sigue. La individualidad se ha olvidado. La gente piensa del mismo modo siguiendo el cliché que se les

³³¹ *‘The cyberspace is a Tele-topological homeland, which substantiates not only a new form of art, but also a new type of life.’* (Serban s.f.)

*ha taladrado en la infancia...*³³² (Kirtchev 1997, Cap. 2). El arte, y por ende la poesía, se construyen sobre su necesidad de propuesta de la novedad; son una posibilidad para la libertad intelectual del individuo, *'absorbido ahora por la comunicación y adoctrinamiento de masas'* (Marcuse 1990, 136). Gombrich concreta esta función del arte; *'es fácil entender que la gente se sienta amenazada por la mecanización y la automatización, por la sobreorganización y la estandarización de nuestras vidas, por el conformismo murrio que exigen. El arte se presenta como el único refugio donde todavía se permiten caprichos y peculiaridades personales, y donde éstos incluso se aprecian.'* (Gombrich 1999, 614).

Y dentro del continuo de las propuestas artísticas, la poesía podría considerarse como salientemente individual. No sólo porque así lo pensaran en la escuela de Frankfurt, como refrescó Yago³³³ en el grupo de discusión. Es sabido que toda obra de arte, depende de la participación del espectador en el proceso de apreciación y resignificado de la misma, pero la poesía, en su acto de creación, no necesita de ningún elemento externo al autor. Si bien otras artes requieren de utensilios y, o, elementos tecnológicos que no suelen ser creados por el artista –pigmentos en la pintura, cámaras en la fotografía...- o de la participación directa de un grupo de personas para la creación de la obra –piénsese en el teatro o la arquitectura-, en el caso de la poesía, la palabra es parte de la ontología humana.

D2.- Caws³³⁴ vs Tweets.

Aplicado a la poesía, el principio de cooperación implica, como deja bien claro su nombre, que ambos participantes en la interpretación de un poema, tomen parte activa del proceso de comunicación que esto supone. La herramienta Twitter permite una multiplicación impresionante de los destinatarios potenciales, a los que se les enviará el poema a su petición –ya que sólo a los seguidores del emisor de los poemas les llegará su creación poética-. Pero no es suficiente para que el destinatario tome parte en la relación poeta-destinatario. La cantidad de mensajes recibidos es abrumadora para un usuario medio y los últimos en llegar ocultan los anteriores, así que para un usuario que no está conectado 24 horas sobre 24, más si los usuarios a los que siguen son muy activos o si no ha tenido la precaución de mantener la lista de seguimiento en unas cantidades saludables, el leer todos los mensajes que le llegan supone un esfuerzo que puede llegar a ser inabordable. Finalmente el que un mensaje sea leído por un seguidor puede depender parámetros poco previsibles y, o, reproductibles; de la oportunidad, de la casualidad...

³³² *'For centuries each generation has been brought up in a same pattern. Ideals is what everybody follows. Individuality is forgotten. People think in a same way, following the cliché drilled in them in childhood'* (Kirtchev 1997, Cap. 2)

³³³ [Y19-Y20] La escuela de Frankfurt, propugnaba la poesía porque la poesía es el acto de individualidad extrema y era la mejor forma de rebelarse contra el sistema

³³⁴ Graznidos vs Trinos. La metáfora y el planteamiento del punto se han tomado de *'Prejubilar a Twitter'*, publicado el 17/06/2010 en comunicacionextendida.com



En el capítulo (3.3.- Las hipótesis de comunicación de Grice y Lanier.), se planteó que efectivamente los poetweets cumplían –en cierto modo obligados por la estructura impuesta por Twitter- con las hipótesis de comunicación de Grice. Sin embargo se obvió que el subsistema de varios cientos de millones de personas que construye Twitter puede añadir algunos problemas a que se sustancie esta comunicación, analizando la relación a la luz de las mismas máximas de Grice sobre las que se contrastó el mensaje, el poetweet. Yo diría que Twitter, como herramienta, es tendenciosamente ajena a las máximas de comunicación.



Ilustración 74. Resultados de búsqueda por el término #poetweet el 27/08/2012

Se puede fijar para esta reflexión la diferencia en la veracidad, la significatividad y la saliencia o interés para el receptor de lo que nos llega. Se podría considerar que el flujo de información normal en Twitter integra muchos más caws que tweets, dado que en Twitter se propagan muchas veces mensajes (1) no veraces y, o, inexactos y, o, precarios, (2) repetidos o ya conocidos y, o (3) de ningún interés para el destinatario³³⁵. Para que la comunicación de los poetweets fuera efectiva, habría que aventar paja y trigo. De otro modo se estarían, por la cacofonía resultante de un excesivo número de mensajes no deseados, comprometiendo las máximas de relación, de cualidad e incluso la de claridad.

Dos prácticas constatadas y que también reducen el ajuste a las tres máximas anteriores del ecosistema

³³⁵ Magnitudes indicativas de lo anterior, pueden dar el estudio (Pear Analytics 2009) según los cuales hay integrados en el caudal global, un 3.7% de spam más un 40.5% de 'charla sin interés'.

Twitter es la de etiquetado espurio y la aparición de trolls³³⁶ . Twitter tiene una posibilidad muy interesante que consiste en el etiquetado de los mensajes –normalmente haciendo referencia al tema que tratan- para permitir después su búsqueda y recuperación de los mismos por otros usuarios que estén interesados en el tema y para los que, en principio, no estaba destinado el mensaje. En el caso de los poetweets, se constata con facilidad la utilización (ver Ilustración 74) de esta etiqueta de forma intencionadamente equivocada, lo que incide negativamente de modo añadido en la relación cualidad y claridad de la comunicación en el caso de los poemas para Twitter.

Eliminando los mensajes no deseados, quedaría aún un buen número de mensajes que no son significativos o salientes para el receptor. Se puede poner el caso de los tweets que corresponden a alguien que vio algo interesante e informa de ello, el 8.7% (Pear Analytics 2009). Estos mensajes podrían no interesar al destinatario o ser ya conocidos... en primer lugar porque *‘cualquier transmisión o manejo de los mensajes disminuye la cantidad de información [significante]’* (Wiener 1985), pero también porque para que el modelo Twitter funcione, se debe imponer una autocensura que haga publicar no lo que interesa al emisor, sino algo que pueda interesar al destinatario, complementada con mecanismos expeditivos para no seguir a emisores que no filtren ellos mismos sus contenidos.

Por otro lado, si fuera posible retener exclusivamente los mensajes deseados y significativos, aún es posible que quedara una cantidad demasiado elevada, tanto más si, como se ha advertido anteriormente no se mantiene en valores reducidos la lista de seguimiento del usuario medio de Twitter. El quid de la cuestión, es entonces, elegir qué aprehender, a qué hacer caso, decisión que quedará en manos de reglas heurísticas difíciles de implementar porque en primer lugar acaso las herramientas de filtrado no tengan a día de hoy una posibilidad expresiva suficiente en cuanto a la definición de estas reglas y, por otro lado, sería complicado identificarlas aún de un modo informal. Al final, todo queda en manos del azar; de cuándo fue emitido cada Tweet, cuando se conectó el destinatario a leer sus Tweets pendientes, y cuantos otros llegaron entre estos dos momentos, lo que estaría al fin y al cabo contradiciendo la máxima de cantidad.

Sería necesario marcar en Twitter la diferencia –aunque conceptualmente no la haya- entre seguir a alguien y hacerle caso. Aquí se encuentra la falacia de este método de comunicación que hace que finalmente algo que sobre el papel tiene todas las condiciones para vehicular una buena comunicación, realmente no sea tan eficiente. El twitterero tipo, sigue a cientos de perfiles, siguiendo el ejemplo de los top tweeters (Twitaholic.com s.f.). ¿Qué puede significar ser seguidor de 400000 personas como es el caso de

³³⁶ Troll es un término de argot de Internet que describe aquellos participantes en una comunicación que añaden contribuciones irrelevantes, fuera de tema y, o provocadores –incluyendo groserías, contenidos ofensivos para los destinatarios potenciales, mentiras... - en una comunidad en línea, como la que constituye Twitter. Su participación causa molestia y altera el intercambio conversacional, disminuyendo la eficacia de la comunicación.



Britney Spears o 700000 como hace Barack Obama?³³⁷ La otra cara de la moneda es que se incrementa destacadísima la posibilidad de que alguno de los mensajes emitidos lleguen a alguien que podría, de mano, no estar interesado en ellos y que sin embargo siguió al emisor, en este caso de los poetweets, porque se lo recomendaron, le gustó el nombre o algún detalle de la bio, o simplemente porque quería seguir a mucha gente en una estrategia de reciprocidad mal entendida para conseguir el dudosamente interesante objetivo de aumentar sus followers.

Resumiendo, hay tres opciones para hacer Twitter comunicativamente útil. La primera, incrementar la capacidad de atención de los usuarios. Para ello, deben dedicar más tiempo a recibir tweets, lo que puede conseguirse multiplexando la atención prestada a Twitter con la de otras actividades de la vida cotidiana, usando algún dispositivo móvil para Twitwear (lo que de hecho hace más de la mitad de usuarios de Twitter (Madridnetwork.org s.f.). La segunda, incrementar el ratio de significación de los tweets que se reciben. Para ello deben aparecer aplicaciones que permitan filtrar más efectivamente los mensajes recibidos, pero la clave debe venir de los propios usuarios, con una ya anotada autocensura sana a la hora de Twitwear. Deben reflexionar si en la comunidad heterogénea de sus seguidores, ya que todos van a recibir el mismo mensaje, éste va a ser de interés para todos ellos..., empezando por pensar si le va a interesar a alguno. Lo tercero, también esencial, una censura asertiva a la hora de dejar de seguir a usuarios que no se aplican la antes descrita autocensura. De otro modo, por más que los poetweets fueran extraordinariamente ajustados a lo que pide la sociedad netmdoerna, a las normas del arte y a las reglas de comunicación, como se ha repasado con anterioridad, podrían estar amenazados por la ineficacia del vehículo.

D3.- La emergencia de redes de significado.

Probablemente la particularidad más llamativa que introduce la plataforma Twitter en términos de influencia sobre la obra de arte, el poema, es la participación de esta en redes de significado que escapan al control de originador de la obra.

³³⁷ (Twitholic.com s.f.) proporciona una lista de los 100 usuarios de Twitter que siguen a más personas y todas ellas pasaban de los 272000 el 28 de Agosto de 2012. Se da la circunstancia de que el usuario 'Yoko Ono (yokoono)' sigue a 888107 usuarios o 'Barack Obama (BarackObama)' a 673798.

Más comprensible es que un usuario sea seguido por un gran número de otros interesados en lo que dice. Lideran la lista 'Lady Gaga (ladygaga)', 'Justin Bieber (justinbieber)' y 'Katy Perry (katyperry)', todos ellos con más de 25 millones de seguidores, pero sólo la última con una cantidad de personas a las que ella sigue juiciosa en términos de pretender leer lo que dicen: 109, ya que los dos primeros siguen a más de 120000 personas. Si se fija entre 150 y 200 –por mor del número de Dunbar- la cantidad de usuarios a los que se puede escuchar pretendiendo tener atención a sus mensajes, sólo 39 de los 100 top tweeters se encuentran en estas circunstancias. Como punto curioso, de entre ellos, hay 4 que sólo están atentos a lo que dicen 0 ó 1 persona: 'Marshall Mathers (Eminem)', 'Jim Carrey (JimCarrey)', 'Conan O'Brien (ConanOBrien)' y 'Dalai Lama (DalaiLama)', por lo que no podría atribuírseles un uso comunicativo de la herramienta.

En el pasado, el poema se proporcionaba con un entorno cuidadosamente elegido por el autor o por el compilador. Este contexto, el poemario, formado normalmente por otros poemas formaba un sustrato experiencial sobre el que interpretar cada poema. El autor tenía una intervención sobre la reconstrucción de significado, ya que el significado de un poema no se recrea partiendo desde cero, sino poniendo en juego un contexto –que decidía en gran medida el autor del poema- y las experiencias previas del espectador –en las que, evidentemente no tenía participación-.

- [F14,O] Que somos fruto del mundo que nos rodea, eso quiere decir que vivimos influenciados por lo que nos rodea.

Sin embargo, esto cambia cuando se utilizan redes sociales como vehículo para la poesía. Por un lado la red social proporciona fragmentos de discurso intercambiables de modo entrelazado sin ejercer clasificaciones por temas, formatos, etc. Y a la componentización (ver C5A.- La uniformización basada en componentes.) del poema que lo hace uniforme con todos los otros contenidos, es necesario añadirle el efecto de un destinatario que ejerce la multitarea de la atención a varios niveles. Cuando se lanza un poema en una red social es necesario reparar en el hecho de que el lector puede estar recibiendo contenidos diversos entrelazados, conectado a varias redes sociales al mismo tiempo y, por qué no, multiplexando su atención con una conversación *analógica* en un restaurante. El lector de redes sociales, el intérprete de los poetweets, ya no lee un poemario, sino que recibe un continuo de estímulos de una diversidad extraordinariamente remarcable, y más cuando se compara con el lector de poemas analógico.

- [Y58] Delante está lo que uno crea, pero luego está lo que surge. Se va a intercalar con la noticia de Rubalcaba, la del Sarkozy, la del futbol y de repente hay una interferencia a la percepción.
- [Y60] A lo mejor, unos tienen unas palabras bellísimamente combinadas en medio de ese contexto [*de la red social*] y alguien que no tiene mayor interés por la poesía ha descubierto que esos versos le han condicionado la percepción, ojalá sea para enriquecer.

Esta estimulación cuantitativamente mayor y además mucho más diversa que la analógica, requeriría un esfuerzo extraordinario para ser categorizada antes de analizarla e interpretada. En lugar de esto, se consume un puré de contenidos. De esta amalgama en que todos los ítems se influyen –los poetas de Telira usaron el término interferirse- al mismo nivel, sale un significado mancomunado en el que finalmente la interpretación del poema puede depender en gran medida de lo que le ha acompañado en la recepción del lector. Esto es lo que los investigadores han venido a llamar red, superestructura o, finalmente, ente poético colectivo, en el caso de que sólo se interfirieran con otros poemas, como es el caso del foro exclusivamente de poesía que se montó para la experiencia y asumiendo que el lector no estaba compartiendo su atención con otras fuentes de estímulos.



- [.Y56] Hay un fenómeno más con la poesía en Twitter que en otros modelos, que era el fenómeno de la interferencia. [...] ahora al leerlos todos juntos te das cuenta de que hay unas individualidades terribles
- [.Y57] Se creaba [*se refiere al foro previo de creación para el libro de Twitter*] una especie de ente poético colectivo. Que a mí me parece, muy estimulante.
- [.Y85] Se me crea esa superestructura, O ese sistema emergente, que yo tengo ahora mezcladas todas las imágenes mezcladas de los distintos poemas. No me disgusta, por otro lado, me parece que me enriquece, ¿No? Pero, claro, es otra percepción diferente
- [.T34] Eso [*el ente poético colectivo creado en el foro*] es una red al final.
- [.T35] Lo que decía Yago del Twitter cuando todo el mundo escribe individualmente, pero al final, leyéndolo todo se queda como una especie de red o de sistema de colectivo

Poco importa si el poema resignificado de este modo mejora o empeora, si es que esto pudiera realmente medirse. No hay acuerdo a este respecto y sería de un interés dudoso establecerlo. Lo evidente es que su percepción se altera y, finalmente el significado reconstruido en el lector muta, ampliándose el abanico de posibilidades, los grados de libertad para su interpretación, como contrapartida a la forzosa renuncia del autor a ejercer influencia sobre la reconstrucción del significado más allá de la mera propuesta del poema entendido como ítem individual.

- [.L16] [*El poema interferido al estar en una red social*] va a quedar sin sentido y sin matices.
- [.Y59] O le va a dar matices, [*la interferencia de los demás contenidos de una red social, al poema*]

D4.- Twitterización en la poesía del siglo de Oro.

Los poetas, sobremanera los que participaron en el grupo de discusión, captan que la esloganización de la poesía no es un fenómeno nuevo. Las restricciones que ahora impone Twitter pueden ya rastrearse desde el siglo de Oro. Esta reflexión partió de la mano de Yago y Tomás, quizás los dos participantes en el grupo con un mayor conocimiento de la historia de la literatura.

La idea es que el espectador o lector de las obras literarias, ha sido mayoritariamente deficitario de atención para recibir obras completas. Refieren que históricamente sólo un fragmento reducido de los espectadores prestaban atención a toda la obra en el teatro –se recupera el ejemplo del siglo de Oro- o leían con aplicación los libros completos, cuyos capítulos o poemas individuales acababan reducidos a frases o estribillos.

- Y ya sabes que [.Y47] te vas a quedar con una parte y con otra, no con todo el soneto. Otra cosa es luego ya analizarlo... pero haceros una idea que en el Barroco, donde no se leía, se escuchaba, porque no llegaba la imprenta, obviamente, ¿Con qué te quedabas? Lo mismo con el teatro del siglo de Oro. En el teatro del siglo de Oro te quedas con tres frases de toda la obra. Ni siquiera se oía el texto, la gente hablaba en voz alta.

La opinión de los poetas que han colaborado en el proyecto es que los autores eran conscientes de esta circunstancia y que escribían sus composiciones teniéndola en cuenta, remarcando los fragmentos que querían que quedaran claros o que cuyo efecto esperaban más positivo.

- [.Y46] Coged un soneto [sobretudo *Barroco*] y leed nada más el cuarteto y el terceto y veréis como el 99% del poema está ahí.

Pero, al margen de si es cierta o no esta consideración sobre la intencionalidad de los autores en la construcción de sus obras teniendo en cuenta la poda de que iban a ser objeto, es evidente que el fenómeno de esloganización ha sido llevado a cabo reiteradamente por los lectores, especialmente de poesía. Éstos han elegido en numerosas ocasiones retener fragmentos pertenecientes a obras más largas que se han obviado y hacerlos perdurar en el acervo lingüístico. Valgan como ejemplo las expresiones que han quedado como aforismos ‘*Poderoso caballero es don Dinero*’, ‘*Ándeme yo caliente y ríase la gente*’ y ‘*Con la Iglesia hemos topado*’, que pertenecen respectivamente a sendos poemas largos de Quevedo y Góngora y un fragmento del Quijote.

D5.- La economía del precio 0 y la amateurización de la creación.

‘A veces *gratis* significa verdaderamente *gratis* y representa realmente un nuevo modelo. La mayoría de esto está online, donde las economías digitales, con costes marginales cercanos a cero, dominan.’³³⁸ (Anderson 2009, 20). Internet ha cimentado las bases para el establecimiento de una economía de los contenidos a precio 0. Sus usuarios aceptan como normal y aún deseable esta ‘*increíble economía del*

³³⁸ ‘sometimes free really is free and does represent a new model. Most of this is online, where digital economics, with near-zero marginal costs, hold sway. Flickr, the photo-sharing service, is actually free for most of its users (it doesn’t even use advertising). Likewise most of what Google offers either is free and without advertising or applies the media ad model in a new way to software and services (like Gmail), not content. Then there is the amazing “gift economy” of Wikipedia and the blogosphere, driven by the nonmonetary incentives of reputation, attention, expression, and the like.’ (Anderson 2009, 20)



*regalo de wikipedia y la blogosfera, conducida por incentivos no monetarios como reputación, atención, expresión...*³³⁹ (Anderson 2009, 20).

Así las cosas, el participante en la esfera ciberespacial, llega a exigir con su comportamiento e historial de visitas que el contenido y los servicios que se le prestan sean, aparentemente, gratis. El modelo parece funcionar, porque quien pone a disposición su esfuerzo para crear contenidos y servicios no tiene gastos más allá que el de creación, ya que distribución y reproducción suponen costes despreciables, siempre que se inscriba en una economía de escala, lo que no es banal, porque no siempre es posible y menos si los contenidos son minoritarios. A Anderson le salen las cuentas e incluso repasa cuatro formas de gratuidad, es decir, cuatro modos de recuperar dinero sin aparentemente cobrar nada al utilizador de sus servicios o recursos. Son los que se describen a continuación.

- Se puede ofrecer un servicio/producto gratuitamente con la esperanza de que el destinatario pague por otra distinta. Aunque este modelo es utilizable exclusivamente por grandes corporaciones, puede constatarse que ocurre en la tienda Apple, donde se ponen a disposición cursos gratuitos con el propósito de que el alumno pague por alguna otra cosa de la web.
- Utilizar el modelo que Anderson llama *Freemium*. Se trata de regalar una versión gratuita del servicio o producto, pero tratando de adscribir clientes a la versión Premium, que es de pago. Ejemplos de este caso son Skipe, Dropbox, LinkedIn³⁴⁰.
- El modelo llamado eufemísticamente ‘Three party market’ que cubre el caso de los periódicos digitales que no venden periódicos, las redes sociales que no cobran por la pertenencia, etc. Estas organizaciones lo que venden son identidades; información del perfil de los lectores o de actividad de la cuenta³⁴¹, a anunciantes. En resumen, el usuario de Internet estaría accediendo gratuitamente a contenidos y servicios a cambio de dar permiso para incluir toda su información relacionada –y sus actividades- en bases de datos que después serán explotadas para hostigarle con publicidad contextual. Es sorprendente que en (Anderson 2009) sólo den un par de ejemplos de esta opción, dando la impresión de ser la menos utilizada, porque es indiscutiblemente la que más importancia económica tiene, habiendo entretejido un conglomerado empresarial alrededor

³³⁹ id.

³⁴⁰ En el caso de linkedin, como en el resto, este modo de recuperación de dinero va acompañado de una transacción de venta de identidades, pues quienes pagan por la versión Premium tienen acceso a la información del perfil y a poder contactar al resto de los usuarios. El eslogan aporta una idea del objetivo de las cuentas de pago ‘*Became a social selling pro*’ y es también indicativo el nombre de los paquetes Premium, a saber, sales basic, sales navigator y sales executive.

³⁴¹ Twitter encontró como rentabilizar sus servicios prestados, vendiendo a primeros de 2012, una recopilación de tweets de sus usuarios, que los compradores utilizarán para *ayudar con campañas de marketing e identificar usuarios que tengan influencia*, según (Keith 2012)

del negocio de la publicidad que podría ser el más importante en términos económicos hoy en día (Castells, Internet y la sociedad RedLección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento. s.f.).

Una versión de lo anterior menos explícita que la venta de la información de los usuarios puede ser el alquiler de emplazamiento publicitario en las páginas, como es el caso de la inmensa mayoría de páginas que no tienen la capacidad de venta de bases de datos que puede tener algunas grandes redes sociales o proveedores de servicios. Este modelo es el que existe en la mayor parte de los blogs o incluso de otros sites con mayor relevancia, como menéame.net o reverso.net, por citar sólo dos ejemplos.

- Por último, están los mercados no monetarios. Se pretende en ellos que el creador se conforme con incentivos que pueden ir desde reputación y atención, la diversión o satisfacción de hacer algo que le guste, etc. En este grupo se inscriben la práctica totalidad³⁴² de los creadores independientes de contenido, como los bloggers, lo que, como va a tratarse a continuación los obliga a la amateurización de su trabajo.

Por último y no menos importante, habría que añadir que el participante en Internet que exige gratuidad tiene la ilusión de obtenerla pero, al menos, estará pagando al proveedor de servicios de acceso que se excusa de adscribir su negocio a esta dudosa economía de precio 0, por más que cumple varios de los requisitos de costes derivados rayando el 0 que anticipaba Anderson como eje de su justificación. Alierta, presidente de telefónica de España, S.A. expuso con inusual claridad los ejes de esta visión en 2010. Pueden repasarse en un video del que coexistieron un buen número de instancias en Youtube³⁴³, que han ido desapareciendo, algunas de cuyas frases se recogen a continuación:

- *‘Cualquiera que tenga una idea pueda volcarla en nuestras plataformas para que esté disponible en todo el mundo. Y nosotros nos llevaremos una parte de eso, evidentemente’.*

³⁴² Como estimación del orden de magnitud de visitas necesarias en un blog para rentabilizar el esfuerzo de su creador vía el llamado *third party market*, valgan las cifras de comunicacionextendida.com de mediados de Marzo a Agosto de 2012, con una estrategia de anuncios basada en Google AdSense. Los ingresos estimados por el contenido han sido de 1.68€ para 13025 visitas y 0.46€ para 540 feeds leídos por suscriptores. Con estas cifras, cuyos ratios de rentabilidad de las impresiones de los anuncios pueden considerarse en la horquilla de lo normal, se concluye que la cantidad de visitas para justificar la perennidad económica del blog no están al alcance de la inmensa mayoría de los blogs.

³⁴³ El video en cuestión muestra una comparecencia pública de Alierta y aún es posible recuperarlo (31/08/2012) en <http://www.youtube.com/watch?v=rVADWaxOZtg>. La anterior referencia que se había consultado en 2010, (<http://www.youtube.com/watch?v=wUcyNs8Eays>) ha sido eliminada de youtube porque, textualmente, *‘la cuenta de YouTube asociada a él se ha cancelado. El motivo de la cancelación es que ha habido a varias notificaciones de infracción de derechos de copyright procedentes de terceros’.*



- ‘¿Qué es lo que piensan los mercados? Que de eso no vamos a ver un duro. ¿Qué es lo que pienso yo? Que están totalmente equivocados’.
- ‘La inteligencia está en la red y las redes son nuestras’.

Como resumen, sorprendentemente los utilizadores de la red, asumen pagar mensualmente, y con contratos que incluyen penalizaciones si dejan de hacerlo, a los proveedores de acceso a la red, por poder beneficiarse del trabajo de autores de contenidos. Sin embargo, exige desposeer a los creadores de estos contenidos de su remuneración. El efecto insoslayable de esta paradoja es que habrá varias empresas compitiendo por mejorar el acceso a una red que estará repleta de contenidos que nadie tiene interés económico en mejorar.

D5A.- La reputación como salario y la construcción del e-lider.

Es relativamente sencillo encontrar ejemplos de esta economía del precio 0 que casan con modelos de negocio sostenible³⁴⁴. Pero cuando se trata de trasponer esta economía del regalo a la creación independiente en la red, se necesita el recurso a una construcción borrosa. Para justificar los modelos económicos, que ya de por sí demuestran dificultades a la hora de predecir tendencias futuras, hay que permitir el recurso a introducir en las ecuaciones la reputación. La reputación es un intangible de valor extraordinariamente volátil y con una monetarización dudosa –como explica el mismo Anderson en el párrafo que se copia a continuación-, como para estar en la base de cualquier modelo económico que aspire a un mínimo de sostenibilidad o perennidad. ‘Los blogs son gratis y normalmente no tienen anuncios, pero eso no significa que el valor no se intercambie cada vez que Vd. visita uno. Como contrapartida por el contenido gratuito, la atención que le da al blogger, sea en la visita o en un enlace, aumenta su reputación. Esta reputación puede usarse para conseguir un trabajo mejor, ampliar su red, o encontrar más clientes. A veces esta reputación puede convertirse en cash, pero se puede difícilmente predecir el modo exacto³⁴⁵’.

Existen numerosas propuestas de economía montada sobre la figura del e-lider, cuyo mayor activo será la difícilmente capitalizable reputación y que actúan como atractores de clusters de red de relaciones. ‘El e-lider tendrá que gestionar la incertidumbre, aprender constantemente de sus experiencias, tener una gran

³⁴⁴ Uno de los ejemplos más evidente del libro de Anderson es el parking gratis de los supermercados, sostenido por la venta posterior, obligatoria para la citada gratuidad (Anderson 2009, 20).

³⁴⁵ ‘Blogs are free and usually don’t have ads, but that doesn’t mean that value isn’t being exchanged every time you visit. In return for the free content, the attention you give a blogger, whether in a visit or a link, enhances her reputation. She can use reputation to get a better job, enhance her network, or find more customers. Sometimes those reputation credits can turn into cash, but we can rarely predict the exact path’ (Anderson 2009, 21)

capacidad de autocontrol y comunicación, y prestar atención a los que le rodean (virtualmente hablando claro está). Su valor se basará, básicamente, en su capacidad de e-educar, crear equipos virtuales y de involucrarlos para que trabajen con él en un proyecto común. Los e-líderes serán cada vez más dependientes de sus subordinados para obtener la información necesaria, tanto si quieren como sino. Por el contrario, los e-seguidores serán grandes generadores de valor. Desaparecerá el mito del líder como personaje heroico y carismático, y del seguidor como puro sirviente de lo que el líder dice o hace. La relación líder-seguidor tomará una nueva dimensión, habrá equipos y no individuos encargados de asumir la dirección, basada en su totalidad en un compromiso, afición y confianza mutua³⁴⁶.

Esta propuesta del e-lider no es nueva a nivel de organización de subsistemas sociales. Recuerda a un revival del ‘gran hombre’ melanesio³⁴⁷, si se reducen ambas a conceptos. Se podría reubicar el e-líder en entidades melanesias de un tamaño similar al de muchos grupos de interés en la Web. Los clusters de relaciones se dan en el entorno de una tribu y para interconectar varios grupos/clusters se emplean celebraciones rituales, como el kula³⁴⁸, al que sólo los líderes están invitados, así que sólo se puede acceder de un grupo a otro a través del big man.

¿Cómo se llega a ser un big man en Melanesia? La autoridad se basa en su poder personal, en acciones que consiguen sumar followers a su facción y, al contrario de lo que ocurre en sociedades más complejas, pero análogamente a lo que se propugna con el modelo del e-lider, tampoco tiene una integración vertical más allá, esto es: no existe una jerarquía por encima de los grandes hombres que los agrupe. Este estatus – no es un cargo-, no es hereditario ni existe sucesión, sino que lo otorga la sociedad y, al cabo, es la sociedad misma quien depondrá al big man cuando haya otro que cumpla mejor las funciones.

¿Qué espera la sociedad de uno de estos big man? Los seguidores de un gran hombre lo son porque esperan obtener de él más de lo que le dan, aunque pueda ser este retorno de manera diferida. El gran hombre se fagocita a sí mismo, porque debe movilizar los recursos que dispone de sus seguidores para pagar con creces los favores-recursos de los seguidores más antiguos y sufre la exigencia de toda organización piramidal. Un gran hombre, o amplía constantemente su cartera de afiliados, implicando una excepcional carga de trabajo personal e incluso de privaciones a él y su propio clan, de modo que pueda retornar a cada seguidor más de lo que cogió de él o, llegado un momento –postergable, pero ineludible-,

³⁴⁶ Leído en la página no disponible actualmente http://contenido.tecnologia.monster.es/1665_es_p1.asp.

³⁴⁷ El paralelismo del e-lider y el gran hombre se ha tomado del post del propio investigador, publicado el 19/1/2012 en comunicacionextendida.com, bajo el título ‘El e-lider y el gran hombre melanesio’.

³⁴⁸ El kula es una especie de plaza de mercado que ponía en relación a ciertas islas de Melanesia. Se celebraba en un lugar al que se llegaba por mar y sólo eran invitados los jefes o líderes y sus asistentes. El kula consistía aparentemente en un fortalecimiento de relaciones entre jefes mediante un intercambio ritual de bienes ceremoniales, pero en realidad se intercambiaban en paralelo bienes reales. (Malinowski, *Los argonautas del Pacífico Occidental* 1989)



se derrumba su influencia. En ese punto, surgen nuevos grandes hombres ‘de moda’ construyendo su imperio de seguidores a partir de la base de una familia potente y, o, numerosa y algunos ‘no adscritos’.

Y hay enormes semejanzas conceptuales del big man, que trata con los otros grandes hombres y redistribuye taros o ñames, a los líderes de opinión en la Web, que redistribuyen información entre grupos aprovechando su condición de puente entre racimos/clusters de relaciones. Quizás la piratería y, en más medida, la confusión originada por las multinacionales de la comunicación entre pseudogratís y libre, busca reescribir el modelo de relación económica en la red. Ante la imposibilidad real de capitalizar suficientemente en términos económicos los servicios prestados por los e-líderes a través de la red –en el sub-escenario en que todo debe de ser gratis para tener adeptos–, se llega en Internet a una economía meritocrática o paralela en ciertos aspectos a la de gran hombre melanesio. El líder es víctima de su propio liderazgo porque para mantenerlo debe de invertir mucho esfuerzo y tiempo personal con un retorno que ha venido en llamarse ‘de méritos’, en forma de followers o amigos, lectores o comentarios en su blog, karma en meneame.net, etc.

La construcción publicitaria de la red incluye el enaltecimiento de la reputación como moneda de las actividades económicas, pero las grandes corporaciones que están en la base de esta construcción publicitaria, rehúsan basar en ella sus transacciones. Los individuos posmodernos tienen otra ideología que los melanesios y tampoco son equivalentes las restricciones económicas a que se encuentran ligados. En esta economía que pide poner en juego mucho esfuerzo a sus puntales, los e-líderes, el retorno económico es casi nulo, lo que podría decirse que asegura la imposibilidad de perennizar la carga de trabajo soportada por el e-líder. Carr, se preguntaba en (Carr 2005) si existe alguna minoría que se está lucrando de los esfuerzos gratuitos de los internautas, a los que se les pone medios de producción, pero se les niega la propiedad de sus trabajos. Podría hacerse otra pregunta más prosaica. Si las corporaciones no aceptan la reputación como moneda de intercambio, ¿Por qué habrían de hacerlo los participantes en la esfera ciberespacial? O, más exactamente, dónde está el límite de lo que éstos están dispuestos a intercambiar exclusivamente por reputación.

D5B.- La amateurización de la creación.

Es evidente que además de la reputación, los creadores de la red deben de tener una renta expresada en dinero convencional que les permita vivir en los límites de lo aceptable socialmente. Para vencer esta restricción, el creador, el poeta en el caso del estudio, debe de tener una dedicación a otras actividades económicas que son las que van a proporcionarle los recursos, para –en su tiempo de ocio– buscar réditos en forma de reputación. Si no se paga por los contenidos a sus creadores, como parece ser la senda por la

que está transitando el modelo económico de la red, entonces los creadores no podrán profesionalizar su creación.

Además de que los creadores no podrán dedicar sus esfuerzos a crear, por lo que es de esperar una degradación de la calidad de los contenidos disponibles, esta minusvaloración del contenido tiene un correlato en la falta de apreciación de lo diferente, de lo genuino, a nivel social, inserto en la ideología. Lanier, lo plantea de un modo un poco más radical, pero extraordinariamente claro en su expresión, '*Si te interesa saber lo que sucede realmente en una sociedad o ideología, solo tienes que seguir la ruta del dinero. Si va a parar a la publicidad y no a los músicos, los periodistas y los artistas, entonces esa sociedad está más interesada en la manipulación que en la verdad o la belleza. Si el contenido carece de valor, entonces la gente empezará a volverse tonta e insustancial.*' (Lanier 2011, 112).

Ninguno de estos movimientos son inocuos: pueden llevar al a exclusión social y la proscripción de grupos de personas que originan contenidos distintos de los de las corrientes oficiales, tanto en arte, como en opinión. Y esto tiene difícil vuelta atrás una vez silenciadas las opciones divergentes.

El efecto de este ninguneo social de la divergencia y la genuinidad, se deja sentir en los poetas del colectivo Telira. Prefieren difundir su obra que les copien, aún a riesgo de perder el exiguo margen de beneficios monetarios que podría dejarles la protección intelectual de la obra.

- 420. Tomás: [.T44,L] [...] el ejemplo lo hemos visto esta tarde (En este punto Tomás se refiere a la participación del colectivo Telira en un mercado callejero en el que han estado ocupando un puesto durante dos días –el anterior y el mismo en que se realizó el grupo de discusión –, tratando de vender libros de poemas con poca fortuna): después de dos horas, hemos vendido dos libros.

D6.- Propiedad y autoría de obras depreciadas.

Se observa a los productores de poesía con que se ha contactado muy conscientes de la posibilidad cierta y, en ocasiones, constatada, del plagio de sus producciones y la reutilización en otros ámbitos. Este hecho se ve agravado por la pérdida de valor de los contenidos en la red, que por la citada economía del precio 0, dado que litigar es mucho más costoso en términos de esfuerzo y recursos que el valor económico asignado al poema.

Los poetas dan cuenta de una buena cantidad de estrategias y métodos para, dicen, evitar la copia en Internet, si bien alguno, en el propio transcurso de la conversación evidencia una carencia de estos



métodos. No evitan el plagio, sino que sirven de justificante de ser el autor de los versos, lo que no evita, en último término un litigio de resultado incierto. Incierto es el resultado no sólo en términos de tiempo y esfuerzo a poner en juego para lograr el reconocimiento de la autoría. El problema de fondo es que se desconoce efectivamente a qué instancia acudir para lograr el reconocimiento y, lo que no es banal, el proceso no transcurrirá del mismo modo, ni el resultado será el mismo, dependiendo del dominio en el que se encuentre inscrito el site que da soporte al plagiador. Para terminar de dificultar la tarea de la reposición de la autoría, se da el hecho de la dificultad de distinguir quién es el primer plagiador –el único que lo es en realidad- y quién cita a éste, lo que por el fenómeno de las citas cruzadas y vicarias puede convertirse en extremadamente complejo.

Como resumen a las iniciativas de protección contra el plagio que emplean los poetas que han participado en el estudio, se puede decir que no son útiles en los nuevos entornos y ellos se percatan de este hecho. Los medios convencionales no evitan este robo de material. Es evidente que se tienen que poner en marcha nuevos mecanismos para proteger la propiedad intelectual, entre los que se cuenta la familia de licencias Creative Commons. Las licencias Creative Commons tienen una seria base legal y se utilizan comúnmente para licenciar todo tipo de trabajos, desde blogs completos, imágenes, este trabajo, etc... existiendo buscadores específicos para localizar trabajos que puedan ser reutilizables con esta licencia. Aunque las licencias Creative Commons, tienen una flexibilidad en su definición³⁴⁹ tal que podrían ser útiles a los propósitos expresados por los creadores que han participado en el proyecto, se ha encontrado sorprendente que ninguno de los poetas que han colaborado en el proyecto hace la más mínima mención a estas, por más que el debate sobre el registro de las obras fue extenso.

En el transcurso de los debates al hilo del proyecto, los creadores se han percatado de dos complementos positivos a la posibilidad cierta de ser plagiados. En primer lugar, se observa esta posibilidad en líneas generales como un precio para lograr una mayor difusión. Pero además, en los exteriores de Internet, el hecho de que los grupos de interés de poesía estuvieran relativamente aislados hacía más difícil la detección de estas copias fraudulentas en el caso de que algún individuo malintencionado utilizara los versos de otro poeta. Sin embargo, dado que los poetas también se están organizando en Internet en torno a infraestructuras que los vinculan, creando grupos de interés de mayor tamaño y más conectados que en el exterior y que se puede contar con la ayuda de los buscadores, es relativamente sencillo localizar en este medio utilizaciones ilegítimas de las obras.

³⁴⁹ Hay 6 tipos de licencias CC que vienen definidas por la posibilidad o no de modificar la obra –crear obras derivadas-, la de licenciar el resultado de las obras derivadas en los mismos términos –que sería incompatible con la primera opción-, y la de permitir o no el uso comercial de los resultados o de la propia obra, todas ellas con la obligación común de hacer referencia al autor en cada uso que se haga de la obra.

D7.- Babel ¿O no tanto? Un sacrificio de la calidad de expresión.

Los poetas participantes en el trabajo de investigación se detienen largamente cuando hacen referencia a la proyección de su obra poética a la red en el para ellos problema de la traducción de su producción. Por más que algunos de los poetas recuerden que las malas traducciones siempre han existido, se incide en el comentario de las traducciones automáticas disponibles en la red.

- [.O5] Hay una herramienta que es horrorosa, que es la traducción. Hace traducciones absolutamente desequilibradas.
- [.L7] [He hecho traducciones] mal hechas por haberlas cogido de Internet.
- [.Y2,O] Muchas veces no sabemos de dónde viene esa fuente de traducción.

Dejando de lado el infructuoso –para el marco del presente trabajo- debate de quien es el culpable de esta traducción y si hay mejores o peores programas de traducción, es capital recalcar lo que hay detrás de esta necesidad de los poetas. Las traducciones automáticas pueden valer para comprender algo que otro ha hecho, pero no pueden sustituir la expresión en lengua materna. Pero, ¿Por qué escribir en un lenguaje distinto al materno? Para llegar a más personas que, de otro modo, no están interesadas en esta producción poética.

D7A.- La mirada *white*.

En Internet –multiplicando como se verá lo que ocurre en otros medios- tiene lugar una representación desequilibrada de las etnicidades³⁵⁰ y los géneros hacia los varones blancos, quizás porque sólo una minoría de la población global tiene acceso y una subminoría crea contenidos cuya representación es la más repetida³⁵¹. Cuando aparece una minoría en un medio no se muestra cómo es, sino cómo la porción dominante de la sociedad cree o quiere que sea esta minoría. Leung expone como ejemplo la Cosbyización³⁵² y recuerda que el libremercado ha tendido –ya en otros medios³⁵³- a simplificar miradas y asfixiar las fuentes divergentes (Adichie 2009).

³⁵⁰ (Leung 2007, 46-47)

³⁵¹ Esto lo explica (Leung 2007, 48). A lo que ahora habría que añadir que sólo una minoría de los que tienen acceso, tienen acceso de calidad –a alta velocidad- y accesible sin restricciones.

³⁵² La sustitución de personajes blancos por negros, pero que en todo caso, se siguen comportando como blancos (Leung 2007, 50 y siguientes). Evidentemente incluso las web dirigidas a negros, no son representativas de todos o sino que se dirigen a los negros ‘más blancos’, los de clase media-alta o alta.

³⁵³ (Leung 2007, 73-74)



Es capital revisar una particularidad de este efecto, más cuando estamos tratando de la producción poética. Este es el desequilibrio de contenidos en lenguas minoritarias que dificulta el acceso y la expresión a una gran porción de la población de la red, pues multiplica la *'necesidad de las destrezas asociadas de la lectura y la comprensión que implica el consumo del ordenador y de Internet'*³⁵⁴. No todos los participantes en la red están en igualdad de condiciones a la hora de recuperar un contenido, como muestra un ejemplo extraído de la Tabla 16, porque hay lenguajes más representados que otros. Pero el efecto esperable por la cantidad de hablantes de una lengua presentes en la Web se pondera con un indicador de la producción de webs por los hablantes de esa lengua: hay lenguas en las que se produce – no sólo en términos absolutos, sino también en términos relativos a los hablantes- más páginas web que en otras. Por ejemplo, el porcentaje de usuarios de la red con lenguajes maternos Chino e Inglés es prácticamente equivalente –un cuarto de la población de la red en cada caso- y, sin embargo, mientras que más de la mitad de los sites están en Inglés, sólo un 4.7% lo están en Chino.

Tabla 16. Ratio entre porcentaje de webs y de usuarios de las principales lenguas en la red.

LENGUAJE	HABLANTES	USRS DE LA RED 31/5/2011	PENETRACIÓN	% USERS DE INTERNET ³⁵⁵	% WEBS ³⁵⁶	WEBS/USRS
Inglés	1,302,275,670	565,004,126	43.4 %	26.8 %	55.1%	2,06
Chino	1,372,226,042	509,965,013	37.2 %	24.2 %	4.70%	0,19
Español	423,085,806	164,968,742	39.0 %	7.8 %	4.70%	0,60
Japonés	126,475,664	99,182,000	78.4 %	4.7 %	4.90%	1,04
Portugués	253,947,594	82,586,600	32.5 %	3.9 %	2.20%	0,56
Alemán	94,842,656	75,422,674	79.5 %	3.6 %	6.40%	1,78
Árabe	347,002,991	65,365,400	18.8 %	3.3 %	1.10%	0,33
Francés	347,932,305	59,779,525	17.2 %	3.0 %	4.30%	1,43
Ruso	139,390,205	59,700,000	42.8 %	3.0 %	5.10%	1,70
Coreano	71,393,343	39,440,000	55.2 %	2.0 %	0.40%	0,20
Total top 10	4,442,056,069	1,615,957,333	36.4 %	82.2 %	88.9%	1,08
Resto	2,403,553,891	350,557,483	14.6 %	17.8 %	11.1%	0,62
Total mundial	6,930,055,154	2,099,926,965	30.3 %	100.0 %	100%	1,00

Si se observa la tabla, se puede colegir que dos tercios de las páginas web disponibles en la red están escritas en sólo tres idiomas (inglés, ruso y alemán) y que sólo una de cada ocho no lo están en uno de los

³⁵⁴ (Leung 2007, 137)

³⁵⁵ Según (Internetworldstats.com s.f.) a fecha 31/5/2011

³⁵⁶ Según (Web Technologies Surveys s.f.) a fecha 1/9/2012.

siete idiomas más populares (los anteriores, más el japonés, el chino, el español y el francés) o una de cada diez si se suma el italiano y el portugués.

No se descubre nada extraño si se asevera que el Inglés está constituida en *Lingua Franca* de la web –lo sería más si las estadísticas tuvieran en cuenta cuando una web está escrita en varios idiomas-, lo cual tiene un efecto fundamental que es, junto con una generalización temprana del acceso a Internet en USA, lo que justifica –constituyendo un bucle- la sobreeminencia de contenidos en Inglés. Este efecto es el de rebajar la complejidad de los mensajes, forzando la redundancia, tratando de reducir lo interpretable... estableciendo un marco de referencia –un inglés canónico- en el que poner a disposición la información en la red, en unos términos que forzosamente han de aumentar la claridad de los mensajes, pues por ejemplo, se está proporcionando un 52% de la información en Inglés, cuando sólo un 26% de los lectores potenciales usan esta lengua de modo nativo. Esta disminución de la complejidad permite, por un lugar a los conocedores no nativos del idioma comprender en gran medida lo que está presentado en las páginas en otro idioma. Por otro lado admite utilizar mecanismos de traducción automática para usuarios no expertos de la lengua, o puros desconocedores, con más éxito que si la complejidad sintáctica o semántica fuera mayor.

Esta reducción de la sofisticación del lenguaje se opone a la esencia de la poesía, porque es una formación artística que tiene como materia prima los matices, la interpretación, la complejidad idiomática. Aquí se halla muy probablemente la razón última por la que los poetas de Telira echan de menos una traducción automática fiable y precisa. Existe una amplia coincidencia en afirmar que la razón de usar Internet para la poesía es ir en busca de lectores, ampliar el auditorio potencial hasta los miles de millones de personas que tienen acceso a la red. Pero una vez integrados los poemas en la red descubren que el lenguaje de acceso del resto de internautas no es forzosamente el castellano, por lo que hay que poner a disposición los poemas en otras lenguas, lo que se constata³⁵⁷ que no es conseguible con los medios a disposición. Finalmente la promesa de multiplicar el auditorio para los poemas que los poetas de Telira acogieron y tomaron como eje de la iniciativa del proyecto de los poetweets, podría desencadenar un ligero desencanto.

Los traductores automáticos –y la traducción en general- se basan en la existencia de una referencia clara y, de ser posible, inequívoca detrás de cada construcción lingüística, no incorporan un tratamiento eficaz de lo subjetivo. Y la poesía, como se ha dicho, se distingue por su carga connotativa, por lo que el matrimonio con la traducción no suele estar bien resuelto, un hecho que se ha constatado a lo largo de la historia de la literatura: *‘Lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quiesieren volver en otra*

³⁵⁷ A este respecto está el testimonio explícito de Olga y de Lázaro en el grupo de discusión.



lengua; que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento’ (Cervantes (de) Saavedra 2000, 1ª parte. Capítulo VI).

D8.- Sobre la automatización de la creación artística.

Mucho se ha especulado sobre la posibilidad de automatizar la creación artística en todas sus facetas, existiendo iniciativas exploratorias a este respecto en varias vertientes, de modo análogo a las que se han repasado en el campo de la poesía. De entre los ensayos sobre creación artística automática, los más numerosos son las dedicadas a la poesía, sin duda por el reducido coste de poner en marcha y validar los resultados un modelo sobre poesía respecto a si se trataran de hacer esculturas automáticas y no digamos ya arquitectura automática.

Hay opiniones sobre estos intentos muy negativas, como la que elaboró Adorno ‘*Si por ejemplo, para traer a colación un caso grotesco pero en absoluto irreal, se quisiera aplicar métodos estadísticos a la poesía, haciendo un cómputo de sus palabras o de sus ideas con la esperanza de obtener rigurosos resultados científicos o criterios objetivos, no se alcanzaría un mayor grado de verdad, sino la absurdidad más contraria al arte epistemología y ciencias Sociales*’ (Adorno, Epistemología y ciencias sociales 2001, 49-50). Sin embargo, con el máximo respeto a esta opinión, no parece ir más allá que una declaración de intenciones o un juicio moral un tanto pacato de un gran filósofo que, sin embargo, en este caso, no se construye sobre la revisión de al menos algunos resultados de ensayos en esta dirección.

Un sistema de información que genere poemas de modo automático caería por definición en la definición de Sistema Experto, el logro más sofisticado hoy en día de la industria de la Inteligencia Artificial. Los SSEE son software que emula el comportamiento de un experto en un área de conocimiento, como un médico que diagnostica³⁵⁸, un asesor de bolsa³⁵⁹, un asistente para hacer pedidos³⁶⁰, un ingeniero para predecir donde habrá posibilidad de encontrar minerales³⁶¹, etc... lo cual son actividades de complejidad a priori comparable a la de la creación poética. En esquema, estos SSII consisten en un almacén de conocimientos gobernado por un conjunto de reglas que permiten obtener conclusiones combinando y explotando lo que ya se sabe. La complejidad de los SSEE incluye el no dar respuestas categóricas del estilo ‘el señor X tiene gripe’ o ‘hay que comprar Y acciones de X’, sino de expresar sus conclusiones en términos de probabilidades o incluso en posibilidades. Esto es porque no se llega a conclusiones por un

³⁵⁸ Como es el caso de Mycin (Puede encontrarse una descripción informal del mismo en un ejercicio académico de J. Santaella <http://www.it.uc3m.es/jvillena/irc/practicas/estudios/MYCIN.pdf>)

³⁵⁹ (Merloti 2005)

³⁶⁰ Por ejemplo, XCon

³⁶¹ Por ejemplo, el clásico Prospector (PROSPECTOR: An Introduction s.f.)

algoritmo o secuencia de pasos prefijada, sino que utiliza reglas heurísticas. Del mismo modo que un experto no suele pensar en términos categóricos (aunque a veces se piense que el no dudar es sinónimo de saber mucho, esto es evidentemente una simpleza), un SE puede idealmente decir que *el señor X tiene gripe al 90% o, sino, podría ser tuberculosis, así que hay que hacer la prueba Y o es muy probable que si compras un número entre X e Y de acciones de la empresa Z, obtengas beneficio a medio plazo*. También como ocurre en las personas, otra característica clave de los SSEE es que integran lo obtenido en su propia base de conocimientos, esto es, podría decirse que aprenden. Y, el punto clave, son capaces de ‘explicar’ porqué consiguen una determinada conclusión, para que un experto humano re-evalúe ésta, con lo que permiten establecer una especie de diálogo, incluso correcciones de supuestos, acerca de sus mecanismos de decisión.

En resumen, los SSEE tratan de obtener –y, a menudo lo consiguen– resultados equivalentes a los que se consiguen de los procesos mentales de una persona experta en una materia, que *‘surgen de la capacidad de crear un modelo fidedigno que describa el objeto y ejemplifique las acciones que pueden ejecutarse sobre y con el objeto’*³⁶². Aquí está el quid de la cuestión, que explica los pobres resultados en cuanto a contenido poético que se han obtenido en los ensayos que se han estudiado (ver 4.1.7.- Poesía generada por computadora.). Para que esta infraestructura funcione se necesita extraer lo que sabe el experto para volcarlo a una base de conocimientos lo que, a su vez, no está exento de dificultades y de decisiones tecnológicas. Pero volviendo a la extracción del conocimiento del experto; a tenor de las dificultades que tienen los miembros de Telira para explicar su proceso creativo, no parece posible establecer un modelo preciso del mismo en un sistema informático. El problema no es el representar en un modelo el proceso creativo, sino el no saber describir propiamente en qué consiste éste, ni ponerle fronteras, ni siquiera caracterizarlo de modo impreciso (ver 8.5.3.- El proceso de creación en la poesía.), lo que no hace vacío incluso interrogarse sobre el propio carácter de proceso que se otorga a la creación.

³⁶² Ingeniería del A.Gómez, N.Juristo, C.Montes, J.Pazos



Anexos



CC-BY: Atribución <http://www.flickr.com/photos/stratic/3748159463>

Anexo A. Plan Anual de proyectos de Telira.

Contenido del plan anual de proyectos de la asociación Telira, resumido en un email del vicepresidente a los socios que evocaba la reunión a tal efecto del 31 de Marzo de 2011. Se mantiene el formato original.

1-----Premio VILLA DE ARANDA: -vamos muy retrasados, es necesario enviar las bases ya (por email Olga, por cartas personales Chicote), se adelanta al 1 de junio la fecha de recogida, es necesario fallarlo antes del 1 octubre , se mantienen los 600 versos y los 1500 euros de premio; el jurado se reúne nada más acabar las fiestas, voluntarios para el jurado: Feli y Javier Martos, Olga creo que también, Tomás si no se apunta nadie también, aunque preferiría no hacerlo porque llevo tres años seguidos. ¿Es mejor número par o impar en el jurado? Pensadlo.

2-----ASAMBLEA anual, el secretario Chicote debe convocarla en Abril para todos los socios. Pensad el mejor día.

3-----CUENTA CUENTOS: Posibilidad de contar con una persona para llevarla a los colegios y hacer cuenta cuentos; el coste de fotocopias es reducido; la actividad puede ser muy interesante. Ya tenemos experiencia porque se ha hecho.

4----conferencia INSTITUTO: sobre poesía y o literatura, porque nos hace propaganda, que es lo que quiere el Ayto, es una actividad interesante que ya hemos hecho alguna vez y da juego.

5-----obra teatro YAGO. Aprovechar que Yago va a venir a Aranda a representar teatro, para meter a Telira por medio y no nos cuesta nada y, de nuevo, damos visibilidad a la asociación.

6----- PUBLICACIONES: Aparte del libro premio Villa Aranda, debemos hacer 1 cuaderno y 1 libro temático; tras distintos debates se dijo que fuese sobre EL AMOR... que pueda valer o no pueda valer para lo



que en su día propuso el actual alcalde (para ser utilizado en los casamientos o bodas civiles que se hacen en el Ayuntamiento...) será harina de otro costal y ya se decidiría. Al Ayuntamiento le interesa más que hagamos actividades diversas porque, ojo, el Ayuntamiento nos marca un tope por publicaciones y eso lo hemos comprobado con las cuentas económicas de este año.

Publicaciones de socios se habló de: libro de Tomás (a punto de entrar en imprenta porque está esperando que una persona haga el prólogo; sería el segundo de prosa de la colección Telira), libro de Javier Martos, libro de Antonio Reis y libro de Yago.

7-----salir al TWITTER: la idea propuesta por Raúl consiste en sacar nuestros poemas a la red ¿por qué? porque no podemos negar que eso lo pueden leer muchas personas... que, a su vez. Pueden escribir y contestar a través de Blog...es decir un poema en la red puede generar otros poemas...otras ideas... podemos divulgar mejor lo que hacemos y potencialmente podemos ser más conocidos. De ello podría salir un libro o dos libros o tres... o ninguno. Que no sea obligatorio para nadie la participación, pero tampoco que nadie pueda negar que otros participen. Objetivo: aprovechar las posibilidades de la red, incluso con el riesgo de ser copiados. Esto se haría a través de la página web según las instrucciones que Raúl nos explique a todos.

8-----mesa REDONDA sobre INTERNET-POESÍA: Se trataría de contar con un conferenciante y que tiene ideas interesantes sobre el tema. Sería para mayo o junio. No sabemos lo que cobra, pero la posible actividad está ahí.

Se nos quedaron en el tintero dos actividades que venimos haciendo cada año y de las que no hablamos, que son:

----encuentro de TERTULIAS QUE SOLEMOS HACER EN NOVIEMBRE

-----lectura de POEMAS EN LA RESIDENCIA DE ANCIANOS que solemos hacer en los días previos a Navidad

Esto podría ser el resumen que me pidió el presi. Pido disculpas si se me olvida algo o no he reflejado todo lo tratado.

Anexo B. Poemas propuestos en la fase preliminar del proyecto.

De Marzo a Junio de 2011 se enviaron a la lista de correo de Telira un buen número de poemas con el objetivo de animar a los otros socios a lanzarse o, al menos, a acoger la iniciativa con naturalidad, dado que en un principio no todos los socios eran proclives al proyecto de editar un libro de poesía para Twitter, por diversas razones. Aunque el 20 de Mayo se tomó el acuerdo en reunión de Telira de acometer el proyecto, se siguieron enviando poemas para animar a los miembros a participar en la aventura de creación colectiva.

Se enumeran a continuación algunos de estos poemas, recogidos de los emails enviados a la lista de correo.

Mujer egologista / eres una sofista, / concibes el amor /
infundibuliforme / y tu eres sólo aristas.

Me preguntas que qué he estado haciendo desde el último día en que
entornamos los ojos al ocaso... Nada. Y mereció la pena.

#telira.net #gris #Antón La boca abierta es una puerta desde el hábitat
gris de la existencia.

#telira.net #gris #Antón ;Barre con tus párpados ciliados mis mediodías
de mirar callado la esquina de la mesa mientras abro el tupperware!

#gris Vuelves la cabeza. Buscas tu broza y ves más feligresías grises
que tus pasos... perdidos. Feligresías. Hastíos.

#gris La luz, pura flema de plomo, baja su fluir lodoso, por los muros,
-que aquí por no volar, ni el aire vuela-

#gris Volviendo a casa te planteas que harás después de vaciar tu
sonrisa postiza en el jarrón de la entrada.

#gris La boca abierta es una puerta desde el hábitat gris de la
existencia.

#gris Hombrecillos lejanos a rayas grises, con carteras y paso
apresurado. Llueve pero no arrastra los silencios.



#gris ¿Qué has hecho desde la última vez que entornaste tus ojos al ocaso? Nada. Nada, y mereció la pena.

#alienación Somos cotidianía. Leña de pira carnal. Más trigo para hogazas que den de comer a este reino.

#alienación LOS OBREROS SON LO SOBRERO. Y los humos de esta factoría, sólo sus palabras vanas. Tan inofensivas que dejan impoluto el aire.

#gris Soy consciente un engranaje. Hedonista por golpes del acero, soplidos de vapor, herrumbre y masas de teflón y de músculo yaciente

#gris Dejo pasar el tiempo. Corrientes cerebrales del magma y del incienso: ¡Sabed que esto es así y no tiene cura!

#gris Mastico cotidianía. Abulia. Las consignas enjambradas hacen contrafuertes del letargo.

#Indignados ¡Indignaos! Empezad a pensar / que ya está todo visto / y más que un visionario / Marx sólo era un listo.

#Indignados ¿Qué es poesía? / En estos lodosos trances / poesía es simplemente interrogarse.

#Indignados El recuerdo es sólo un dogma -mutable, utilitario y reinventado-. Puro es sólo el destino. Sólo el avenir que somos todos.

#Castilla Retoña la primavera en colas de lagartija. Son de limón y alegres, como un almorzar de las vendimias.

#Castilla Mi casa es el olor de tierra mojada. Arcilloso de pajas agostadas. Mi casa es punto más redondo de tu vientre.

#Castilla Nuestro sol patina mantecoso los olmos enfermos de ladera y la ribera de chopos presuntuosos.

#Castilla ¡Que no me venga nadie a exonerar -no aspiro a nada más- hasta que el porrón se vuelva a calentar!

#Castilla Pediré extinguirme viendo, amigo, -sin curar de lo que viene-,
como cuando contigo en la bodega: todo venial y leve

#Castilla Pediré, mientras me entrego, sonreír disciplinado, ungido con
vino claro. Aluvión que arrastra los remordimientos.

#Amor Es agrio el olor de leche en nuestra cama. Me ablanda los sueños,
María, como galletas...

Tuve que dejar pasar un tiempo hasta darme cuenta que cuando cerraba los
ojos para concentrarme en oler tu piel, te estaba dejando de ver.

No puedes dejar de podar un rosal por miedo a que no rebrote.

#Victor. De su boca sin dientes salen sus risas y mis risas.

Vuelves la cabeza. Buscas tu broza y ves más feligresías grises que tus
pasos... perdidos. Feligresías. Hastíos.

#telira.net #gris #Antón ;Barre con tus párpados ciliados mis mediodías
de mirar callado la esquina de la mesa mientras abro el tupperware!

#telira.net #gris #Antón Me pesa la frente. Su cerca. Su abrazo, marca
mi prosa con la irrenunciable levedad de las penas de otro.

#telira.net #gris #Antón Hombrecillos lejanos a rayas grises, con
carteras y paso apresurado. Llueve pero no arrastra los silencios.

#telira.net #gris #Antón Decidí renunciar a la palabra para concentrarme
en el pastoreo de la feligresía de mis silencios.



Anexo C. Fragmentos de la discusión conceptual en fase preliminar.

Por respeto a la privacidad de las conversaciones bis a bis, se consignan exclusivamente algunos de los fragmentos de interés de la discusión conceptual que tuvo lugar por email. El objetivo de los fragmentos seleccionados es presentar la corriente de opinión contraria al proyecto en el seno del colectivo Telira.

Todos los fragmentos seleccionados pertenecen a un intercambio explícito entre el investigador y César Tomé, porque son los que permiten reflejar con más claridad el sentir del grupo contrario al desarrollo del proyecto de poesía en 140 caracteres. Los fragmentos se consignan en cursiva precedidos del autor y una referencia de su contexto. Las remarcas en negrita no han sido realizadas por el autor del comentario, sino que son un extracto realizado por el investigador para subrayar los puntos en los que César se muestra más crítico o en que lo hace con más claridad.

Raúl (Mensaje disparador de la discusión):

Hola, César.

Como sabes había previsto hacer un proyecto de Máster sobre la poesía en Twitter y dentro de él, no quiero sacar sólo las cosas bonitas, sino también las opiniones divergentes que han surgido en Telira acerca del famoso libro, entre otras, la tuya.

Aunque creo que tengo claro lo que piensas (Ya que lo comentamos apasionadamente en varias ocasiones), no quería plasmar lo que yo interpreto que tú piensas en el proyecto de máster, sino que me parecería interesante si tú pudieras escribir un resumen informal sobre tus opiniones acerca del poco interés que tiene la poesía con las restricciones de espacio que hemos propuesto y susidiariamente del poco interés que tiene el público objetivo que lograremos con esta iniciativa (Amén de alguna otra valoración que quieras hacer).

Evidentemente, no haría falta que tu explicación sea un documento 'estilo oficial', sino que tendría carácter de un borrador de explicación informal. (Yo voy a extraer las líneas guía de este documento, tendencias en relación con otras personas que opinan en el mismo sentido y, puede que citas textuales de lo que tú dices, privilegiando alguna que tú mismo me hayas puesto en negrita porque plasmen más fielmente lo que piensas).

No sería más que medio folio. ¿Te animas a ayudarme?

Un saludo.

Repuesta de César Tomé a Raúl Antón

Hola, Raúl:

Da la casualidad que iba a enviar un correo apuntando algún detalle sobre los poemillas (pues son poemillas, los buenos; los otros, simples agrupaciones de signos de tinta...) que aparecen en la página que habéis montado.

*En principio te diré que **no creo en twitter como medio de comunicación poética, sobre todo por dos razones: por su reducido tamaño (149 caracteres) y por ser tan efímero.***

*Me explico: su **reducimiento permite tal participación (cabe todo el mundo), que no se puede evitar la repetición, la mediocridad, el plagio, y por otra parte se convierten en meros soplos, segundos empujados por otros segundos: no han llegado y ya se han ido.***

Sobre los que aparecen publicados, creo que necesitan una criba. Hay que evitar por todos los medios cualquier error ortográfico y negar la presencia de aquellos que no tienen, a juicio de un comité, valor literario. Porque para poner tonterías ya existen otras páginas.

Antes de que aparecieran habría que valorarlos.

Saludos.

César

Repuesta de Raúl

Hola, César.

Para comprender mejor tu crítica y con el espíritu que te comentaba, me gustaría concretar algunos puntos de tu opinión. Ahí van (Y gracias por tu ayuda)

¿Crees que el ser efímero es un problema para su calidad o simplemente un hecho añadido que lastra su correcta difusión o las dos cosas?

¿Porqué crees que el ser tan pequeños induce al plagio? ¿Crees que sería menor la incidencia de este efecto si fueran mayores o el problema es la concurrencia que permite Internet?

¿El comité -y no tomes esta como una pregunta maligna, solo me interesa tu opinión- debiera estar formado y que le gusten específicamente los poemas cortos o los haikus o cosas de este tipo o valdría cualquiera que le guste la poesía? Siendo más específico, desde tú postura ¿Tú valdrías para formar parte del comité? (En mi opinión creo que sí, pero me interesa la tuya).

Un saludo.

Contestación de César

Te contestaré por orden de pregunta, aunque se contestan juntas.



*Quizá no me expliqué bien. La calidad es siempre lo que se busca, aunque alcanzarlo no implica que vaya a ser leído, y menos en poesía. La calidad es un empeño particular (o colectivo, depende) que deberíamos saber cuando lo hemos alcanzado y cuando no. **El ser efímero viene dado por una mezcla de reducimiento, participación masiva y sobre todo twitter, donde abunda la repetición, la mediocridad, el plagio...***

Sí, el ser pequeño induce al plagio, pues podemos coger trozos de poemas de cualquier poeta del mundo o párrafos de cuentos o citas, y no enterarnos. En cambio si su extensión fuera mayor, sería más fácil de detectar, aunque no cien por cien. Y también el medio de comunicación: consideramos a internet, y en concreto a twitter, algo de por sí ya efímero.

El comité o jurado o quien decide debe ser alguien que muestre interés por la buena poesía... y si sabe, mucho mejor. Sin tener solo en cuenta el sentimiento del que se escribe, sino también la forma de decirlo. Pues escribir de la madre, por ejemplo, no implica ser bueno. Siempre de lo que escribimos es mejor lector otro que uno mismo.

Pero me interés está sobre todo en su difusión: no debe aparecer ningún escrito en la página sino se considera ya relativamente aceptable y sin ningún error de ortografía, sea por despiste o por ignorancia.

Saludos.

Anexo D. Reunión de recursos de ánimo en Tórtoles.

El monasterio de Tórtoles de Esgueva es un complejo que consta de las antiguas celdas habilitadas para pernoctar y un claustro con refectorio, sala capitular y dos iglesias, en una de las cuales se celebró la tertulia-cena fin de curso en que se acordaron los primeros poemas que finalmente formaron parte del libro.



Ilustración 75. Detalle de la tertulia-cena fin de curso de Telira con algunos de los poemas presentados para el libro de Twitter.

'Un día mágico, dicen, el 24 de Junio. Así que nos encomendamos a San Juan y sin hogueras, pero si con una calurosa bienvenida de nuestros amigos de la posada monasterio (www.posadamonasterio.es), nos aclaramos la voz con miel de las abejitas de Florencio –que nos presentó su documental- y declamamos nuestras últimas creaciones. Para esta ocasión, como se buscaba, se contó con la presencia de algunos participantes no socios de Telira, que pusieron la frescura de ideas y la renovación.

Se presentó el documental de Florencio, el proyecto de poesía en 140 caracteres, visitamos el monasterio y lo demás: lo de siempre ¡Ni más ni menos! Ayudados por el entorno que acogió magníficamente a nuestros hados –y quizás por el vino- leímos y criticamos nuestros poemas, nos lo pasamos bien, acabamos discutiendo en esta ocasión sobre economía –porque somos todos grandísimos discutidores- y llegamos a la conclusión de que teníamos que felicitarnos por cerrar otro curso más unidos por el gusto de compartir poesías. Aunque nos costó llegar a la conclusión ¡más de cinco horitas! Muy entretenidas, eso sí.³⁶³

Algunos de los poemas propuestos y comentados para el libro de poemas para Twitter con esta ocasión fueron los siguientes:

³⁶³ Extracto del comentario del evento publicado el 19 de Julio de 2011 en la página web de la asociación literaria Telira (<http://www.telira.net/2011/07/tertulia-fin-de-curso/>)



#gris Vuelves la cabeza. Buscas tu broza y ves más feligresías grises que tus pasos... perdidos. Feligresías. Hastíos.

#gris La luz, pura flema de plomo, baja su fluir lodoso, por los muros, -que aquí por no volar, ni el aire vuela-



Ilustración 76. Detalle de la reunión de recursos de ánimo.

#gris La boca abierta es una puerta desde el hábitat gris de la existencia.

#Indignados ¡Indignaos! Empezad a pensar / que ya está todo visto / y más que un visionario / Marx sólo era un listo.

#Indignados ¿Qué es poesía? / En estos lodosos trances / poesía es simplemente interrogarse.

#Indignados El recuerdo es sólo un dogma -mutable, utilitario y reinventado-. Puro es sólo el destino. Sólo el avenir que somos todos.

#Castilla Retoña la primavera en colas de lagartija. Son de limón y alegres, como un almorzar de las vendimias.

#Castilla Mi casa es el olor de tierra mojada. Arcilloso de pajas agostadas. Mi casa es punto más redondo de tu vientre



Anexo E. Planteamiento de las encuestas de encuadre.

El email tipo enviado a los participantes no socios de Telira fue el que se transcribe a continuación. Nótese que el encabezado se personalizó para cada miembro de Telira, incluyendo referencias personales a conversaciones anteriores con respecto al proyecto para mejorar la acogida al correo.

Aunque el formato retenido es el de encuesta, hay varias indicaciones que se animan a extenderse allí donde el encuestado lo crea oportuno, incluso a marcar en negrita las partes de la respuesta que considere más paradigmáticas. Como resultado, estas encuestas dieron lugar a intercambios de correos muy interesantes aparentemente al margen de estas pero que eran uno de los efectos colaterales de las mismas más deseados, porque se trataba de discusiones y aportaciones de opiniones sobre el planteamiento del proyecto o incluso sobre la factibilidad del uso de redes sociales para su aplicación a la literatura.

Hola.

Mi nombre es Raúl Antón (<http://www.comunicacionextendida.com/compinche/raul-anton-cuadrado/>) y estoy coordinando el proyecto de cuadernos Telira de poemas en 140 caracteres. En paralelo al proyecto había previsto hacer un trabajo en el marco de mi Máster de Comunicación y Educación en la Red que trataría precisamente de poesía asentada sobre la red y de qué modo la perciben los poetas.

Me parece de mucho interés conocer tu opinión acerca de varios puntos, amén de alguna otra valoración que quieras hacer. Evidentemente, no hace falta que tu explicación sea un documento ‘estilo oficial’, sino que tendría carácter de un borrador de explicación informal. (Yo voy a extraer las líneas guía de este documento, tendencias en relación con otras personas que opinan en el mismo sentido y, puede que citas textuales de lo que tú dices, privilegiando alguna que tú mismo me hayas puesto en negrita porque plasmen más fielmente lo que piensas).

Evidentemente esta encuestita (muy sencilla y rápida) no es obligatoria ni tan siquiera recomendable para el proyecto de Telira de cuadernos de Otoño, sino que es para echarme una mano con mi tesis de máster... ¿Te animas a ayudarme? (Te mando a continuación el cuestionario por si lo haces)

Un saludo.

ENCUESTA

(Si hay alguna pregunta que no sabes o no quieres responder, siéntete libre de no hacerlo. La longitud de la respuesta también es libre: puedes alargarte en una si quieres, incluso respondiendo a algo que no se te haya preguntado estrictamente, pero que tiene relación y en otra responder con un sencillo sí o no):

Nombre, edad, localidad de nacimiento y de residencia:

Nivel de estudios y ocupación actual:

Publicaciones incluidos libros colectivos:

Uso de Internet: ¿Qué tipo de conexión utilizas? ¿Desde cuando usas internet?:

¿Colaboras en redes sociales? ¿En cuales? ¿De qué modo?:

¿Tienes cuenta en Twitter?

¿Podrías explicar tus contactos anteriores con la poesía en internet?

¿Habías intentado con anterioridad hacer poesía para Twitter (en 140 caracteres)?

¿Cómo crees que afecta a la producción poética la restricción de los 140 caracteres? ¿Se hace mejor / peor poesía / no afecta?

¿Cómo te afecta a ti? ¿Te cuesta más escribir/menos/lo mismo? ¿Te gusta más lo que escribes?

¿Qué opinas de la posibilidad de distribución de tus obras que permite Twitter?

Después del cuaderno Telira ¿Piensas que vas a seguir escribiendo poemas en 140 caracteres, para Twitter? ¿Piensas que de vez en cuando vas a acercarte a leer poemas de este tipo?

¡¡¡GRACIAS!!!



Anexo F. Normas de participación en el cuaderno colectivo.

Las normas de participación que se copian a continuación, pueden encontrarse como fuente autorizada en:
<http://www.telira.net/foro/normas>

CUADERNO TELIRA. 'POEMAS EN 140 CARACTERES'.

El cuaderno Telira de Otoño de 2011, en lugar de tener un tema, tiene una forma para los poemas. Deben de ser poemas Twitteables, es decir, que tengan, como máximo, 140 caracteres. Como particularidad, además de publicarse en papel, tendremos que -para aquellos que así quieran- los poemas serán lanzados al ciberespacio por medio de nuestra cuenta en Twitter: @tertuliatelira [<http://twitter.com/#!/tertuliatelira>]

RECEPCIÓN DE POEMAS.

Para enviar los poemas hay dos alternativas. Si se quiere que los poemas aparezcan a través de la cuenta en Twitter de Telira (@tertuliatelira), hay que escribir los poemas en el foro que hemos creado para ello: <http://www.telira.net/foro>. En caso de que no se desee así, basta con enviar los poemas antes de la fecha tope a raulanton@gmail.com

La fecha tope es el 15 de Noviembre para poder tener impreso el libro el 15 de Diciembre.

FORO TELIRA

Tenemos un sitio web: <http://www.telira.net/foro> en el que compartir los poemas. Se trata de darse de alta (Muy fácil, clickando en la página y simplemente con un correo) y a partir de ahí se puede a) enviar poemas y b) comentar los poemas de otros.

Ya hay unos cuantos poemas escritos y os animo a todos a continuar la senda y a criticar los poemas de otros. Los poemas que aparezcan en el foro se irán emitiendo por la cuenta Twitter de Telira hasta la fecha de cierre del cuaderno. (De eso -y de aplicar el necesario filtro- nos encargamos Yago y Raúl) Evidentemente también aparecerán en esos mismos términos en el cuaderno que editaremos.

INVITADOS AL CUADERNO

Como se trata de un cuaderno, se admite la participación de invitados. Los invitados lo harán a través del foro y deberán enviar en paralelo a su inscripción una breve reseña para que quede registrada y la pongamos en el libro y su permiso explícito para que los poemas que envíen al foro sean publicados tanto en la cuenta de Twitter como en la publicación papel.

RESTRICCIONES PARA LOS POEMAS.

1. El poema, incluida las etiquetas, debe de tener un máximo de 140 caracteres. (Un carácter es cualquier letra, signo de puntuación o espacio).
 1. ¿Pueden hacerse poemas de menos de 140 caracteres? Claro
 2. ¿Pueden hacerse poemas de más de 140 caracteres? Excepcionalmente, pero no se recomienda. En ese caso, se partirán en fragmentos de 140 caracteres, cada uno con sus etiquetas y que acabarán con un indicador del fragmento: Ej 1/2 y 2/2.

2. Las etiquetas van precedidas del símbolo #.
 1. Es obligatoria una etiqueta que no importa en qué lugar del poema vaya -puede ir al principio, al final, en el medio...-. Aquella que identificará al autor en el libro y en la cuenta de Twitter ;Telira no quiere comerse a sus autores/as!. Por ejemplo, mis poemas tendrán la etiqueta #raul.



2. Se puede usar una etiqueta para especificar el tema de que habla el poema o como clave para que los poemas puedan ser encontrados en Internet. (Por ejemplo, los poemas que hablan de mi hijo, yo les pondré la etiqueta #servictor)
 3. También se pueden utilizar -y también se recomienda- utilizar las posibilidades que nos da el foro de telira a la hora de escribir etiquetas. Ojo: son distintas que las de Twitter: no se añaden al poema, no llevan # y no computan para el número de caracteres, pero ¡Son magníficas para hacer búsquedas por temas en el foro cuando hay muchos poemas!
 4. No hay límite de etiquetas: #raul #amor #odio Mujer egologista / eres una sofista, / concibes el amor / infundibuliforme / y tu eres sólo aristas. (121 caracteres)
3. ¿Se pueden incluir caracteres especiales? Claro.
1. Por ejemplo, si quieres que se vean los diferentes estrofas de tu poema, separalos por una barra, como en: `#Indignados ¿Qué es poesía? / En estos lodosos trances / poesía es simplemente interrogarse.`. ¡Simplemente hay que recordar que la barra y el espacio de delante y de detrás, cuentan como 3 caracteres a descontar de los 140!

Anexo G. Transcripción del Foro de Creación Colectiva.

El foro de creación colectiva está disponible para su consulta pública en la URL <http://www.telira.net/foro>

No se despliega en este documento por considerarse innecesariamente prolijo todavez que se han mostrado a lo largo del mismo fragmentos de los hilos de este foro que se han considerado interesantes para apoyar los argumentos.



Anexo H. Transcripción de los mensajes emitidos en la cuenta Twitter.



Ilustración 77. Vista de la cuenta en Twitter de Tertulia Telira.

Se adjuntan los mensajes emitidos a través de la cuenta del colectivo Telira durante el proyecto de cuaderno colectivo de poemas en 140 caracteres. El formato en que se presentan incluye, precediendo al

mensaje, la fecha de emisión.

Estos micromensajes son públicos y están accesibles a través de cualquier cuenta de Twitter, en el usuario @tertuliatelira.

- 27 de dic => 20 poetweets de amor divoblogger.com/story.php?id=1... vía @divoblogger
- 23 de dic => 20 poetweets de amor y dos consignas posmodernas comunicacionextendida.com/20-poetweets-d... vía @itcomext
- 19 de dic => Entrega del premio Villa de Aranda - telira.net/2011/12/entreg...
- 21 de nov => #feli Ya no estaba indignada, había sobrevivido a la tormenta de fuego
- 20 de nov => #poetweet #A_mis_perros La vida es ver morir nuestros perros / más uno habrá que ha de ver / como yo muero. #Artesana
- 20 de nov => #poetweet #Fabiana AMOR...Dulce duende / con alas de paloma, / silencioso ladrón / que quita el sueño.
- 20 de nov => #poetweet #Fabiana Soy lamento en el bosque/incógnito y solitario de tu ausencia.
- 20 de nov => #poetweet #Feli Su mirada era la raíz de África, / su cara pintada de negro, / la arena del desierto.
- 20 de nov => Retwitteado #Aana Yo me sentía inerte, fingíamos tener lo que no había. No intentó enternecerme, yo tampoco podía, y el silencio quebró la tarde fría.

- 19 de nov => @AydimDagam Vya. Lo siento... he llegado un poco tarde. Mandanos tu email y te avisamos para la siguiente (Estás en Aranda?)
- 19 de nov => #poetweet Hinchado, boca arriba, inmóvil y sonriente. Mejilla, comisura, la leche repesada. ¡Sabes hacer sentir el todo intrascendente!
- 19 de nov => #j No puedo,creo, hacer otra cosa que mirar dificultosamente la gota persistente que idéntica y constante taladra mi cabeza aterrada y vacía
- 19 de nov => #poetweet #curruiz ...Y pintar a besos en tu espalda el calendario de las mañanas.
- 19 de nov => #poetweet #Fabiana AMIGO, con mis manos haz un barco peregrino/que lleve tus tristezas a otras aguas...
- 19 de nov => #Aana Me han hablado sus ojos, verde aleteo, con miradas que queman, más que los besos. Palabras vanas, pajaritos volando, de rama en rama.
- 17 de nov => #marguitx Rostro cálido de nitrógeno y azufre / irradias luz. / De seguir girando en este mundo / tendrá que ser reconvertida en tu satélite
- 17 de nov => #F Marioneta de trapo, caja de cartón. Si el amo quiere te saca del cajón. ¿Eres libre? ¡Qué ilusión! Te mueves si el patrón tira del cordón
- 17 de nov =>
- #poetweet Cuando el tiempo nos haya limpiado de los días, nos miraremos al fin. De frente. Sin más dudas de habernos amado lo suficiente.
- 16 de nov => #raul Adopté este fuego al rojo. Quemo en él si lo preciso mis huesos y mi palabra, mis manos y hasta mi nombre, reflejo de tus ojos. #María
- 16 de nov => #poetweet #Fabiana Voy a escribir palabras / azules o negras, / como manto de nubes / y hormigas del jardín.
- 16 de nov => #poetweet #Rosario_de_Cuenca Señoras de la Poesía / dadme vuestra venia, / para sembrar vuestra voz / en las plazas y avenidas.
- 16 de nov => Se puede todavía contemplar la belleza de la luna con ojos congelados de poesía. Ahuyentar la tristeza rescatando los sueños que nos guían.
- 16 de nov => #curruiz #poetweet Hay mil maneras de morir/ pero solo una de vivir.../ A tu lado.
- 15 de nov => #amaia Mi guitarra grita en silencio en el rincón de mi habitación, mientras espera que mis manos la acaricien y mis dedos la hagan hablar...
- 14 de nov => #poetweet #marguitx ¡No me niegues las manzanas de tu cara! / ¿serás capaz de dejarme pasar hambre?
- 14 de nov => #poetweet #Fabiana Navega en mí un sentimiento/su mágica presencia,/es canto, risa, fuego,/y al tiempo dulce cruz.
- 14 de nov => Al final, sentados de la mano, no nos enseñaremos más los dientes. Quedarán, eventualmente pendientes; como imanes de frigo, fatuos, vanos.



- 13 de nov => #petweet #jlazar Ojos intensos bailando al son del piano, nubes esponjosas que alcanzan mi regazo.
- 13 de nov => #poetweet #Fabiana Tu boca, que ya no dice mi nombre,/en otros labios deja/su rocío.
- 13 de nov => #FabianaAunque no me ames/soy el viento que llega hasta tus playas(o esas leves mariposas/que te acarician el alma.
- 13 de nov => #poetweet #Feli Cuando sono el despertador, aquel ciego acababa de pegarme un tiro en la sien.
- 13 de nov => #poetweet #Feli Mientras el rayo se hace camino, esculpo emociones en hojas blancas, con pinturas de colores.
- 13 de nov => Miedo a perderme, a ahogarme en mi libertad, a volver a gritar silenciosamente... Miedo a respirar profundamente... y sentir que estoy viva.
- 13 de nov => #poetweet #Rosario_de_Cuenca Sin techo o teja / se esparce la siembra, / cae la noche, requiebra / el día se va... ¡No se queja!
- 13 de nov => #poetweet #curruruiz El veneno de tu voz/ alimenta los pedacitos/ de mi corazón.
- 11 de nov => #poetweet #FabianaTristeza,/vacío,/soledad.../Mi alma es un agujero negro/sin retorno.
- 11 de nov => #poetweet #YRA Era ardiente su voz, mas no como una noche en que se apagan fuegos, sino como un desayuno en el hotel la mañana siguiente.
- 11 de nov => Entrañas vacías de flor germinada, fruto dormido en el regosto de un vientre, dolorosa obsesión que se agrava con el paso del tiempo.
- 11 de nov => #poetweet #Curruruiz No te asomaste al mar. Solo encontraste los acantilados verdes de tu mirada al otro lado del espejo
- 10 de nov => #poetweet #marguitx Rápida Acudo a Unirme Libre a ti / Loco Umbral de Amor Rebelde.
- 10 de nov => #poetweet #YRA BacoyAriadna: No temas a los tigres, mi preciosa llorona; más fiero era Teseo y huye de tu belleza.
- 10 de nov => #jla Quema la razón con mis latidos, descansa en mi pecho con tu luz, una nana que navega por tus poros, desquicia al peor de los monstruos.
- 10 de nov => #RDCuenca #poetweet Suenan las esperanzas dormidas / que reviven entre magnolias, / despertadas de su sueño / entre la calidez y el agua
- 10 de nov => #RDCuenca #poetweet Abriendo puertas y ventanas / dejando que el aire encuentre su lugar. / busco la esencia del oro / de la atmósfera.
- 6 de nov => #poetweet #jlazar Quiero bailar con tus deseos/que se besen con mis pensamientos/tus frias manos acurrucan mis desvelos.

- 6 de nov => #poetweet #feli Fue un gato negro,/ maullando en la ventana./ Un perro ladrando a la luna / Soplo de noche oscura,/ borrado en el tiempo.
- 6 de nov => #poetweet ¡Qué pronto has aprendido a barrer abatimiento a manotadas, incertidumbres moviendo las pestañas! #raul #servictor
- 6 de nov => #poetweets #YRA ApoloPanyMidas: Ejerciendo de burro, he convertido a Ovidio en Charles Bukowski (por fin, arte de amar tristes metamorfosis)
- 31 de oct => Poetweets en TertuliaTelira. comunicacionextendida.com/poetweets-tert... vía @itcomext
- 29 de oct => #poetweet #coe Te vuelves persuadido de que soñar es único modo de vivir. Guárdame el secreto, ¡dormir es sucumbir!
- 27 de oct => #poetweet #feli El atardecer queria, / atrapar la luz y la sombra. / El reflejo del río, / el chopo caído.
- 27 de oct => Fue el destino conocerte o soñar tu olvido, estoy hecho de papel y me enciendo con tu fuego lejano para extinguirme en párpados extraños
- 27 de oct => V Encuentro de Tertulias...¡ no hay cuotas !... sólo apuntarse en liratelira@gmail.com. telira.net/2011/10/ya-ten...
- 26 de oct => #poetweet#raúl No aspiro a que nadie me rescate, solo quiero / un inventario anotado de terrenos. / ¿Dónde carcajeas si te muerdo?
- 26 de oct => # poetweet #YRA #ArsAmandi (Ícaro): Sólo quedaba el aire, amor, y el sol era tan bello...
- 26 de oct => #poetweet #Fabiana Yo sé que buscas las tijeras del tiempo/para cortarme de tu alma,/pero este amor es perpetuo,/no podrás alejarlo de ti.
- 26 de oct => #YRA #poetweet #Dafne: Bella ninfa, estás quedándote tan flaca que sospecho que, si al fin te doy alcance,acabaré abrazando ramas secas.
- 22 de oct => #poetweet #jlazaro Me cantas un tango y derrites mis entrañas/ juega con tu pupila/ derriba esta máscara.
- 22 de oct => #poetweet #Fabiana Hechicera del tiempo, tu finura la conocen los seres de este mundo. Eres tú PRIMAVERA!!!
- 20 de oct => #poetweet #Rosario_de_Cuenca Recojo en mis flores / tu dulce espacio, / que deja despacio / amores.
- 20 de oct => #poetweet #Rosario_de_Cuenca Dejando las palabras libres / recorren los asfaltos, / que como hoja de Otoño / se resbalan...
- 20 de oct => #poetweet #YRA ARS AMANDI (Ícaro): Sólo quedaba el aire, amor, y el sol era tan bello...
- 20 de oct => #poetweet #YRA ArsAmandi(Nocturno): Me cago en tu facundia, narizotas;cuanto más me soltaba menos rienda y más asno y... luego nada



- 20 de oct => #poetweet #curroruiz Cuando fuimos/ un puñado de sol / y jugábamos con las sombras / a llenar las paredes / de comisuras estalladas.
- 20 de oct => #poetweet #Fabiana Otoño, los árboles te ofrecen su riqueza: dorados pergaminos del ocaso...
- 19 de oct => #raul No es remordimiento, la culpa ni un pecado: / quedas mirando atrás, erguido, hipnotizado. / Extrañándote. ¡Redentor entusiasmado!
- 19 de oct => # poetweet #curroruiz Amor y olvido/ síndrome de ojos imposibles.
- 19 de oct => #feli #poetweet Pelo negro, alas claras, / besos transparentes / silbando en la luz, / mi vida, tú
- 19 de oct => #curroruiz No hace falta que te presentes/ ya conozco tu mirada.
- 19 de oct => #curroruiz Saltan los sueños/al compás de tu ombligo/ mientras tu cadera/ hace carcel en mis dedos.
- 18 de oct => #Fabiana Mi sentimiento es porfiado.../No existo sin los trazos/de tu verbo de amor,dulce cuento,/que desgarrar el lamento a cuchillazos.
- 17 de oct => #jlazaro Ojos intensos suspirando al son del piano/nubes sin llanto que aterrizan en mi regazo.
- 17 de oct => #raul Ahombrado. Te llevo volando ajeno por encima de los pesares, de las miradas al suelo, del no estar más que en otro sitio #servictor
- 17 de oct => #curroruiz La verdad es arena entre los dedos/ pues, si la razón vence al corazón,/¿Por qué nunca falta un cigarrillo/ en la mano de Gardel?
- 17 de oct => #Rosario_de_Cuenca Viaje de esporas / que buscan sitio / en el estío... / Esperan las rosas.
- 16 de oct => #Yra #Enone (Heroida): Por huir de tu amor, leo
- 16 de oct => #Rosario_de_Cuenca En el columpio de la vida / me estremezco ante los días, / que siembran tempestades... / Saco mi sombrilla.
- 16 de oct => #Raúl #Indignados ¡Indignaos! Empezad a pensar / que ya está todo visto / y más que un visionario / Marx sólo era un listo.
- 15 de oct => #Rosario_de_Cuenca Antes de que el rosa / apague la tarde, espero ver sonrisas / paseando.
- 15 de oct => #Fabiana Yo sé que buscas las tijeras del tiempo/para cortarme de tu alma,/pero este amor es perpetuo,/no podrás alejarlo de ti.
- 15 de oct => #YRA #Perseo: Después de mil batallas y otras tantas heridas y despojos, aún sospecho, Medusa, que me miras en sueños a los ojos.
- 15 de oct => #Fabiana OLVIDO / es un sustantivo / que desconoce por completo / el diccionario de mi vida.

- 15 de oct => #Rosario_de_Cuenca Y voy a ti / si tu me llamas, / pero tu voz ha de ser / alta y clara...
- 15 de oct => #Raúl El punto más redondo de tu vientre/ mi campo y mi futuro, ahora es suyo/ es nuestro presente
- 15 de oct => #Feli Se perdieron los sueños en un paisaje de cristales rotos
- 15 de oct => #curroruiz El equipaje más grande/siempre cabe en el pecho más pequeño.
- 12 de oct => #Fabiana Recuérdame en la soledad que ronda / alguna noche tu alma, soy manantial etéreo entre tus manos, / de tu sueño alimento.
- 12 de oct => #curroruiz Cuando fuimos/ un puñado de sol / y jugábamos con las sombras / a llenar las paredes / de comisuras estalladas.
- 11 de oct => #curroruiz Las calles solo son / cementerios de pasos / sin tí.
- 11 de oct => #raúl ¿Qué es poesía? / En estos lodosos trances / poesía es simplemente interrogarse. vía @tertuliatelira
- 7 de oct => #pablo EINSTEIN. En la pequeña frontera / que enlaza / tu amistad y mi amor / tú ves cosmos / yo veo atomos.
- 7 de oct => #curroruiz ¿El mejor viaje?/recorrer el infinito.../de tus poros.
- 7 de oct => haciendo pruebas
- 5 de oct => evito los abismos y este vicio de pensarte networkedblogs.com/nT6tF
- 4 de oct => telira.net/2011/10/estamos... Ya tenemos casi el cuaderno de poemas en twitter!! Empezamos a emitir en breve...



Anexo I. Ref. Libro Publicado.

El presente trabajo de investigación ha ubicado su trabajo de campo en la participación en la creación y edición de un poemario de composiciones hiperbreves. Se imprimieron y editaron 300 ejemplares del documento final que fueron entregados en Enero de 2012.

Cuadernos Telira, Nº14. Varios Autores

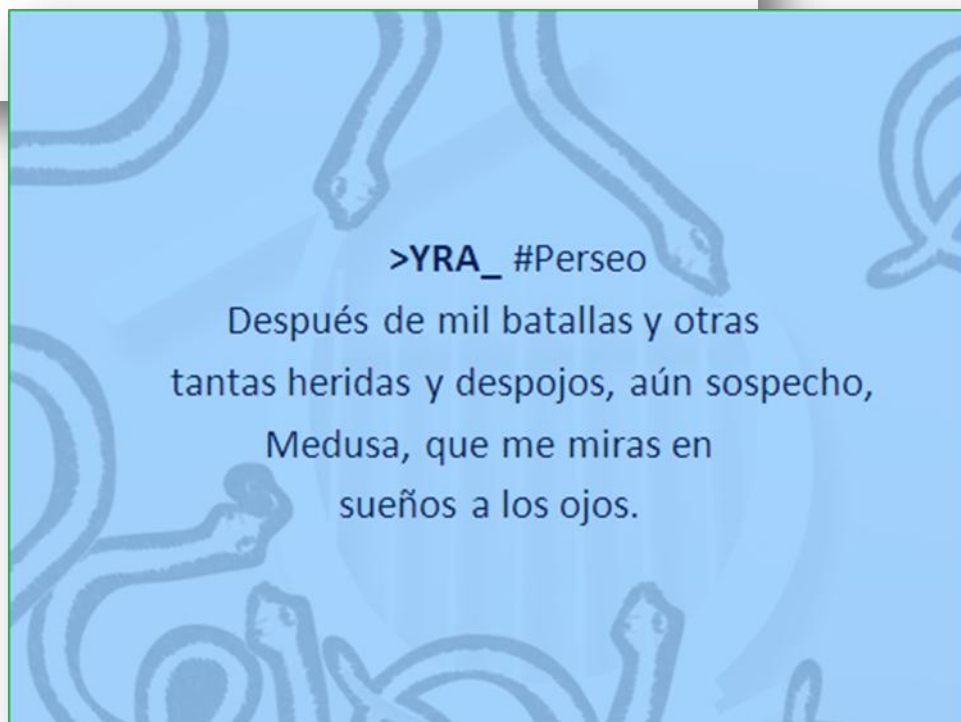
ISSN: 1579-4849 Depósito legal: BU-556/2008

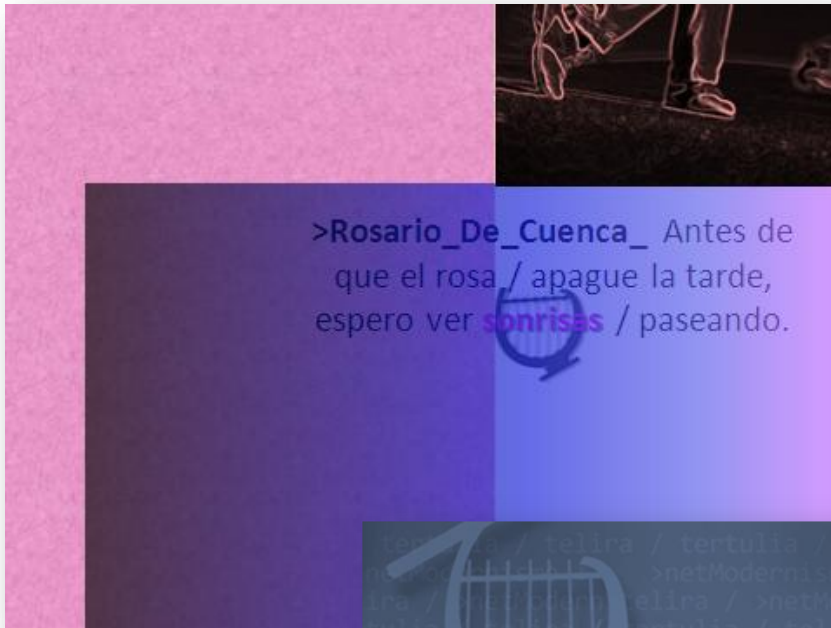
Editorial TELIRA, Aranda de Duero

En paralelo, el cuaderno se puso a disposición para su descarga pública y gratuita en formato PDF en la URL: <http://www.comunicacionextendida.com/el-proyecto/talleres/telira14-descarga/>.

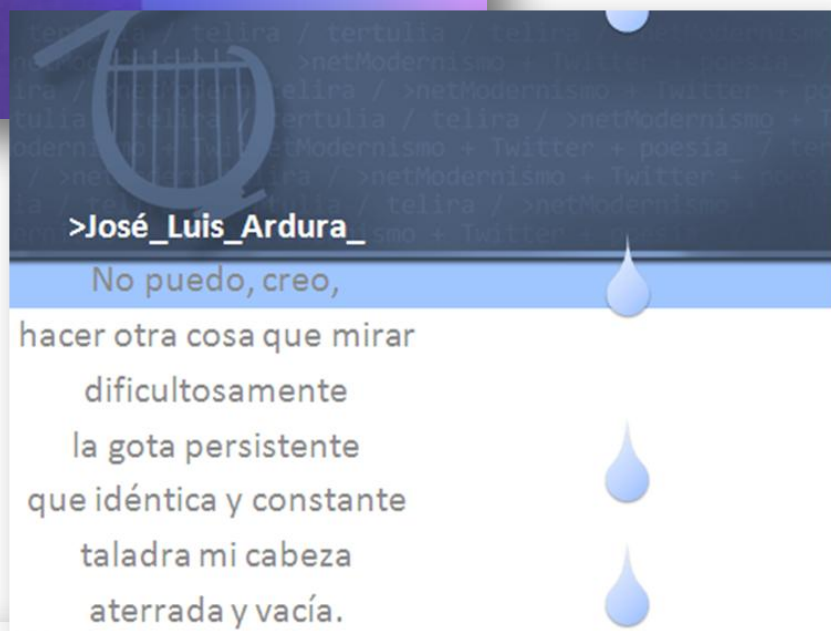
Anexo J. Carteles-poemas para la promoción.

Para los actos de promoción del cuaderno-poemario, desde la presentación del libro, se han utilizado carteles en formato DIN A3 plastificado en que se mostraban algunos de los poemas del libro, con una presentación gráfica llamativa, cercana a la poesía visual. Se presentan sus imágenes a continuación.



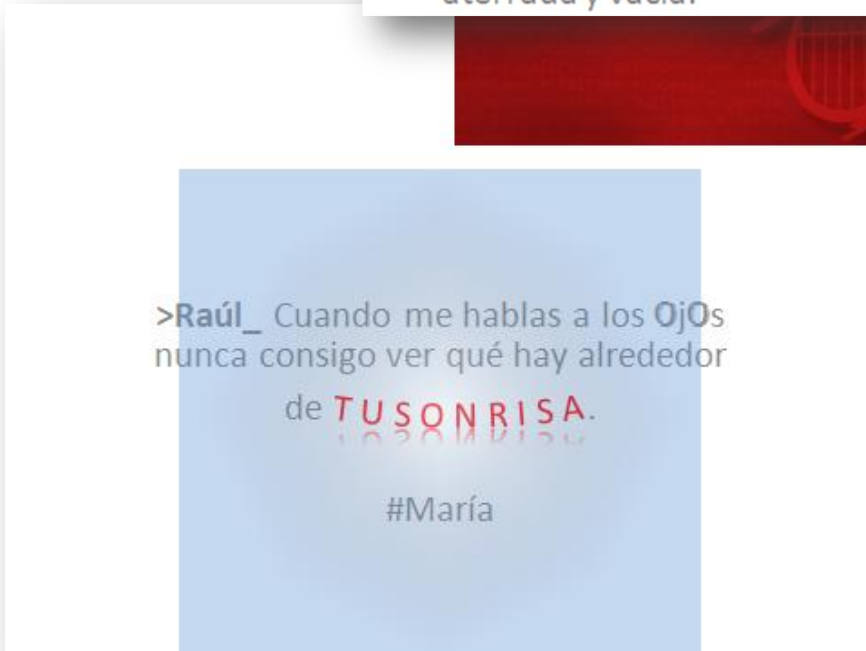


>Rosario_De_Cuenca_ Antes de
que el rosa / apague la tarde,
espero ver **sonrisas** / paseando.



>José_Luis_Ardura_

No puedo, creo,
hacer otra cosa que mirar
dificultosamente
la gota persistente
que idéntica y constante
taladra mi cabeza
aterrada y vacía.



>Raúl_ Cuando me hablas a los OjOs
nunca consigo ver qué hay alrededor

de **TUSONRISA.**

#María

¡No me niegues las manzanas de tu cara!
¿Serás capaz de dejarme pasar hambre?



>Marguitx_

>Olga_Araúzo_ Amigos del pasado / se van
por el rabión / de los días del río.

Acabaré.

>Chicote_

Habré visto prodigios
intuyo maravillas
y sospecho tragedias infernales

pero no seré yo quien lo atestigüe.



>Pablo_ #Einstein.

En la pequeña frontera
que enlaza
tu amistad y mi amor
tú ves **cosmos**

yo veo átomos.

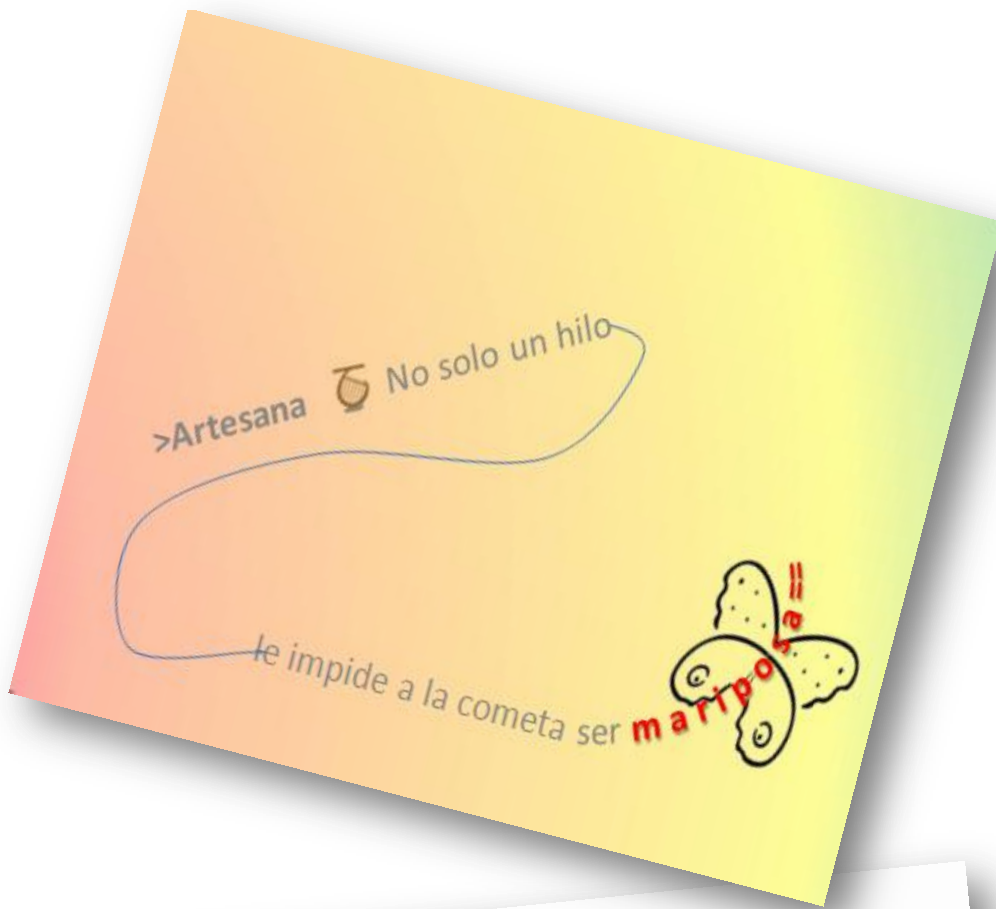
>CurroRuiz_ Amor y olvido / síndrome de ojos imposibles -

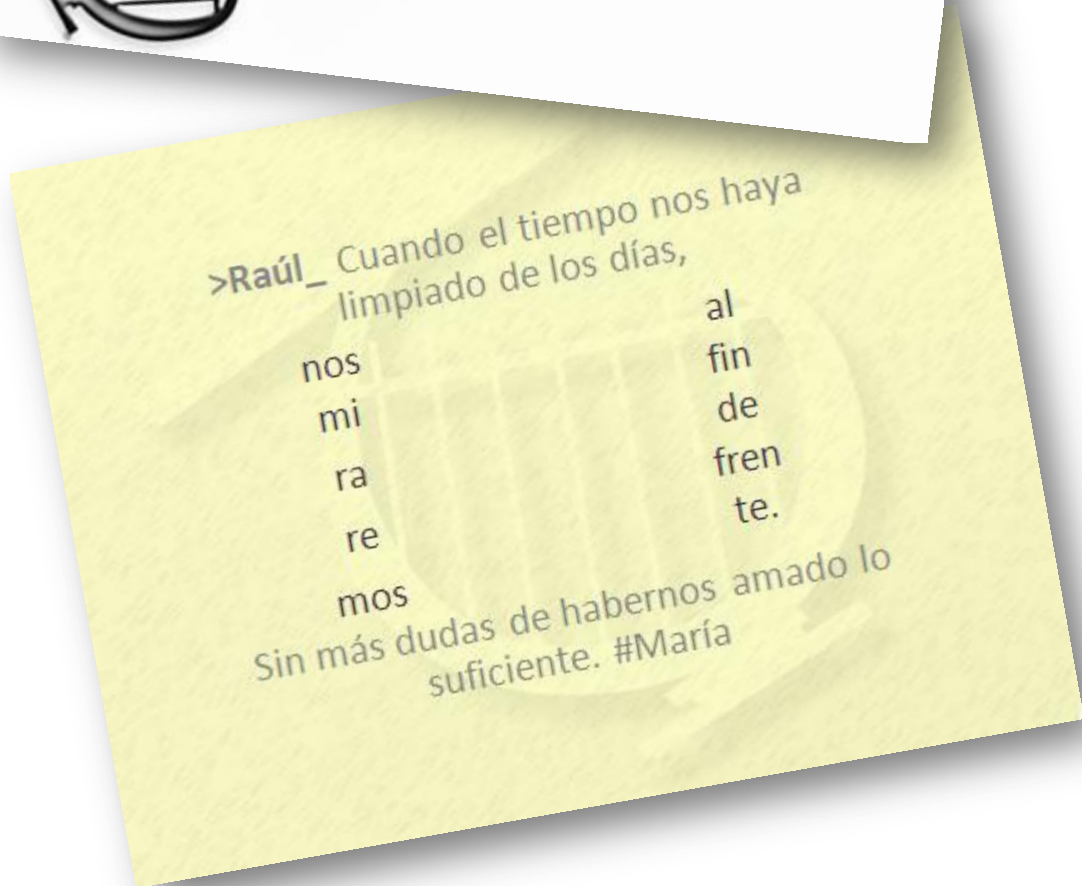
Y voy a ti
si tú me llamas,
pero tu voz ha de ser

alta y clara...

>Rosario_De_Cuenca_

>Artesana_ En la **farola**,
los pises de los perros
y una amapola. Fríos cristales,
pupilas de la noche
siempre al acecho.





Anexo K. Transcripción completa del Grupo de Discusión.

Para la transcripción del grupo de discusión se han empleado las reglas y convenciones que se detallan en el punto 7.5.7.- Transcripción del discurso generado en el grupo de discusión.

El moderador, Raúl, comienza con una pequeña introducción recordatorio de las normas del grupo de discusión y de las razones que motivan éste, incluyendo la existencia del presente trabajo. En el transcurso de esta misma introducción traslada su petición a los participantes de utilizar sus verdaderos nombres, su edad, su ocupación y algún dato personal que considere relevante para comprender mejor las interacciones que se dan a continuación. Todos los participantes acceden a dar permiso a este tratamiento de su información personal en el marco del presente trabajo.

4. **Moderador (Raúl):** Hay que hablar todos, sin cortarnos y, ya sabéis que esto lo voy a usar y vamos a compartir los Royalties como decía Olga (Risas) de la investigación. Yo no voy a participar. Sólo os lanzo unas preguntas de vez en cuando y vosotros...
5. **Feli:** (interrumpe) Hablamos.
6. **Moderador (Raúl):**...gustaos. Hablad todo lo que sea y hablad todos. No os cortéis en contradeciros, incluso no a los demás sino a vosotros mismos. Quiero decir, si a lo largo... esto es una conversación; si a lo largo de la charla hay alguien que me ha convencido, pues puedo cambiar de opinión y viceversa, ¿Sabes?
A ver. La primera pregunta que yo os lanzo para ver la reflexión es qué... qué esperamos de Internet. En general. ¿Qué esperamos de Internet? ¿Qué esperamos de Internet?
7. **Lázaro:** [.L1] [De Internet esperamos] Inmediatez.
8. **Moderador (Raúl):** Inmediatez. ¿Te puedes explicar?
9. **Lázaro:** [.L2] [Internet] Es un canal... o sea... directo. Totalmente directo. [.L3] [Internet es] Algo que no había. [.L4] [Internet sirve] Para llegar a un público más vivo, que [.L5] [Con Internet] puedes llegar o no [al público]. Pero [si llegas,] llegas inmediatamente. Llegas a una persona.
10. **Olga:** Yo pienso que por otra parte [.O1,L] [Internet es útil] ya no para llegar tú, sino para recibir.
11. **Lázaro:** También.
12. **Olga:** [.O2] [Internet] es una, un ahorro de tiempo que no tienes que acercarte a una biblioteca, que no tienes que buscar a un señor que te lo explique... aunque también le veo una pega. Que [.O3] como no tengas tú luces para asegurarte de lo que lees te meten cada pufo que te baldan. O sea.
13. **Moderador (Raúl):** Tomás.
14. **Tomás:** [.T1] Para mí [Internet] es la facilidad de comunicación. O sea, eso de ver en tu casa en una pantalla, [.T2] con unos medios muy sencillos puedas... recibir y enviar información a cualquier sitio de cualquier [tipo]... eso es una gozada. Eso... para mí es [.T3] la comodidad de, de,... y la rapidez de comunicación que da la vía Internet. Esa es la mayor ventaja que yo le veo.



15. **Moderador (Raúl):** ¿Florencio le ve ventajas?
16. **Florencio:** [.A1] Para mí [Internet] es una herramienta terrible. Terrible que puede valorarse como... tendrá muchos aspectos positivos. Muchísimos, no cabe duda. [.A2] [Internet es] Una revolución total, del mundo de las comunicaciones. Pero a su vez, también, [.A3] [Internet es] una herramienta peligrosa; porque ahí puede meterse de todo. Pueden venir temas, asuntos, muy importantes, positivos, que puede aprovechar toda la humanidad, y [.A4] pueden meterse [en Internet] también cosas muy negativas y que se cuelen ahí de forma incontrolada y que haga mucho perjuicio también.
17. **Feli:** [.F1] Todo tiene su cara y su cruz, digo yo, [.F2] yo creo...
18. **Moderador (Raúl):** Pero no me miréis a mí, ¡eh! Miraros a vosotros que estáis discutiendo.
19. **Feli:** ... que son más las ventajas [de Internet, que las desventajas]
- Comentarios en voz alta de varios participantes a la vez que provocan una pausa.
20. **Tomás:** ... [.T4] son más las ventajas que los inconvenientes [de Internet].
21. **Feli:** (Repite el argumento) No, No, son más las ventajas que los inconvenientes. Porque... [.F3] una noticia que salte... puede saltar inmediatamente a la actualidad.
22. **Olga:** Bien, pero también [.O4] [Las noticias en Internet] se puede manipular mucho, ¿Eh? Es muy manipulable. Y ten en cuenta una cosa: en cuanto a los creadores... y yo lo digo a los creadores de poesía, [.O5] hay una herramienta que es horrorosa...
23. **Moderador (Raúl):** Qué es...
24. **Olga:** ...es terriblemente mala y terriblemente convincente, que es la traducción. Hace traducciones absolutamente desequilibradas.
25. **Tomás:** Esas traducciones...
26. **Yago:** Pero eso [.Y1,T] [el problema de la traducción] no es Internet, eso es el programa.
27. **Tomás:** ...claro.
28. **Olga:** Vale, sí, es lo que quiero decir, pero Internet es el vehículo. Pero [.O6] todo lo que se mete ahí, yo pienso que se debería, quien sea, eh... canalizar. Si fuera una traducción al francés, que realmente lo que traduzcan del español al francés, signifique lo mismo en español que en francés. Quiero decir, que no metan cualquier palabra
29. **Yago:** Claro, sí. Porque [.Y2,O] muchas veces no sabemos de dónde viene esa fuente de traducción.
30. **Olga:** Claro.
31. **Yago:** Pero eso te ocurría igual en la edad media.
32. **Olga:** Pero quiero decir...
33. **Tomás:** [.T4,Y] Antes en las bibliotecas tenías también libros mal traducidos.
34. **Yago:** Claro.
35. **Tomás:** [.T5] La ventaja de Internet es que lo ves antes [las malas traducciones].

36. **Olga:** No, no me refiero (Esto primero solapa a Tomás)... a los libros traducidos. Yo es que conozco [.O6, L] muchos poetas y a muchos escritores, a algunos cuantos por lo menos, que cuando tienen que escribir una cosa, y la tienen que escribir en varias lenguas, eh... y conoce la lengua, pero tiene sus dudas...

37. **Tomás:** ¡Ah! Acude al traductor.

38. **Olga:** ¡Acude al traductor! Y dan como más válido el traductor que lo que ellos opinan y el diccionario.

39. **Tomás:** Ya.

40. **Lázaro:** (Asiente sonriendo. Más tarde me comentó que esto es lo que había hecho en su libro con los títulos de los poemas que van en Italiano.).

41. **Yago:** Pero esto es una cuestión tanto de Internet como de (inaudible). Es como si tu antes escuchabas a tu maestroescuela que a la mayoría de (inaudible).

Todos hablan a la vez durante un instante, lo que hace inaudible lo que dicen.

42. **Olga:** ... porque yo he hecho la prueba con un amigo mío. Yo he hecho la prueba. Yo he traducido poemas portugueses que sé lo que quieren decir en Castellano y al contrario y cuando los he leído traducidos no dicen lo que deberían decir. (Olga siempre habla con mucho énfasis a lo largo del grupo de discusión).

43. **Yago:** [.Y3] No, pero ahí el problema [de la traducción] no es tanto de Internet como del usuario, del, del...

44. **Olga:** No, no, [.O7] [el problema de la traducción es] del que ha hecho el programa.

45. **Yago:** [.Y4,T] Eso no es culpa del que hace el programa bien y mal, como el que hace una enciclopedia bien y mal y...

46. **Tomás:** Claro, Claro.

47. **Yago:** Y como [.Y5] [el problema de la mala traducción ya] ocurría antes. Jo. Mira [por ejemplo en] la edad media, todas las barbaridades que se hacían en libros de traducción científica.

48. **Olga:** Claro. Es que [.O8] hay que tener mucho cuidado [al traducir].

49. **Yago:** Y no supuso... en algunos aspectos fue una involución cultural y en otros una evolución.

50. **Olga:** Claro.

51. **Yago:** Mi profesor de egipcio decía, del progreso... Era un dominico muy anciano y muy sabio, decía... Esto, [.Y6,O] el progreso no hay quien lo pare. No se puede cuestionar si está bien o mal, hay que vivir con él. (Yago da a entender que hace suya esta afirmación).

52. **Olga:** Claro. Yo en eso estoy de acuerdo.

53. **Yago:** El problema no es del usuario. El problema es quizás que [.Y7] lo que cambian son los... los referentes morales, ¿No? la autoridad moral. Pero con tanto criterio,... o tan poco criterio como cuando tenías unos filósofos (incomprensible), la verdad, solo que ahora...



54. **Olga:** Ahora hay mucho más peligro y al usuario... a determinados usuarios, por lo menos [.O9] nos deberían educar un poco más [sobre los medios] el que no todo es... sí...

Todos (Confusión).

55. **Tomás:** (Alza la voz): [.T6] Al educar ya le estás diciendo [al alumno] qué es Internet...

56. **Lázaro:** (Alza también la voz a la vez) Eso [.L6,T] [el resultado de la educación mediática] depende de las convicciones que tenga el usuario.

57. **Tomás:** Claro, Claro, Claro.

58. **Olga:** Eso es lo que he dicho al principio. Que [.O10,L] si no eres muy espabilado...

59. **Lázaro:** ... te la van a meter doblada en Internet.

60. **Yago:** Pero [.Y8] eso [la manipulación] te pasaba con el libro del colegio..., la cartilla. Te decían blanco y si tú tenías más inquietud

Hablan todos a la vez. Confusión y varias personas que jalean y repiten: ¡Claro!

61. **Tomás:** [.T7] Educar es conducir, entonces Internet no puede ser educado.

62. **Yago:** [.Y9] [Internet] Sí que puede ser conducido.

63. **Olga:** No digo eso...

64. **Yago:** Internet es una herramienta tecnológica...

65. **Olga:** ...digo educar al que lo use.

Confusión y de nuevo barullo.

66. **Moderador (Raúl):** A ver. Esto luego lo tengo que transcribir así que de uno en uno, ¿Eh?

Se escuchan risas y carcajadas.

67. **Moderador (Raúl):** Qué opinas tú, Florencio, llevas un rato callado. Y tú también (refiriéndose a Lázaro) de tu libro que has hecho traducciones.

68. **Florencio:** Mi composición...

69. **Lázaro:** Y [.L7] [He hecho traducciones] mal hechas por haberlas cogido de Internet.

70. **Florencio:** Mi composición es que (tose para aclararse la voz) esto [.A5] [Internet] es un resultado de la evolución humana. Porque mira, hace... no tantos años, siglo y medio, dos siglos que las comunicaciones llegaban a través de un jinete que iba a caballo. Un jinete que iba a caballo y transmitía las comunicaciones dependiendo de donde tenía que transmitir en una semana, un mes, un año, ¿No? Eh... Esto en tierra. En mar ya sabemos...

71. **Olga:** Sí.

72. **Florencio:** ...como ha sido las comunicaciones con el mar. Eh... Más recientemente vino la radio. Y la radio ha sido una revolución. Reformó enormemente las comunicaciones, la comunicación. También la radio tenía sus ventajas, pero también sus problemas, porque [.A6] también había... un mal uso de esa información transmitida por la radio. Llegó luego la televisión. [.A7] La televisión ha sido un avance tecnológico increíble, pero un... algo desastroso socialmente. Para mí, la televisión ha sido un desastre social. (Se oyen pequeñas risas). Un avance tecnológico increíble, admirable, pero un desastre social. Ha desestructurado...

73. **Tomás:** [.T8] [Debido a la televisión] Ya no hablamos cuando cenamos.

74. **Florencio:** Y es que... hoy todavía [.A8] hay gente que te dice, que te dice: joé, ¿Pero cómo va a poder ser? ¡Si es que lo he oído en la televisión!

75. **Olga:** (A la vez) Y ya no hay tantos niños

76. **Florencio:** ¿Pero qué dices tú? ¡Si es que lo he oído en la televisión!

77. **Tomás:** [.T9] [Algo análogo a lo de -eso lo he oído en televisión-] Eso pasa con Internet...

78. **Yago:** [.Y10] Antes lo decía el señor Cura, pongamos, y era lo mismo. Quiero decir... no es... la televisión. Y ahora Internet se puede convertir en eso.

79. **Florencio:** [.A9] Con Internet ahora pasará lo mismo... a muchísima más velocidad. Y sólo la diferencia está en la velocidad.

80. **Tomás:** La mentira o la verdad también es rápida.

81. **Yago:** Yo creo que hay una diferencia con la televisión... muy grande. Yo creo. No estoy... o sea... estoy de acuerdo sólo en un punto. Está claro que [.Y11] todo lo que llega rápido a manos de todos sin una educación, con todo lo bueno que lleva, joder, pues claro, corre el riesgo de ser mal usado. Lo que ocurre con la televisión, efectivamente, pero también de ser bien usado. Pero yo creo que el Internet tiene una... un par de diferencias que.

82. **Feli:** -inaudible-

83. **Yago:** No, no. No tiene nada que ver con la tecnología. Tiene un par de diferencias que son esenciales y que son revolucionarias, pero no a nivel ya de tecnología ni de cultura, sino de sociedad. En mi opinión [.Y12] Internet lo primero que hace es democratizar la cultura hasta el extremo, con lo bueno y lo malo que lleva.

84. **Tomás:** Sí, sí.

85. **Yago:** Con lo bueno que uno llega, por ejemplo, ve los mensajes de anonymous, estos que están antisistema y según el portavoz de lo que escuchas estás escuchando un anarquista o un nazi.

86. **Tomás:** Sí, sí.

87. **Yago:** Y es difícil esa... pero tienes esa [.Y13] [Internet te da la] libertad de llegar a los dos [extremos de la audiencia]. Dentro de la responsabilidad individual. Pero a mí me [.Y14,OFT] resulta inconcebible la primavera árabe, si no fuera porque gracias a Internet de repente...

88. **Olga, Feli, Tomás:** (Asienten a la vez de diferentes formas).



89. **Yago:** Un egipcio que piensa... o una egipcia que piensa... estoy simplificando y vulgarizando, ¡eh! Jo, a mí me gusta llevar vaqueros. Y no... ¿Por qué no voy a llevar vaqueros? Y de repente se encuentra en tiempo real que ¡Ah no! Pero es que hay diez mil egipcias en mi ciudad que, que les gusta llevar vaqueros. Podemos salir a la calle. Esto era impensable. Yo creo que eso... [.Y15] esa individualidad es algo que distingue [a Internet] de la televisión, de la imprenta... bueno, la imprenta en el siglo dieciséis tuvo un poco de eso; de que uno montaba su pequeña imprenta y... pero claro, sin el alcance de Internet. Pero quizás es lo más comparable, a la imprenta, más que a [.Y16] la tele que está totalmente dirigida, o sea el emisor decide –o el conjunto de gente que paga la emisión- decide exactamente qué vas a recibir y cómo lo vas a recibir. [.Y17,TA] En Internet se acabó eso [el estar dirigido].

90. **Moderador (Raúl):** ¿Estáis de acuerdo con eso de...?

91. **Tomás:** Sí, yo sí.

92. **Florencio:** Básicamente sí.

93. **Yago:** Entonces yo creo que de una manera un tanto corrupta, [.Y18] [la manipulación en Internet viene] por la propia irresponsabilidad de nosotros los usuarios o por la propia ignorancia o falta de contexto... o por la publicidad también, porque no dejan de ser empresas las que están gestionando el uso de Internet, como Google y tal. Se acerca más a lo que fue... al ideal de los de [.Y19] la escuela de Frankfurt, del Mayo del sesenta y ocho, donde decía que propugnaba la poesía porque la poesía es el acto de individualidad extrema y era la mejor forma de rebelarse contra el sistema... es la poesía. Pero no la poesía de hacer buenos poemas... sino el hecho de que uno... de alguna manera leyera y fuera un poeta lector o poeta escritor que... [.Y20] ¿Quién te puede quitar conjuntar cuatro palabras entendiéndolas tú y que te hablen en el sentido que tú quieras? ¿No? Y en cierto modo es... yo creo que Internet tiene es ventaja que nunca tendría la televisión o la imprenta de la individualidad, es decir. ¿Pero [.Y21] tengo ese espacio de expresión con quien yo quiera en cualquier lugar del mundo absolutamente individual? Eso independientemente puede ser bien usado, mal usado... pero tiene unas posibilidades que no ha tenido...

Hay un intercambio generalizado de frases cortas de asentimiento, en paralelo.

94. **Tomás:** Lo que pasa que [.T10] esa comunicación [que permite Internet] es eso... es una comunicación válida...

95. **Olga:** A mí, a mí...

96. **Tomás:** Sin más. Por otra parte, también puede ser hasta pobre.

97. **Yago:** ¡Claro, hombre! Pero eso [.Y22] [la riqueza de la comunicación] depende ya de la responsabilidad del usuario.

98. **Tomás:** A mí... pobre en el sentido de que a mí cuando me cuentan esto de que tienen... que tienen... a ver, que tienen... Te puedes [.T11] hacer una amistad o un amor a través de Internet, yo es que no me lo creo.
99. **Yago:** Sí, no...
100. **Tomás:** [.T12] Puedes ver a una tía por Internet o conocerla personalmente y luego por Internet eso lo cultivas...
101. **Olga:** [.O11] Lo que [*cultivar una amistad a distancia*] antes se hacía por carta.
102. **Tomás:** ...y luego te ves a los tres meses. Pero...
103. **Feli:** Pero ahí [.F4] [*en la relación por Internet*] puede entrar también el engaño, que decíais antes.
104. **Tomás:** Me parece pobre en ese sentido.

(Hay una pausa)

105. **Tomás:** Claro. La verdad o la mentira, que decía, que decía Florencio. [.T13] La verdad o la mentira, igual que en la televisión, está en Internet.
106. **Olga:** (A la vez que Feli) Sí, pero mira...
107. **Feli:** (A la vez que Olga) Igual que la vida misma
108. **Tomás:** [.T14] Ahora [*los alumnos*] dicen: es que lo he leído en Internet. [.T15] El otro día los chavales me lo dijeron: Hemos visto lo de la tuberculosis en Internet. Y les digo: O sea, que os hacéis más caso de Internet, que de cinco médicos que han estado aquí en una reunión. Que llevan en esto... diez años.
109. **Olga:** (A la vez que Tomás) Claro. Este es el problema.
110. **Tomás:** Y dicen algunos: Coño, claro, es que está en Internet.
111. **Yago:** Pero te [.Y23] [*otorgar autoridad indiscutible*] pasaba con la tele, con el maestro, con el cura, con el... claro. Fíjate cuantas cosas decía... con todos los respetos.
112. **Florencio:** Aquí hay algo... Aquí hay algo.
113. **Yago:**... un sacerdote que decía que la lluvia la traía san Nosequién y ya te podría venir el científico a decir que era tal.
114. **Florencio:** Hay algo que tenemos que echar mano a lo sucedido. Y es que, eh, la prensa [.A10] en algún momento ha habido prensa independiente como ha dicho Raúl. Eh... [.A11] La radio, pues pudo tener cierta independencia, luego dejó de ser independiente en absoluto porque ha caído siempre en manos de grupos, de grupos económicos, siempre. ¿La televisión? Desde el principio está en manos de grupos económicos y manipulan a la sociedad a su manera. [.A12] ¿Internet? ¿Es una revolución? Indudablemente que es una revolución, ¿Quién lo duda eso? Es una revolución, pero, pero, impensable hace unos poquitos años. Solamente unos poquitos años impensable la revolución



de Internet. Pero, [.A13] ¿Estamos seguros de que [la comunicación en Internet] no va a caer también en manos de unos pocos grupos de intereses económicos?

115. **Olga:** Y hay... (Hablan todos a la vez)... una cosa de lo que ha dicho Florencio, que seguramente tú te acuerdes... Estos, por lo menos estos tres chavales y seguramente ese tampoco... se acuerden de... cuando íbamos al cine cuando éramos pequeños, a mí no me gustaba. ¡A mí no me gustaba la Coca-Cola!

116. **Florencio:** Tú y yo, Olga, hemos sido siempre pequeños.

117. **Olga:** Bueno. Ya. Bueno, va, va. Teníamos otras edades... [.O12] A mí no me gustaba la Coca-Cola y yo me acuerdo que algún día salía del cine y le pedía a mi padre Coca-Cola. Yo no sabía por qué. Y eso me da miedo que nos lo están metiendo por Internet.

118. **Yago:** Pero, pero...

Todos: (Hablan a la vez)

119. **Feli:** Tengo yo debates en casa y entre los amigos...

120. **Yago:** El mensaje subliminal...

121. **Olga:** Ese mensaje subliminal...

122. **Yago:** Pero tiene una ventaja sobre la televisión y es que tú llegas...

123. **Olga:** No, no, yo no digo la televisión, estoy hablando de lo que se hacía en el cine, que entonces no había televisión y es que la gente cosas que, que era impensable que las pudieran consumir, salían como ansiosos de consumirlo. Y yo, tampoco no conozco demasiada gente joven que, pero alguna sí. Alguna sí, y me da la impresión como que van...

124. **Yago:** Mucho menos...

Hablan todos a la vez, lo que hace irrecuperable el intercambio.

125. **Moderador (Raúl):** ¡Si me permitís, si me permitís! (Subiendo la voz) Porque sois muy buenos discutidores... (Se oye alguna risa) Para centrar hacia... Habéis hablado de cosas superinteresantes. De democratización de los contenidos, del problema de la verdad en Internet, de pobreza, o no, de la comunicación y de la información, de dependencia del dinero o sea de... una cierta omnipresencia de la publicidad, de grupos de interés que podrían dominar Internet... y ahora, os hago una pregunta y comienzo por vosotros dos...

126. **Feli:** Espera un momento. Es que Olga, yo no sé si está tratando de decir que el Internet puede crear adicción.

127. **Yago:** Yo tengo algo que responder a eso...

128. **Olga:** ¡No! Estoy diciendo que el Internet como cada vez nos habituamos más a ello como nos habituábamos al cine, que era lo único que teníamos y ahora más gente hay [.O13] en Internet, no

nos metan esos mensajes subliminales que tú no los ves, no sabes que están, pero que te crean una adicción.

129. **Yago:** Bueno, yo tengo tres respuestas ahí. La primera que [.Y24,O] la publicidad subliminal existe desde la prehistoria...
130. **Olga:** Hombre, ¡claro que sí!
131. **Yago:** Si tú pintas en una cueva oscura en lugar de a la luz del día, ya estás metiendo mensaje subliminal de asociar la luz y la oscuridad a alguna idea.
132. **Olga:** Pero depende de...
133. **Yago:** Segunda cuestión. De, bueno, Tomás sabrá de esto igual... no sé si le coincide a él o a mí... pero a mí me coincide de que todos mis alumnos están, tienen Internet... [.Y25] Yo antes cuando no tenía Internet, decía: ¡Venga, esto es como en la Guerra de las Galaxias! Y todo el mundo la había visto. O Shrek. Y ahora ya no. Ahora cada uno ha visto lo suyo. Con lo cual Internet, de alguna manera, bien o mal, está generando más individuos que la televisión...
134. **Tomás:** Exacto.
135. **Yago:** ... y si me apuras la enciclopedia.
136. **Olga:** No, No. Que la televisión sí, pero no estoy de acuerdo.
137. **Yago:** Espera que no he terminado. Y tercera cuestión. Ahora, voy a citar a este profesor... que voy a decir su nombre porque... el profesor este de egipcio, [.Y26] Maximiliano García Cordero, que fue un autor de un libro que fue pionero en los sesenta, setenta, que era: El antiguo testamento y la... no sé si me acuerdo del título pero lo diré. El antiguo testamento y las tradiciones orientales. Fue uno de los primeros estudios comparativos de las tradiciones orientales con el antiguo testamento. Y este nos lanzó un desafío que es muy interesante y que además nos atañe a nosotros, no atañe a nuestros alumnos ni a nuestros nietos. Que decía: ‘estáis en un momento clave de la historia de la humanidad en la que compartís dos mundos. Un mundo que no era dependiente de las tecnologías con uno que es absolutamente dependiente. Los últimos independientes sois vosotros. Los últimos que sois dueños de la tecnología.’ Y esto se aplica al: tenéis el conocimiento del mundo escrito, televisivo, y empiezan las tecnologías Internet tal cual... y dice: ‘Os toca a vosotros’. Dice: [.Y27] ‘Si vosotros no hacéis las cosas bien, los siguientes serán esclavos de la tecnología’. Dice: ‘Es la clave’. Pero en realidad es una cuestión de responsabilidad, los que conocemos... Y citaba muy bien lo de esto no hay quien lo pare, con cierta ironía, pero es decir: como vosotros rechazéis ese desarrollo, nadie habrá quien evite el que sean vuestros descendientes esclavos, o sea, sois la clave. La generación clave. Y te lo plantea como algo ya de la historia de la humanidad. No lo decía con la seriedad que lo digo yo, lo decía medio en broma, porque este... Una medio broma de este hombre... un tío que había vivido tanto... que había estado en Israel... bueno en Estados Unidos y que ha vivido la historia casi a pie de burra. Es curioso, entonces, en realidad, todo eso que decimos es virtual. Ahora [.Y28] la cosa es que, los que podemos comparar esos dos mundos [el virtual y el



real] qué hacemos con ello. Yo creo que la clave está ahí. Pero es cierto que, hasta ahora, genera más individuos que la televisión.

138. **Tomás:** [.T16] [Internet] Rompe la uniformidad anterior.

139. **Florencio:** [.A14] Hasta ahora sí [Internet Rompe la uniformidad anterior]. Hasta ahora sí.

Los participantes hablan al mismo tiempo.

140. **Moderador (Raúl):** ¿Estáis todos de acuerdo en que generan más individuos?

141. **Olga:** Yo en eso [.O14] estoy de acuerdo [en que genera más individuos].

142. **Tomás:** [.T17] [Internet] Rompe lo uniforme. Es lo que dices tú (dirigiéndose a Yago).

143. **Moderador (Raúl):** ¿Y todos estáis de acuerdo en cuanto a... la presencia de la publicidad?

Hay un silencio que se prolonga varios segundos.

144. **Feli:** [.F5] Cada uno se dejará comer el coco como quiera. Si eres una mente planta y todo lo que lees y todo lo que oigas te lo tragas, pues bien. Si tienes un mínimo de inquietud, le darás la vuelta.

145. **Olga:** No, pero [.O15] la publicidad subliminal tú no la escoges. Te la meten y no te enteras.

146. **Yago, Olga:** (Discuten a voz alta y hace el conjunto incomprensible).

147. **Feli:** ... el cura en el púlpito. Te podrá vender la moto como le dé la gana, pero si tú piensas de otra manera...

148. **Yago:** [.Y29,O] Tú vas al telediario ahora y... los dos vicepresidentes, Rubalcaba y Soraya. Se plantan y te plantan la bandera de España en un fondo amarillo y la de Europa al lado, para formar la bandera republicana... señor presidente de la república. Esto... en televisión. El Rubalcaba y Soraya, los dos. (Murmillos cruzados) Vicepresidentes curiosamente. Aquí hay un mensaje subliminal... a saber cuál es. Potente.

149. **Olga:** Claro.

150. **Yago:** Sobre que [.Y30,TO] no se oye una sola voz crítica en la televisión. En cambio sí se ve en Internet. En Internet hay uno que se fija, y lo comparte.

151. **Tomás:** Sí.

152. **Olga:** En eso sí.

Se oye un alboroto, al que contribuyen prácticamente todos los participantes en mayor o menor medida.

153. **Florencio:** Raúl, cuando tú has dicho...

154. **Olga:** Que Feli sepa que la subliminal no es la que te ponen claramente: 'Beba usted Coca-Cola'.

155. **Feli:** Sí. Ya, ya.

156. **Olga:** Es la que tú no sabes que te están dando un mensaje. (Repite Olga aquí la idea de lo inadvertido del mensaje subliminal, mostrando una clara preocupación respecto a su existencia en los medios).
157. **Feli:** Pero [.F6] esa publicidad [subliminal] es igual que en las empresas grandes, que te dicen: tienes que ir por aquí... o las empresas más pequeñas que... ¿Pero por qué tengo que ir por aquí si el camino más corto está de esta manera?
158. **Yago:** Claro, pero eso sí que, mira...
159. **Florencio:** Cuando tú hacías la pregunta, Raúl, sobre la publicidad, quizás te referías a lo que yo había dicho anteriormente de los poderes económicos. Y quiero matizar...
160. **Moderador (Raúl):** Esa era la siguiente pregunta que te iba a hacer a ti para que matizaras.
161. **Florencio:** Y quiero matizar, porque [.A15] una cosa es la publicidad de comprar este producto, este otro, este otro...
162. **Olga:** Eso es.
163. **Florencio:** y otra cosa es ya, de mayor rango... y es: aquellos grupos económicos que ya no venden productos, pero sí venden ideología. Venden criterios, venden pensamiento o venden... eh... borreguismo.
164. **Moderador (Raúl):** ¿Y cómo creéis que afecta esto...? te hago la pregunta directamente a ti, Lázaro, y luego todos los demás también... ¿Cómo creéis que afecta todo esto que estáis diciendo sobre Internet a la producción artística, si queréis personalizar o a la producción artística en general?
165. **Lázaro:** A ver. Es que volvemos a lo mismo.
166. **Moderador (Raúl):** No es una pregunta banal.
167. **Lázaro:** No, no. Yo creo que [.L8] por un lado [Internet] lo enriquece [a la creación artística], y por otro lado perjudica... [es] un arma de doble filo. Lo enriquece en que te puedes aprovechar de mil recursos. [.L9]De esos recursos [que hay disponibles en Internet] te puedes aprovechar bien o te puedes aprovechar mal [para la creación artística], que es a lo que iba...
168. **Olga:** Claro.
169. **Lázaro:** ...cuando me has dicho tu antes lo de las traducciones.
170. **Olga:** Claro.
171. **Moderador (Raúl):** ¿Tú cómo hiciste la tuya?
172. **Lázaro:** Traductor Google. [.L10] [Yo hice las traducciones en mi último libro con el] Traductor Google... pero no he sido el único que lo ha usado.
173. **Olga:** No, no, no, no.
174. **Lázaro:** He sido el único que lo ha usado en mi libro. Y hay traducciones que están mal hechas, que tienen otro sentido como decía Olga... Pero es así. Yo creo que es un arma de doble filo. En cuanto a la producción artística, un arma de doble filo. (Se repite en este planteamiento).
175. **Moderador (Raúl):** Antes de pasar al siguiente, ¿Puedes poner un ejemplo de ventajas para la producción artística y un ejemplo de perversión?



176. **Lázaro:** [.L11] [Gracias a Internet] Puedes llegar [se refiere con la producción artística] a muchísima gente. Puede enriquecer tu producción artística. (Pausa prolongada) Pero en el plano negativo, parte de ese enriquecimiento que tú... a lo que volvemos, a la cabeza. Si tú tienes tus convicciones de que ese enriquecimiento es verdadero, de que está bien hecho, bien. Pero en el momento de que... [.L12] puedes llegar a un momento en el que digas... pues mira, me he dejado llevar por estas ideas. No son así. Pierdes tu independencia. Yo creo que hay un cierto momento en el que, con Internet, en la producción artística pierdes tu independencia.
177. **Moderador (Raúl):** ¿Alguien está de acuerdo? ¿Quiere añadir algo?
178. **Tomás:** Sí. [.T18] Si sólo es [Internet] fuente de información, no [pierdes la independencia de tu creación artística] necesariamente. Si lo ves como fuente de información o lo aprecias como fuente de información, la independencia si, si, si [.T19] la independencia nace del individuo que hace la creación, que crea de cero., pues, no. Yo entiendo que no, porque [.T20] al final Internet es un fuente de la que bebes, ¿No? Que a lo mejor tiene que ver... que beneficia en general al creador o al artista, ¿no? A la literatura, a la música, al arte...
179. **Moderador (Raúl):** Por ejemplo, tú sacabas en Internet el tema de la inmediatez ¿Hay alguna repercusión sobre la creación artística de la inmediatez?
180. **Tomás:** ¿La inmediatez? La inmediatez para recibir o para dar información, pero al final, si... si el producto... no sería exactamente la palabra... el producto no... la obra que creas, la obra que creas yo creo que tiene que ver con, con el individuo que la crea. O sea, no sé... pensad en esto: en qué medida afecta o no Internet a un poeta, que está en su casa escribiendo, o a un músico que está componiendo, o aun escultor que está haciendo una... una escultura.
181. **Moderador (Raúl):** ¿Compone distinto un músico cuando va a componer para Internet o para fuera? ¿No forzosamente? ¿Lo adorna distinto?
182. **Tomás:** Pues, no lo sé.
183. **Olga:** No. [.O16] Yo creo que no. [se hace distinta la creación para Internet que para un target desconectado]
184. **Tomás:** Tiene más fuentes de información, pero...
185. **Olga:** No, no, si el autor, el artista y llámalo como lo quieras es una persona que cree en lo que hace y sabe lo que hace y no... vamos a ver; y si pone la palabra de en vez de be, dice de en vez de be porque quiere decir de... y no se va a sentir nada. Pero, el problema está en los que como... que somos muy novatos ¿Eh? Y que te puede dar por la inmediatez una cosa... y depende quien lo diga, porque oye... [.O17] ¡Todos hemos tenido nuestros ídolos! ¡Dejémonos de tontadas! ¡Todos sabemos que el fulano está ahí arriba! Gala es el que es Gala y punto pelota. Y te dejes decir... ¡Concho! Si este lo dice... seguro que yo me estoy equivocando y entonces ya, mi producción literaria [se ve influida]...
186. **Feli:** Pero [.F7] [Si como artista dejas influir tu obra por la opinión de otra persona] no estás tan convencida de tu producción.

187. **Olga:** Te estoy diciendo que el que no... vamos a ver. Yo te estoy diciendo que cuando uno lo hace y sabe lo que hace y dice: yo quiero poner de por mucho que tú quieras que yo ponga be. Pero [.O18] el problema es que los que estamos comenzando o bien con Internet o bien con, con, a pintar, o bien a escribir o bien a, a, ¡Yo qué sé! A lo que sea... a cantar... esa..., esa que te llega que el fulano que tiene que el otro que ha dicho que tú en un momento dado has tenido un cierto respeto por ellos, te pueden fastidiar [con su opinión] . ¡Y bien!
188. **Feli:** Pues [.F8] si te fastidian [las opiniones] no tiene por qué cambiar tu creación. Que si crees... si eso que te están diciendo te convence... bueno. Pero, ¿si no te convence?
189. **Olga:** (Dice varios comienzos de frases inconexas mientras Feli habla). Te estoy diciendo que no es para los que ya, más o menos tenemos un criterio y una edad. Pero [.O19] hay gente que todavía no tiene el criterio y se deja mucho llevar por el que tiene al lado.
190. **Feli:** Eso depende de lo maleable...
191. **Olga:** A ver. Te voy a poner un ejemplo muy claro.
192. **Moderador (Raúl):** Luego Florencio.
193. **Olga:** Yo he conocido a grandes poetas. A grandes poetas, eh, que hacen un libro, se lo mandan a Gala. Y he visto en todos la misma respuesta: me ha gustado su obra, escrito por la secretaria. ¡Por favor! Y, y van orgullosísimos porque Gala les ha dicho que les ha gustado su obra. Lo pongo como un ejemplo.
194. **Yago:** ... no te está respondiendo la persona adecuada.
195. **Olga:** Es a lo que voy, ¿me entiendes? Es a lo que voy.
196. **Moderador (Raúl):** Si sigues a Gala, la producción poética de Gala...
197. **Olga:** (Interrumpe) Lo he seguido durante mucho tiempo.
198. **Moderador (Raúl):** Vale.
199. **Olga:** No. Yo he seguido a Gala mucho tiempo. Ha sido una de las personas que me ha gustado su poesía. Me ha gustado su...
200. **Feli:** (Ayuda) Novela.
201. **Olga:** Su novela. De hecho en mi casa, me compraban cada vez que tenían un regalo, uno de Gala, porque... hasta que mandó una, un poema para Telira. Y en ese momento dije: éste mierda se va... bueno... ni un duro más.
202. **Moderador (Raúl):** Esto hay que transcribirlo y aquí habrá que poner...
203. **Olga:** ¡Bueno!
204. **Moderador (Raúl):** ... asteriscos.
205. **Olga:** Este personaje... este personaje.
206. **Moderador (Raúl):** Florencio.
207. **Florencio:** Yo quería.
208. **Moderador (Raúl):** Querías hablar.



209. **Florencio:** Sí. Que [.A16,O] no creo en absoluto que Internet, eh, mejore la capacidad artística de los individuos.
210. **Olga:** No claro que no.
211. **Florencio:** Otra cosa.
212. **Moderador (Raúl):** Tú ¿Qué opinas?
213. **Florencio:** Ni mejor... [.A17,O] [Internet no vale para] ni mejorar, ni empeorar. La capacidad artística, ya no hablemos solamente de poesía, literatura, sino de las artes en general.
214. **Olga:** No, no.
215. **Florencio:** No creo que mejore la capacidad artística de nadie. [.A18,O] Otra cosa es que, una vez que alguien ha hecho algo... una... algo artístico, una obra artística del tipo que sea, tenga la herramienta de Internet, la cual le sirva para promocionarse. Pero mejorar el arte, no creo que lo mejore.
216. **Olga:** En eso estoy de acuerdo contigo.
217. **Feli:** Es que yo creo que la capacidad...

Varios de los participantes hablan a la vez, lo que hace imposible transcribir el contenido del intercambio.

218. **Yago** (Se le oye por encima de los demás): [.Y31] No digo que sea ni mejor ni peor, pero que condicionar sí [Internet a la PA, en adelante Producción Artística].
219. **Tomás** (Se le oye por encima de los demás): ¡Que sí que la altera! [.T21] ¡Que sí que la altera! [Internet a la PA] Fijaos lo que está pasando con la música.
220. **Moderador (Raúl):** ¿En qué sentido? ¿En qué sentido decís que la condiciona o la altera?
221. **Tomás:** ¡Fíjate la música! Lo que la ha pasado. Ahora están diciendo que la... bueno pues... el rollo este de que ¡Claro!... No... [.T22] Ya no vas a comprar el CD que te cuesta treinta euros. Hay que bajarle de Internet. Ya no vas a comprar la película.
222. **Olga:** [.O20] Ya no vas a comprar libros.
223. **Tomás:** Lo bajas de Internet. Y [.T23] ahora está todo ese proceso de cambio para que tú veas las películas en casa, para que te compres la pantalla grande de no sé qué. En el salón. Y para que pagues la película del cine en tu casa, que ese va a ser el futuro. Eso es lo que dice Carlos Saura. (Pausa) Estamos llegando a lo que yo quería: a ver cine en casa. Yo sólo en mi casa, poniendo la película que a mí me da la gana, bajándomela de Internet y pagando lo que sea.
224. **Olga:** Sí, pero, pero, pero eso tiene otro problema...
225. **Tomás:** Sí que está provocando... [.T24] la distribución de la obra de arte sí que la está cambiando [Internet]. No sé si la creación, pero sí la distribución.
226. **Olga:** Pero [.O21] eso [Ver las películas en casa] tiene otro peligro. Vamos a ver. Tú hasta ahora, si quieres ir al cine, o sea, si quieres ver una película. Si te las ponen malas no vas, pero si te ponen una película buena, te tienes que fastidiar. Salir de casa, hacer cola, coger entradas, pedir las por

donde te dé la gana y estar compartiendo. Y compartes. Y si te quedas en tu casa, eso que nos dicen que, que, que, hay muchas diferencias y lo que nos hace individuos... Pero ojo. Es que, el ser individuo también tiene sus peligros. Porque yo puedo ser individuo y estar hablando contigo, pero si me centro...

227. **Tomás:** Por el Skipe.

228. **Olga:** ¿Qué?

229. **Tomás:** Por el Skipe. O por el...

230. **Lázaro:** What's up.

231. **Tomás:** O por el What's up ese.

232. **Olga:** Sí, sí. Sólo por eso. Y eso, [.F9,O] ahí [en Skipe o en What's up] se pierde mucho.

233. **Feli:** Se pierde comunicación.

Los participantes en el grupo de discusión hablan a la vez.

234. **Feli:** Comunicación interpersonal.

235. **Tomás:** [.T25] ¡O se gana [Comunicación usando Skipe y What's up]! El crío mío que es joven, dice que, cuando le dice su madre: Pero si es que, pero [.T26] si es que por Internet, hijo, si es que al final, si es que no te relacionas con los amigos. ¿Y sabes lo que le contestó él el otro día que ya tiene diez y ocho años? Dice: No, es al revés, mamá. Por Internet hablo con muchísima más gente, me comunico con muchísima más gente. Su madre lo ve de una manera y el de otra.

236. **Olga:** Claro, no. Eso está claro. Eso está claro. Como yo también lo veía diferente de cómo lo veía mi madre. Pero, pero, lo que sí que digo es una cosa. Que hay una cosa que es, que es

237. **Tomás:** (Interrumpe) ¿Pero la evidencia cuál es?

238. **Olga:** Para mí, para mí. Quizá por mí. Es importante

239. **Feli:** El compartir.

240. **Olga:** Decir... oye, Yago...

241. **Yago:** [.Y32] (Dirigiéndose a Olga) Tienes que entrar más en Facebook y en Twitter y verás cómo compartes mucho más. [.Y33] En Facebook y con la nueva forma de relación social jamás existente. Otra cosa es la profundidad.

242. **Feli:** Pero [.F10] en las relaciones sociales también son importantes la mirada, la expresión...

243. **Yago:** Claro. Pero mira, cambia una cosa. [.Y34] No apostaría a que fuera [la relación por Internet] mejor ni peor, porque eso evidentemente lo decidirá el tiempo. Cambia una cosa radical. Es verdad, y, y, y, que, que, que, que [.Y35] muchas relaciones de amistad que se consolidan por Internet son más espirituales, menos condicionadas por el qué dirán; que se consolidan... (Pausa) Mira. Hablábamos antes de publicidad subliminal. Y [.Y36,T] no hay dos cosas más subliminales y más condicionantes de, para como tratas a una persona que es: una la belleza física y otra que es, el gran producto de publicidad subliminal de la historia de la humanidad, que es el perfume. O sea, tú



huelen bien o mal para una persona que no se da cuenta (Risas, sobretodo de Feli) y le votas o no le votas, te casas con él o no. ¡Claro!

244. **Tomás:** Sí, sí, sí, sí. Sí tienes razón.

245. **Yago:** Cuidado con esto.

246. **Feli:** Depende del sentido que demos a los sentidos.

247. **Yago:** Claro, pero ahí estamos. Pero no presupongamos que, porque es cierto. [.Y37] No presupongamos que porque no estás en contacto físico [no se puede tener una relación]... a lo mejor precisamente conoces una persona a través de cómo se manifiestan opiniones. O, o (Risas de Tomás) (Pausa). Hay una cosa muy clara que tiene Internet. Que tú de repente tienes un mal día... en cierto modo es una estupidez y una pijotada de mucha gente, pero que luego contribuye a definirla como persona. (Pausa). Hoy me he levantado con el pie izquierdo, porque llueve. [.Y38] A lo mejor no tendría esa persona el valor de decirlo [que no tiene un buen día] en su trabajo: estoy de mala leche porque llueve.

248. **Tomás:** [.T27] Y sin embargo en Twitter [si que la gente expresa su estado de ánimo].

249. **Yago:** Y si lo ha colgado alguien... y [.Y39] [en Twitter] vas a encontrar a cinco o seis personas que también están de mala leche porque llueve y de repente van a entablar conversación y te van a preguntar... ¡Yo qué sé! De... otras cosas más profundas...

250. **Tomás:** [.T28] [Comenzando en una red social por expresar tu estado de ánimo, finalmente] Te vas a comunicar.

251. **Yago:** No creo que se pueda medir así, a corto plazo.

Todos hablan a la vez.

252. **Yago:** Pero es que no es sólo eso. Es que no es sólo eso.

253. **Moderador (Raúl):** Perdonadme, perdonadme. Pero recentro, porque...

254. **Tomás:** (interrumpe) De la obra creativa.

255. **Moderador (Raúl):** Sí. (Se oyen risas de varias personas) Sí, sí. Porque esto, después de que hayamos hablado un rato degenera, entonces hay que centrar...

256. **Yago:** Quería añadir qué es la relación de la obra creativa con esto. Y es, eh. Huy, esto va a ser un poco lío. A ver. En primer lugar, yo creo que la inmediatez tiene, varios condicionantes muy claves, es decir (tose como para aclararse la voz) sobretodo la obra creativa que tenga un componente lingüístico, no tanto la imagen. Y es, en primer lugar: lo que sí está claro en Internet es que [.Y40,T] el receptor abandona en seguida lo que está haciendo. Con lo cual, [.Y41] [como el receptor abandona con facilidad] tienes que tener mucho cuidado de lo que escribes... ¡Pero esto ya le pasaba a la prensa! Porque corres el riesgo de que te lean... te han leído, pero te han abandonado antes de tiempo. (Insiste sobre la idea [.Y41])

257. **Tomás:** Exacto.

258. **Yago:** Pero eso [.Y42] ya ocurría en prensa. Un periodista sabe, que si tiene una noticia, el principal contenido está en el primer párrafo, porque el lector abandona. E igual. Un periódico que tenga una, una, una, información que compromete a su periódico y quiere estar judicialmente impecable, pone esta información en el último párrafo porque lo va a leer un uno por ciento de los lectores. Y si (incomprensible), dice: no, lo puse. Eso es un condicionante que ahora, oye, se multiplica.

Creo que hay otro condicionante al que estaban sometidos Quevedo, Cervantes..., todos. Pero que ahora se da, con mucha más inmediatez, más tal..., que es: [.Y43] La inmensa mayoría de poetas que han gozado de lectores o han tenido conciencia de lectores, han creado un personaje poético en función de sus lectores, consciente o inconscientemente. [.Y44] Eso [crear un personaje poético en función de sus lectores] a veces ha enriquecido al poeta y otras le ha perjudicado. Voy a poner el ejemplo de Quevedo, que es el más claro. Quevedo: gran poeta indiscutiblemente, ¿No? Ha pasado a la historia como el conceptista que insultaba a los culteranos, particularmente a Góngora. Eso es una imagen que él creaba en función de una imagen que quería dar pública porque Quevedo era un poeta público. Es decir, un poeta conocido. Aunque se distribuía en panfletos. Si uno lee la obra de Quevedo se va a encontrar con la sorpresa deliciosa de que era un gran poeta culterano. Leerlos ‘el túmulo de la mariposa’, que es una belleza... a la que, por supuesto, Quevedo, no contribuirá ni un segundo en su vida a promocionar, porque no era el personaje público que quería dar. A lo mejor, si Quevedo no hubiera fomentado una rivalidad con Góngora, quizás se hubiera convertido en un gran poeta culterano y no conceptista. [.Y45] Imaginaros ahora que esa recepción te llega de veinticinco lugares del mundo, de una manera inmediata. Te condiciona el personaje poético o la voz poética que tú estás creando. En unos sí y en otros no, evidentemente. Pero es que, ni Quevedo, ni Cervantes... ¡Habías dado el caso de la segunda parte del Quijote!... No es una... ¡Oye que yo soy Cervantes, no soy Avellaneda! ¡Quiero que las cosas sean así!

259. **Tomás:** Claro, claro.

260. **Yago:** Pues imaginaos ahora. No sé. No lo puedo medir, pero

261. **Moderador (Raúl):** Esto que dices es superinteresante, porque fíjate – La única colaboración que hago-. Hay uno de los párrafos de la investigación esta que dice, hablando del libro que hicimos: ¿Habríamos publicado poetweets de Quevedo? Os lanzo una pregunta y continuad con esto. Tú decías. La importancia del primer párrafo o del, del primer trozo y la importancia de crear en función de quién te va a leer. Esto en Internet ¿Qué influencia puede tener? Ninguna, la misma que con la poesía... Hablamos ya de poesía.

262. **Feli:** [.F11] Para mí, [el lector no tiene influencia] ninguna. Porque yo poesía, cuando escribo es para manifestar mis inquietudes. O lo que siento o lo que pienso. Y el que me lea, si le gusta bien y si no, pues, pues mal. Pero yo no, no...



(Se acaba la cara de la cinta)

263. **Feli:** Eso yo, no sé los demás. Pero [.F12] yo escribo en función de lo que siento y de lo que pienso. De lo que me motiva en, alrededor de lo que tengo.
264. **Moderador (Raúl):** ¿Tú escribes igual entonces, para un libro normal que esta vez para Twitter?
265. **Feli:** Sí, sí. Lo mismo. A mí me da igual.
266. **Moderador (Raúl):** ¿Florencio?
267. **Tomás:** El molde de los 140...
268. **Florencio:** Bua. [.A19] Yo escribo lo que escribo, con mis limitaciones que son casi todas y... yo escribo pues lo que me sale de dentro. Algo que he visto recientemente que me ha impactado, o que tengo de atrás, rumiándolo, algo que habría que exponer, que expresar, aquella idea, aquel sentimiento, aquella creencia y, bueno y... (Pausa).
269. **Moderador (Raúl):** Y entonces se expresa... igual.
270. **Florencio:** Sí, sí, sí.
271. **Tomás:** No sé qué decir. Yo, como sabéis que no escribo, no escribo poesía, pero lo que ha dicho Yago estoy de acuerdo con él. O sea, [.T29] la inmediatez de Internet, de las páginas de Internet, de una página web, de un blog, eh... la inmediatez sí que es importante, sí que es importante. Por ejemplo, el mundo del periodismo. Se dice que te lees el periódico porque lees los titulares. Y ahora [.T30] en los blogs, y en las páginas web, lees... ¿Qué lees? Los titulares. Y en la medida en que ese titular sea más efectivo, eh... te engancha o no. Si tú estás leyendo el titular del Madrid Barcelona a la media hora de que acabó el partido y ves que te engancha el titular y la foto que hay, sigues. Si no...
272. **Olga:** Ya sabes el resultado.
273. **Tomás:** Y si no, no sigues. Es más, [.T31] la inmediatez influye la información, ¿Por qué? Porque es que a la hora, a la hora, pueden haber aparecido ya otras tres noticias nuevas y dos crónicas nuevas. Entonces la inmediatez, desde luego que en el periodismo, influye. ¿En el periodismo creativo? Pues, no lo sé. Cuando vemos esas crónicas del Gistau, que a mí me gustan, en el Mundo, tal... que hace unos... Pues hombre, supongo que también. Si le dicen: a las doce de la noche –el partido acabó a las nueve-. A las doce tienes que meter la crónica. Hostia. El tío tiene que espabilar mucho para meter ahí lo que dice. Que antiguamente...
274. **Moderador (Raúl):** ¿O sea que hay dos cosas que influyen, la inmediatez de hacerlo y la inmediatez de leerlo? Que en realidad son dos cosas distintas...
275. **Tomás:** También. Claro. Sí. Y [.T32] antes igual el periodista cogía y tenía tres horas durante la noche o al día siguiente para hacer el artículo. Y ahora no. Ahora lo tiene que hacer mucho más rápido. (Pausa)
276. **Moderador (Raúl):** (Dirigiéndose a Lázaro). Y a ti, ¿Qué te aporta el blog a tu poesía? Si te aporta algo. ¿Por qué hiciste el blog para tu poesía?

277. **Lázaro:** Yo. O sea. Yo estoy con Feli y Florencio. [.L13] Yo, primero lo escribo en papel. Y luego va al blog. (Pausa).
278. **Moderador (Raúl):** ¿Qué te aporta?
279. **Lázaro:** Lo mismo que... [.L14] [el blog de mis poemas aporta] Inmediatez. Lectores. Llegar a un público más amplio. Nada más. Pero lo que escribo en papel, luego va al blog.
280. **Olga:** Pues yo opino que para mí... Tú sabes que [.O22,Y] yo dije: 140 caracteres, no. 140 caracteres no. Hasta que me di cuenta que el noventa por ciento de mis poemas tienen menos de 140 caracteres. (Riéndose)
281. **Yago:** Pues lo que me pasó a mí con Reino de Sombras.
282. **Olga:** Es verdad, que me di cuenta que el noventa por ciento que yo tengo... hay algunos poemas que tienen 180 y algunos que tienen cuatrocientos, ¡pero es que son tan pocos! Que al final dije: pero es que estoy haciendo... Si es que no me cuesta nada, porque es lo que hago. ¿Que qué me inspira? ¿La inmediatez? [.O23] Yo todavía no me he atrevido a meterlos [los poemas] para que la gente me los lea en Internet, ya lo sabéis, tengo... ¿Yo qué sé? Soy más antigua, punto pelota. ¿Eh? Pero [.O24] sí me gusta leerlos [poemas] en Internet, eh... los blog que escribe la gente, lo que hace la gente.
283. **Moderador (Raúl):** ¿Y le ves diferencias a lo que lees en Internet y lo que lees en...?
284. **Olga:** Si es de gente que conozco...
285. **Moderador (Raúl):** Insisto en las diferencias pero no porque quiera que me digáis que hay diferencias sino para que me digáis si las veis o no las veis.
286. **Olga:** No, no, no, no. [.O25] Yo por ejemplo de poetas que conozco, en papel, veo pocas diferencias, con las de Internet. Veo pocas diferencias. En cuanto a que lo que te inspire, pues no lo sé, [.O26] lo que te inspira para hacerlo. No lo sé. También puede ser algo que se ha dicho aquí, a lo mejor llego a casa, lo pienso y digo: ¡Concho! Si, esta media frase y esta otra media frase, sobre esto yo, mira. Pues pillá para construir no sé qué. Otras veces es una flor que veo, una gota de agua, cualquier cosa me... Quiero decir, que tampoco puedo decir: son sentimientos. Sí es verdad, pero yo siempre he creído, porque como sabéis yo empecé con la poesía con seis años aunque fuera recitado. Pero, empecé muy joven y aunque no la he escrito nunca, pero bueno... Sí que es verdad que yo siempre he sabido que, mmm, que no todo lo que se dice en la poesía es el sentimiento que tienes en el momento. Y [.O27] yo soy capaz, por lo menos en algunos momentos, muy tristes, hacer poemas muy contentos, muy alegres. Y otras veces, pues no puedo porque estoy en un momento bueno y digo: ¡Ah, mira! ¡Qué bonito!, ¡Qué guay! Y me pongo y no... porque eso es, es un derrote. Y no soy capaz de levantar ese derrote. Aunque esté... sea la mujer más feliz del mundo.
287. **Tomás:** Ajá.
288. **Olga:** Y me ha pasado siempre con los escritos en prosa también. ¿Eh? Y con los escritos en prosa. Me ha pasado también. Que yo no puedo hacerlo e inmediatamente tenerlo. Porque yo tengo luego... Mmm... que [.O28] tengo otro defecto yo, claro... que son los palabros.(se refiere



289. **Florencio:** Tú has planteado, [.A20,O] tú [el tú, es impersonal] has planteado un esquema a la hora de hacer un poema. Y luego el poema te va llevando y te lleva por otros derroteros.
290. **Olga:** ¡Eh!
291. Hablan todos a la vez.
292. **Olga:** Eso es lo que te quiero decir.
293. **Tomás:** Y [.T33] la inmediatez no viene sólo ahora. Porque lo que decías tú de Quevedo que escribía panfletos para la gente de Madrid. Ahí está la inmediatez también. También había inmediatez en la guerra civil cuando están escribiendo para los soldados que están en las trincheras, y están escribiendo poemas para que ese día... El Alberti le hace poemas para que...
294. **Yago:** Exactamente, y Miguel Hernández.
295. **Tomás:** Y Miguel Hernández. O sea...
296. Hablan todos a la vez.
297. **Yago:** Os hago una propuesta de ejercicio, muy curioso con el Barroco. Con Quevedo sobretodo porque es el más accesible dentro del Barroco. [.Y46] Coged un soneto [sobretodo Barroco] y leed nada más el cuarteto y el terceto y veréis como el 99% del poema está ahí.
298. **Olga:** Sí, sí.
299. **Yago:** Y ya sabes que [.Y47] te vas a quedar con una parte y con otra, no con todo el soneto. Otra cosa es luego ya analizarlo... pero haceros una idea que en el Barroco, donde no se leía, se escuchaba, porque no llegaba la imprenta, obviamente, ¿Con qué te quedabas? Lo mismo con el teatro del siglo de Oro. En el teatro del siglo de Oro te quedas con tres frases de toda la obra. Ni siquiera se oía el texto, la gente hablaba en voz alta.
300. **Tomás:** Claro.
301. **Yago:** Entonces, por eso digo, cuidado que [.Y48] lo de la inmediatez no lo ha inventado Internet. (Durante unos segundos hablan todos a la vez, lo que hace incomprensible lo que dicen) ...obviamente, o sea, lo puro poético yo también. [.Y49] Yo cuando escribo me dejo arrastrar por un sentimiento, algo que me pasa a mí solo y que transcurre en mí... pero has dicho una cosa muy adecuada, que es: Joé, [.Y50,O] yo empiezo a escribir un poema hoy, y el poema vive sólo. Y el último verso que escribí no lo habrá escrito exactamente la misma persona que ha escrito el primer verso.
302. **Olga:** Exactamente.
303. **Yago:** Que a lo mejor el último ni siquiera es el último en creación. Entonces, date cuenta que eso en un estímulo como puede ser [.Y51] con Internet que estás sometido a más estímulos, ¿hasta qué punto no te condiciona la personalidad poética?... ¡No digo para quedar bien delante de nadie! Sino para sentir. Y te diría otra cosa... eh... Yo escribo todos mis poemas para mí, ¡No es verdad! Alguna vez he escrito algún poema para dar en los morros a alguno. (Risas) Pero bueno, yo eso lo considero juego, no lo considero poema. Recuerdo mi profesor de dirección, de teoría de dirección que un soneto eran palabras mayores, y entonces le respondí palabras mayores. Cogí sus poemas, sus

palabras e hice un soneto pues riéndome de él. [.Y52]Eso [hacer un poema con otra cosa que sentimientos] no lo considero poesía, eso es un ejercicio de retórica. Bueno, no es con lo que yo me gustaría ser... con la (incomprensible) no lo voy a leer para regodearme, voy a leer lo que es íntimo para mí. Pero luego reconozco, que [.Y53] una vez escribo un poema no estoy igualmente condicionado si el poema se lo voy a mostrar a una muchacha para seducirla que si lo voy a leer en un corro de amigos.

304. **Olga:** O sea, tú, seduces a muchachas. Y esto lo dices delante de...

305. **Yago:** Pero nunca lo he conseguido con la poesía, pero bueno...

306. **Moderador (Raúl):** Anoto lo de que la poesía no sirve para seducir muchachas.

Se oyen risas y comentarios fugaces.

307. **Yago:** Si lo ayudas igual sí.

308. **Olga:** Y tiene la caradura de contarlo delante de su madre.

309. **Moderador (Raúl):** Y esto que decías... por ligar ahora con Twitter. Todo lo anterior que hemos dicho, ¿Cómo se aplica en Twitter? Por ejemplo: El que empieza un poema es una persona y el que lo acaba es otra.

310. **Yago:** [.Y54,O] [En Twitter, mostrar la evolución del poeta en un poema] Es más difícil, supongo.

311. **Olga:** Yo... es más difícil.

312. **Moderador (Raúl):** No sólo eso. ¿Qué es lo que opináis sobre...

313. **Olga:** Sí, sí, pero escucha. Yo siempre he oído... Y he oído a mucha gente de Telira y de otras tertulias y otras gentes y poetas y de todo... que, ese poeta, la última... el último verso si cambiase le da fuerza al poema. Pero la inmediatez está que a veces es el primero. A veces lo que pasa es que el primero tiene que estar el último y el último el primero. ¿Eh? Entonces [.O29] tú escribes de una manera y cuando te ves cambiada, cambias el verso de sitio y vuelves a ser tú o, o, eres otro. Diciendo los mismos, simplemente cambiando un poema de sitio.

314. **Moderador (Raúl):** ¿Y tú, Florencio, que eras también de los que al principio te costó más esto de Twitter, qué opinas?

315. **Florencio:** Has preguntado, has preguntado, de Twitter, eh... ¿Qué es la pregunta exacta que has dicho?

316. **Moderador (Raúl):** ¿Qué condicionantes crees tú que tiene... en general, tómallo como quieras, la poesía sobre Twitter?

317. **Florencio:** Pues que ahí sí que no cabe... (Pausa)

318. **Moderador (Raúl):** ¿Te cambia el estilo? ¿Hay algo de particular cuando escribes para Twitter?

319. **Florencio:** Por supuesto. Hombre, [.A21] ahí [en Twitter] no cabe paja. Ahí solamente cabe grano. (Risas) No hay otra cosa.



320. **Olga:** [.O30] Para mí [Twitter] no me ha cambiado el estilo.
321. **Feli:** [.F13] [Twitter] Es la contundencia. Lo que quiero decir, con contundencia.
322. **Florencio:** Ahí no cabe paja.
323. **Lázaro:** [.L15] El poema [escrito en Twitter] es... directo
324. **Olga:** Yo ya te digo que...
325. **Yago:** [.Y55] [La poesía para Twitter tiene de particular la] Síntesis. Eso está cerca de Juan Ramón, ¿Eh? Juan Ramón veía la poesía así. Síntesis.
326. **Olga:** Ya te he dicho que yo cuando me di cuenta que mis poemas eran todo para Twitter, el noventa por ciento, me digo: ¡Soy idiota!
327. **Yago:** De todas maneras yo creo que [.Y56] hay un fenómeno en Twitter, más con la poesía en Twitter que en otros modelos, que es el que a mí me llama... me da la sensación cuando estábamos enviando y mandando cosas al Twitter y tal que era el fenómeno de la interferencia. Como al estar leyendo... poema de uno con otro y tal, creando al final una mentalidad más de colectivo que de individuo. A pesar de que luego los leas por separado, ahora al leerlos todos juntos te das cuenta de que hay unas individualidades terribles, ¿No?
328. Se oye asentir.
329. **Yago:** Era curioso cómo [.Y57] se creaba [se refiere al foro previo de creación para el libro de Twitter] una especie de ente poético colectivo. Que a mí me parece, mmm, muy estimulante. Había creado un ente que, por otro lado no deja de ser un accidente.
330. **Tomás:** Una red. [.T34] Eso [el ente poético colectivo creado en el foro] es una red al final.
331. **Yago:** Aunque, claro, [.Y58] delante está lo que uno crea, pero luego está lo que surge. Y aquí lo que surgía era un ente muy interesante. Pero vale, imaginémonos ahora en un, en Twitter, en Facebook... en Twitter más, claro, por lo de los 140 caracteres, que uno está escribiendo sus 140 caracteres, sólo los suyos, pero en el muro se va a intercalar con la noticia de Rubalcaba, la del Sarkozy, la del futbol y de repente hay una interferencia a la percepción.
332. **Lázaro:** Le [.L16] [el poema interferido al estar en una red social] va a quedar sin sentido y sin matices.
333. **Yago:** [.Y59] O le va a dar matices, [la interferencia de los demás contenidos de una red social, al poema] vete a saber. Porque somos fruto del mundo que nos rodea y [.Y60] a lo mejor, unos tienen unas palabras bellísimamente combinadas en medio de ese contexto [de la red social] que estamos viviendo, queramos o no, y alguien que no tiene mayor interés por la poesía ha descubierto que esos versos le han condicionado la percepción, ojalá sea para enriquecer, pero nunca lo sabremos, ¿No?. Por lo menos ahora mismo. Le ha condicionado la percepción de la noticia del día equis o del comentario estúpido del otro. Que dice, jo, si es estúpido, porque el verso que leyó y que se le ha quedado subconscientemente aquí, le ha condicionado interpretar...
334. **Tomás:** La pregunta. La pregunta sería: imaginaos esto...

335. **Feli:** Lo que acaba de decir el Yago de [F14,O] que somos fruto del mundo que nos rodea, eso quiere decir que vivimos influenciados por lo que nos rodea.
336. **Olga:** Eso está claro, inequívocamente.

Se oyen comentarios animados y en paralelo.

337. **Florencio:** Relacionado con esto que acabas de preguntar sobre Twitter, eh... [A22] Hemos coincidido todos en que ahí [Twitter] es la concreción pura y dura. Concreción. Pero [A23] eso [la concreción] quizás lleva otro problema consigo, y es que un poema es un poema. ¿No? Ahí se expresan sentimientos, puedes expresar vivencias... Vamos a hacer la comparación con el paseo por el campo, por un parque, precioso. Eh... en ese parque has visto muchísimos detalles, muchas cosas que te han gustado, te han agradado, que puede parecer la paja, como decía antes. Y, pero que tienes que quedarte solamente con algo muy concreto, como es, que has visto el pavo real ese tan precioso, pero ¡Te has perdido todo lo demás! ¡La paja! Que también es importante.
338. **Yago:** Pero a lo mejor nos ayuda a distinguir el pavo real de lo demás. Ese es el tema. [Y61] ¿Cómo sabes tú que todo lo que está alrededor no te ha enseñado a ver con otros ojos el pavo real o viceversa?
339. **Feli:** O espera un momento. [F15] O que a lo mejor tú has visto el pavo real y yo he visto el nido del pato. Y me han gustado más los huevos del nido del pato que eso...
340. **Florencio:** he puesto el pavo real por poner una figura.
341. **Tomás:** [T35] Lo que decía Yago del Twitter cuando todo el mundo escribe individualmente, pero al final, leyéndolo todo se queda como una especie de red o de sistema de colectivo. Pensad en qué cambiaría hoy, por ejemplo, igual que antes o [T36] hace ochenta años se juntaban en el café Pombo de Madrid o el café Gijón, se juntaban los 8, 10, doce poetas, los del veintisiete o quien fuera, ahora eso se puede hacer en Internet, ¿No? Se crea un foro. Se juntan diez, doce poetas y ahí la creatividad y la inmediatez será mucho más rápido.
342. **Lázaro:** [L17] [Constituir foros que funcionan como tertulias] Se hace.
343. **Tomás:** [T36] El foro ese, claro, era eso [una versión de la tertulia, on-line]. ¿Eso qué aporta? (Ríe). [T37] [El foro de creación conjunta aporta] Más rapidez.
344. **Moderador (Raúl):** De bueno y de malo, de bueno y de malo.
345. **Tomás:** Una comunicación mucho más rápida. No sé si una creación más efectiva.
346. **Feli:** Pero una comunicación...
347. **Moderador (Raúl):** A las poesías.
348. **Tomás:** Pero una comunicación mucho más rápida entre los doce que están ahí, ¿No? Porque ya no se juntaban, no se juntan, una vez al mes en el café, sino todas la noches, entonces... no sé. Tienen que crear otra cosa.



349. **Olga:** [.O31] A la poesía de cada uno, ese foro en concreto, no le aporta nada. (En realidad Olga no participó en el foro de creación conjunta ubicado en <http://www.telira.net/foro>)
350. **Tomás:** (reflexionando sobre lo que Olga ha dicho) Cada uno sigue haciendo lo que...

Hablan todos a la vez.

351. **Olga:** Bueno sí, el estímulo para que la gente lo siga haciendo. Pero como creador...
352. **Lázaro:** [.L18] (Refiriéndose a la participación en el foro de creación conjunta) Tú vas a seguir con tu estilo, yo con el mío. Cada uno con el suyo.
353. **Olga:**... no le aporta nada.
354. **Yago:** Claro, pero tú fíjate, estás hablando de lo que te aporta como creador. Pero es que una cosa es... [.Y62,TF] La música no son los músicos. (Pausa. Tomás asiente). Lo puedo decir con la música porque es el arte más abstracto que hay y sin embargo por alguna razón el que a más gente emociona, sin entender... sin tener que recurrir a la mímesis, a la imitación.
355. **Florencio:** Pero está ahí porque ha habido creadores, ¿Eh?
356. **Yago:** Claro, pero que está ahí porque ha habido creadores, pero al final es la música, no es del músico. (Varios comentarios cruzados) En la literatura a veces estamos con el poeta y no con la poesía.
357. **Florencio:** No, pero yo algún poema de esos del siglo de Oro, por ejemplo, te gusta y te encanta.
358. **Yago:** Claro, claro, por supuesto.
359. **Florencio:** Aunque ya esté pasado y que el poeta esté olvidado. (En realidad Florencio aquí expresa su acuerdo con la explicación de Yago)
360. **Olga:** Yo creo que todo es cómo se maneje, porque realmente... Vamos a ver. Y [.O32] tomando como ejemplo nuestra tertulia. Nosotros nos hemos destrozado los poemas. Desde que está Telira, no sé a cuanta gente se lo hemos destrozado y entre nosotros. Pero sin obligarnos nunca a seguir ninguna tendencia. Y, el problema que yo veo en el foro, es que si está mal gestionado y empiezas a sentir esas críticas a alguien, aunque sea a uno, le pueda echar para atrás, porque... no es que esto... porque no tiene la inmediatez de, de... Tiene la inmediatez, pero [.O33,A] [en el foro] no ves a la persona la cara con la que te lo dice. Y entonces a mí, me da igual si tú me dices que por qué he puesto este palabro, porque yo te lo explico: He puesto este palabro por esto. Y significa esto, en este otro sentido, que oye... no todos conocemos todas las palabras; a mí me faltan muchísimas, pero hay otras que yo sé y a lo mejor otra gente no sabe. Y las uso. Entonces, puede pasar eso. Pero si me dicen: ¡Oye! ¡Qué cacho palabro has puesto ahí, tal, tal! Entonces, según a quien... (Pausa)
361. **Florencio:** Yo estoy de acuerdo con Olga.

Se escuchan comentarios cruzados de los participantes.

362. **Lázaro:** [.L19,OF] Hay más confusión en Internet...
363. **Olga:** (Interrumpe): 'Que de cara'
364. **Lázaro:** ...porque no ves el sentido con que lo [los comentarios, las críticas a la obra] dicen.
(Olga asiente).
365. **Lázaro:** Es plano. Son palabras planas.
366. **Olga:** Porque no es lo mismo que te lo digan, que te lo digan plano.
367. **Florencio:** Estoy completamente de acuerdo con esto, porque fijaos: una conversación entre dos personas. Las mismas palabras el uno y el otro. Todas esas mismas palabras, sin cambiar un punto ni una coma, dichas de una forma o dichas de otra. Pueden acabar esas dos personas siendo amigas o pueden acabar siendo enemigos... para toda la vida. Las mismas palabras... por el gesto, por la mirada...
368. **Olga:** Mira.
369. **Feli:** Pero es que en eso... pero es que ahí interviene la comunicación personal.
370. **Olga:** Pero es que [.O34] en Internet no hay esa comunicación personal.
371. **Tomás:** ¿Con una cámara web y tal?
372. **Yago:** Pero eso a veces es una ventaja (incomprensible) [.Y63] Gracias a los chats, no te quedaban más huevos que poner lo que querías poner, no poner buena cara y mala cara.
373. **Olga:** Estoy de acuerdo, de lo bueno y de lo malo.
374. **Feli:** Pero es que, [.F16] yo pienso que la expresión artística es la expresión mental y a unos les llegará de una manera y a otros les llegará de otra. Otra cosa es la comunicación: que yo te estoy viendo y te estoy viendo que estás teniendo una cara de amargado y que me digas que eres el hombre más feliz del mundo.
375. **Florencio:** También es comunicación esa cara con ese gesto, también es comunicación.
376. **Olga:** ¡Claro!
377. **Feli:** Pero te estoy viendo que me estás mintiendo, pero eso es comunicación. Y el arte, sin embargo es otra cosa. (Incide Feli en diferenciar comunicación y expresión artística) [.F17] [El arte] Es, tal cual, lo dejas. Una pintura ahí, tal cual la dejas. A unos les dirá algo y a otros no les dirá nada.
378. **Olga:** Sí, pero...
379. **Feli:** La comunicación es... pues en [.F18] la comunicación yo creo que es una mezcla de la mirada, de los gestos, de la entonación de voz, de la posición del cuerpo...
380. **Tomás:** Sí, sí, claro.
381. **Florencio:** [.A24] Eso [la comunicación no verbal] tiene tanto valor como las palabras mismas dichas.
382. **Yago:** Pero eso de [.Y64] la obra de arte, no es tal cual la dejas. No es cierto. Quiero decir, tú... a ver, las Meninas de Velázquez no son...
383. **Feli:** [.F19] Uno las mirará [La obra de arte] de una manera y otro las mirará de otra.



(Comentarios rápidos de asentimiento y aceptación).

384. **Yago:** [.Y65] Primero [las obras de arte, las Meninas] ya las han retirado del palacio en donde estaban, con lo cual ya, no son las Meninas. Y así multipliquemos el día que llegas tú y en el estado que estás de ánimo u otro, ¿No? Decían los románticos, proponían la teoría de que realmente el poema, sobretodo ellos se centraban en el poeta como arte supremo, pero bueno, valía para todas las artes, supongo... los alemanes... [.Y66] Decían [los románticos] que, claro, el poema es la suma de lo que tú quisiste poner más lo que cada uno, por suerte o por desgracia, para bien o para mal, por su experiencia personal [añade]... que luego se convierte en cultura y eso no para, ¿No? Y al final, a unos más y a otros menos, pero [.Y67] a algunos poetas les importaba bien poco si lo que tú habías creado era lo que habían leído. A lo mejor era más rico lo que había leído otro.
385. **Feli:** A mí me pasó con un ‘Twitter’, con la Elisa. Fíjate que no es de letras y que ha dicho que con eso no se come. Pero [.F20] uno de los ‘Twitter’ que leí yo, [incorporé la opinión de Elisa y] digo pues ¡Anda! Pues sí que puede ser esto que me estás diciendo tú. No era lo que yo decía, pero, también puede ser eso.
386. **Tomás:** [.T38] La música y la poesía es fruto del tiempo. El ejemplo que tú has dicho. El Quijote libro... libro que en el siglo dieciocho era una tontería porque era las historias de un loco. En el siglo veinte es un libro completo, que tiene de todo, que es un libro universal y no sé qué... o sea, al final, no es sólo la creación del individuo. (Olga y Lázaro comentan que no han leído el Quijote entero. Lázaro dice: Entero, ¡Jamás!) Si no lo que la obra, lo que queda ahí y el tiempo, lo que pasa, el tiempo que pasa por ella. Y eso también lo condiciona. Y lo... al final estamos hablando del canal y del [.T39] soporte, porque eso también va a influir [en la obra de arte]. El soporte de Internet, ¿Cuál es el soporte de Internet? [.T40] Si no hubiéramos hecho el libro, ¿Dónde estaban los tweets esos? Perdidos por ahí, en alguna página... ¿Dónde? Al final esta inmediatez también se desvanece. Porque si es virtual, se desvanece.
387. **Feli:** [.F21] Algunos [tweets] se habrán perdido.
388. **Olga:** Y el caso es que se desvanece, pero sigue ahí.
389. **Tomás:** Sigue ahí o...
390. **Olga:** Sigue ahí.
391. **Lázaro:** [.L20,O] [El tweet] Sigue ahí. Alguien lo encontrará.
392. **Olga:** Sigue ahí.
393. **Florencio:** (A la vez que el final del intercambio anterior entre Lázaro, Olga y Tomás) Jamás hubiera pensado yo que iba a terminar participando en un debate de este tipo. ¡Jamás en mi vida!
394. **Moderador (Raúl):** Una pregunta para ti entonces (Indica a Florencio). ¿Se desvanece o sigue ahí?
395. **Olga:** Sigue ahí.
396. **Lázaro:** (a la vez que Olga) Sigue ahí. Y se desvanece... o se va diluyendo.

397. **Florencio:** (a la vez que Olga y Lázaro) ¿Cuál?
398. **Moderador (Raúl):** Los tweets. ¿Se desvanecen o seguirán ahí?
399. **Tomás:** Si no hubiéramos hecho el soporte del libro.
400. **Florencio:** Bueno, es que yo, en ese sentido, tu ya me conoces. (Ríen). Si sigue adelante... Yo si tengo oportunidad y posibilidad y... coco, pues, haré algo.
401. **Moderador (Raúl):** No. Me refiero a los poemas que hemos hecho para Internet. ¿Se pierden o siguen ahí, se desvanecen o siguen ahí? Eso es una pregunta que nos podemos hacer.
402. **Florencio:** Que siga...
403. **Lázaro:** Se van desvaneciendo.
404. **Tomás:** [.T41] ¿Qué más da que no sigan [los poetweets]?
405. **Lázaro:** Pero yo creo que [.L21] es el precio [la evanescencia de la obra, el poetweet] que pagas por la inmediatez.
406. **Yago:** Pero tú [.T42, L] el libro lo metes en la estantería y ya se desvaneció, como no lo...
407. (Risas)
408. **Lázaro:** No. Es así, es así.
409. **Tomás:** Efectivamente. Los poemas de Quevedo, alguien los recopiló y tal... y bueno. ¿Y cuántos se perdieron? Miles.
410. **Feli:** Y alguien lo ha traído...
411. **Tomás:** ¿Y cuántos se perdieron? Miles.

Todos hablan a la vez.

412. **Moderador (Raúl):** De uno en uno. De uno en uno que no puedo...
413. **Tomás:** Bien muertos. [.T43] Bien muertos están los libros.
414. **Florencio:** Yo tengo esa novela que conocéis algunos. Bien. Yo estoy... de esa novela estoy enamorado porque disfruté haciéndola, pero bueno... nadie sabe lo que yo disfruté haciendo esa novela.
415. **Moderador (Raúl):** Y yo la he traído para que me firmes.
416. **Florencio:** Y... ahí está. Pero [.A25] estoy hablando con mis hijos, que son los que me pueden orientar un poco, yo no sé cómo hacerlo, para ponerla [su novela] en Internet, simplemente colgarla y se acabó. Para que pueda haber más gente que la lea.
417. **Moderador (Raúl):** En la página de Telira, tienes tu sitio, ¿Eh? (Carcajada de Tomás) Sabéis que está colgado. El libro de Twitter está colgado ahí para que lo descarguen.
418. **Lázaro:** (Se dirige a Florencio) Lo pasas a Pdf y fuera.
419. **Moderador (Raúl):** Pero, por información , ha habido ciento... A día de hoy ha habido en torno a 140, 150 personas que no sé si lo han descargado o que han estado...
420. **Feli:** ¿En Telira punto net?



421. **Yago:** Puedo hacer enlaces a mis blogs de eso, ¿No?
422. **Moderador (Raúl):** Por supuesto.
423. **Tomás:** [.T44,L] La obra se desvanece igualmente, bien sea en Internet, bien sea en los libros. Y el ejemplo lo hemos visto esta tarde (En este punto Tomás se refiere a la participación del colectivo Telira en un mercado callejero en el que han estado ocupando un puesto durante dos días –el anterior y el mismo en que se realizó el grupo de discusión³⁶⁴–, tratando de vender libros de poemas con poca fortuna): después de dos horas, hemos vendido dos libros.
424. **Lázaro:** (Varias veces durante la anterior intervención de Tomás). Está claro.
425. **Tomás:** El resto están ahí, perdidos en un cajón.
426. **Olga:** Bueno, ¡pues habéis vendido dos!
427. **Tomás:** O sea, que la obra se desvanece. Puede quedar en un soporte de papel.
428. **Moderador (Raúl):** En el mercado de Aranda, el Gala no vendió ninguno, hoy. (Risas)
429. **Florencio:** No te olvides que eso de hoy ha sido porque hacía mal día, hombre.
430. **Feli:** El tiempo. ¡Siempre el tiempo!
431. **Yago:** De verdad, es increíble, pero es cierto.
432. **Olga:** Y porque estabais al lado de los quesos y de los chorizos³⁶⁵.
433. **Lázaro:** Y no teníamos luz en la caseta³⁶⁶, etcétera.
434. **Florencio:** Y porque ni tú ni yo (se solapa con el siguiente y no se entiende).
435. **Feli:** Y porque no hemos creado ambiente para salir a vender.
436. **Olga:** Eso. Haber traído una (inaudible) y verías tú.
437. **Moderador (Raúl):** De todo esto, yo hago titulares: ‘los poetas no tienen luces’. (Risas) Esto se hace un análisis del discurso y se queda uno con los titulares...
438. **Lázaro:** ...que es lo que nos vamos a leer.
439. **Feli:** ¿Los poetas no tienen luces, dices?
440. **Yago:** En la caseta.
441. **Moderador (Raúl):** No. Yo no digo nada, ¿Eh? Es lo que habéis dicho vosotros.
442. **Yago:** En la caseta, pero como titular, te deja...

(Risas de todos) (Pausa).

³⁶⁴ Las fechas son 22 y 23 de Abril, siendo este último el día del libro. Esta fue la razón de que el colectivo se dirigiera al ayuntamiento para solicitar una caseta portátil ubicada en la calle más céntrica de Aranda, en la que dar a conocer su trabajo. Algunos miembros del colectivo se quejan –y simultáneamente con la conversación en este punto, se oyen comentarios al respecto que no transcribo– de que el ayuntamiento se la concedió, sin avisarles de que esos días se iba a celebrar un ‘mercado goyesco’ y de que se les iba a incluir como una parte de los vendedores en el mismo.

³⁶⁵ Una referencia más a los otros puestos del ‘mercado Goyesco’ que se celebraba y en el que se incluyó la caseta de promoción de los libros.

³⁶⁶ Igualmente se quejaban de que el ayuntamiento no les había provisto de luz en la caseta, aunque sí lo hizo a los puestos vecinos, como el de queso y chorizo a que hacía referencia Olga.

443. **Tomás:** Pero es que [.T45] la inmediatez es inevitable. Vivimos en un mundo de inmediateces, inmediato.
444. **Feli:** El presente está aquí.
445. **Lázaro:** [.L22,T] No hay paciencia [en el mundo, en la sociedad].
446. **Tomás:** No hay paciencia.
447. **Lázaro:** [.L23,T] El presente no existe. Existe el pasado y existirá el futuro.
448. **Tomás:** Exactamente. (Murmullos) [.T46] El presente se pasa. Y el mundo va muy rápido y cambia muy rápido. Y no es estable.
449. **Lázaro:** Pero lleva muchos años no habiendo consciencia. (Pausa)
450. **Moderador (Raúl):** ¿Qué futuro tiene el libro? Si tiene, no quiero decir. (Pausa) Hay gente que dice que como no hay paciencia para leer el libro ya no tiene... el libro, la novela no tiene ningún futuro, a día de hoy. NO en Internet, sino en Internet y fuera, ¿No? ¿Qué opináis de eso?
451. **Yago:** No hay vuelta.
452. **Feli:** Que no es cierto.
453. **Lázaro:** Vámonos todos a casa.
454. **Tomás:** No. [.T47] [El libro] Se transformará. Ya no será una novela.
455. **Lázaro:** [.L24] [El libro] Buscará su camino.
456. **Tomás:** Claro.
457. **Olga:** Sí. Porque te voy a decir una cosa: seguimos leyendo a Cervantes, seguimos leyendo a Quevedo. No, a lo mejor, nosotros no, pero a lo mejor nosotros sí, pero no leemos a otros que son de ahora, eso simplemente se transforma, la gente...
458. **Tomás:** Se transformará.
459. **Olga:** ... [.O35] la gente tiene tantos gustos como colores.
460. **Yago:** Hombre, estará menos masificado. Por una cuestión de historia del mueble. Que una necesidad, una de las necesidades de hoy en día es el espacio. (Dicen 'Claro' Olga y Tomás) Con lo cual, ya [.Y68] los muebles no se conciben por la belleza sino por cómo ocupar un hueco, en los Ikea, ¿no?. Eso condicionará [la definición del libro]. Por ejemplo, condiciona ya, [.Y69] en la enseñanza, que poco a poco han venido soportes de TICs, de nuevas tecnologías, para evitar que los niños tengan tantos libros. Pero, claro, luego también tiene el inconveniente, esto, de la dependencia tecnológica (se oyen asentimientos)... las baterías, tal. Yo tengo un amigo que trabaja en red con una empresa internacional, maneja subvenciones de un millón de euros, dos millones de euros; increíbles... de estos que deben millones de euros y tal y, y, y... lo que decía el padre del director, de Bob Wilson. Decía: 'Estoy muy orgulloso porque mi hijo debe ochocientos mil dólares; nunca le faltará de nada'.
461. Todos: (Risas)
462. **Yago:** Pues eso, ¿no? Pues de estas personas que deben millones, que siempre están... Y le preguntábamos y él [.Y70] [el amigo que trabajaba en red en una multinacional] decía: 'Yo, lo que



- le interesa a mi empresa está todo en papel'. (Risas). Lo esencial de mi empresa está todo en papel, decía. Quiero decir...
463. **Tomás:** [.T48,O] Bueno, eso ya lo dijo el... el otro día a mi me pasó. Fui al banco a pagar un recibo y me dice: 'No, no. Se ha caído la red informática'. Digo: 'Pues quiero pagar'. Dice 'No puede pagar'. Digo '¿Pero no lo puedo dejar aquí y tal?'. Y 'Pfff... El caso... ¿Por qué no vienes dentro de hora y media? Mira. Me metes en un lío.'. O sea.
464. **Olga:** Cinco años me estuvieron cobrando a mí la contribución de una cosa que no era mía porque se les había caído la... la había vendido, pero como se les había caído...
465. **Tomás:** Eso en la obra, en [.T49] la obra creativa... bueno, pues, será más rápida, será más efímera, pero también el soporte puede provocar lo contrario.
466. **Yago:** Claro.
467. **Florencio:** [.A26] La obra creativa existirá siempre. Existirá siempre, toda la vida, creación, mientras el hombre siga habitando la Tierra, incluso Marte. La obra creativa creo que siempre estará. Mira. [.A27] En tiempos en los que la lectura no estaba nada más al alcance que de unos poquitos. Entonces estaban ahí los juglares... y ciegos precisamente que iban por los pueblos recitando... recitando romances. Y era necesario. La gente necesitaba oír esas cosas. Lo necesitaba. La gente no sabía leer, pero tenían ciertas inquietudes por adquirir otras cosas que no conocían.
468. **Feli:** (Interrumpe) Y ciertas referencias.
469. **Florencio:** Y hoy, pues estamos, la evolución lo lleva así. Y en el futuro, pues habrá también esa misma necesidad.
470. **Yago:** Claro.
471. **Florencio:** ¿Cómo será la forma de, de transmitir los demás conocimientos, informaciones, cosas del espíritu...? ¿Cómo será? [.A28] Hoy día vemos que la vía, está ahí: Internet. Pero Internet también desaparecerá. ¿Y después?

Se oyen comentarios intercalados al mismo tiempo.

472. **Yago:** (Se dirige a Florencio) Has hecho el planteamiento que hace Ray Bradbury en Fahrenheit 451, donde ahora no me atrevería a profundizar bien el debate, pero te explica por qué... (Pausa) Claro, ahora plantea un mundo parecido –esto está escrito en 1951, o 49 o por ahí-...
473. **Florencio:** (Corroborando) Sí, por allí.
474. **Yago:** ...Pero ya [.Y71] plantea el tipo [Ray Bradbury en Fahrenheit 451] que por mucha tecnología que tengas, necesitarás un libro, que será luego considerado peligroso, porque quien maneje la tecnología y el libro tiene dos poderes, en lugar de uno. Pero luego al final, a la conclusión que llega es que; y necesitarás el juglar. El tipo que memorice la biblia, el que memorice a Shakespeare, el tal... porque [.Y72,T] ni el libro es un soporte seguro. El único soporte seguro es uno mismo.

475. **Tomás:** Efectivamente.
476. **Yago:** Y entonces [.Y73] al final de la, de la... bueno, de la novela, descubres que los que son absolutamente independientes son los juglares, los que tienen la memoria, ¿No?
477. **Florencio:** ...Que van recitando por aquel...
478. **Yago:** Y uno es el encargado de conservar la Biblia en su cabeza, otro el antiguo testamento, otro no sé qué...
479. **Olga:** Un ejemplo. Un ejemplo muy prosaico de esto que estás diciendo Yago. En el año ochenta y dos, ochenta y tres, yo necesitaba una prueba médica y no me la hacían. Entonces les dije... no me la hacían porque las urgencias, las cosas. Entonces les dije: 'No pasa nada. Usted me cita para Mayo de 2012, no sé qué día de Mayo dije, del 2012, y ese día vengo yo, y ya me atienden. Eh. Y se ha pasado.
480. **Tomás:** (Ríe)
481. **Olga:** O sea, como diciendo: 'Hala, pues...'. Y se ha pasado. O sea, que [.O36] todo va más rápido incluso que lo que pensamos. Y mañana Internet, pues eso, están saliendo muchas cosas nuevas [da a entender que puede ser superado u olvidado].
482. **Yago:** Y nada te garantiza lo que ha dicho Chicote. ¡Qué se pare esto! Imaginad que hay una gran hecatombe. O algo así. (Se oyen asentimientos) Claro. O se queda en manos de unos pocos, la tecnología.
483. **Tomás:** Y el soporte y la creatividad. Las novelas del siglo diecinueve. La novela realista. Un libro ocupaba este espacio (hace con las manos un gesto para explicar el tamaño de un libro grueso). Ahora, en un... Ana Karenina, que son libracos así...Vale, bueno, pues ¿Ahora qué pasa? [.T50] Ahora se hacen novelas más cortas. ¿Por qué? No es por el soporte. Porque en un libro electrónico. SI ahí pueden caber veinte veces las páginas de Ana Karenina. Es por otra razón. Porque ahora nadie soporta, a lo mejor, leer una novela tan larga y hacen novelas más cortas. Entonces, eso no es producto del soporte, ni de la tecnología. Es producto de otra cosa. Es producto del que piensa, del que crea.
484. **Moderador (Raúl):** Si me permitís, vamos a retomar este tema ahora. Pero para que exponga su opinión Olga...
485. **Olga:** Venga.
486. **Moderador (Raúl):** ...que nos, que nos transmitía, esto... Sobre el tema de la autoría en Internet. Dos preguntas. ¿Cómo se difumina la autoría en Internet o no? La opinión tuya era que se difuminaba: explícanoslo y a ver que opinamos todos. Y luego hay una cosa interesante que decías. En Twitter, si no hay sitio para el poema, ¿Hay sitio para que vaya el autor? ¿No se acaba perdiendo quién lo ha hecho?
487. **Olga:** Vamos a ver. Yo en cuanto a la autoría. Me han dicho, que te lo he comentado esta mañana a ti (se refiere a Lázaro), que hay una forma de registrarlo. Y se queda registrado el poema. Pero, aun así y todo, yo meto ahora los poemas que he metido, que has metido... [.O37]El correo que yo te



- mandé a ti (se refiere a Raúl, el moderador) hace tres meses, yo lo he borrado, tú lo has borrado, porque no nos interesa. Porque era una estupidez: ¡Ah, mira qué guapa que estoy o qué fea! Lo hemos borrado. En la red, o sea, en donde sea la red...
488. **Tomás:** Está.
489. **Olga:** Está. Y alguien lo puede recuperar un día. Con lo cual tú has perdido tu autoría. O sea, no se destruye. Yo cojo, vamos a ver... Ahora hacemos una edición del libro. No vendemos ni uno. Y los prendemos fuego. Se acabó. Se destruyen las planchas. Se acabó. Ese libro no ha existido. Nadie lo puede tocar. [.O38] Pero en Internet siempre habrá alguien que lo pueda encontrar [algo que estuvo aunque se haya intentado eliminar].
490. **Tomás:** Sí, eso [.T51] es lo que dijo la Guardia Civil, un experto de la Guardia Civil a los chicos; que aunque tú metas una foto y luego reniegues de la foto,... dices: 'Quito la foto'. Pero esa foto está en algún sitio y alguien la puede utilizar.
491. **Lázaro:** Esa foto va a salir en el Google.
492. **Yago:** Eso le digo yo a un amigo que está metido en todo y no se mete en Facebook y Twitter y yo le digo: 'Cometes un error'. 'Es que yo no quiero que haya una foto mía' 'Si tu foto ya está'.
493. **Tomás:** Ya está.
494. **Lázaro:** Sí, ya está.
495. **Yago:** [.Y74] Si entras en Facebook, sabrás que está [una foto de la persona], podrás controlar si está o no, o tendrás una oportunidad de controlarlo. Si no estás, no.
496. **Olga:** Sí, sí, o sea, eso es a lo que yo me refiero. ¿Me entiendes? Que no... Vamos a ver, que esto mismo que tú has escrito aquí ahora lo rompemos, tu rompes esa cinta...
497. **Moderador (Raúl):** Me lo quedo aquí (se señala la cabeza).
498. **Olga:** Bueno, te lo quedas ahí.
499. **Lázaro:** Te lo quedas tú.
500. **Olga:** Te lo quedas tú. Tú. Pero si tú lo metes en Internet, mañana lo puede buscar tu mejor amigo, tu peor enemigo, o vete a saber cuándo..., el que sea, que da igual. O sea, que da igual quién lo busque. Porque mira, yo cuando me vaya...
501. **Moderador (Raúl):** ¿Y en cuanto a la autoría y el copyright?
502. **Olga:** El copyright...
503. **Moderador (Raúl):** El copyright o como lo queramos llamar.
504. **Olga:** Sí, la autoría... [.O39] a mí me han dicho ahora que hay algo que se puede registrar. Lo que sí que está claro, porque yo lo he hecho muchas veces, que se puede registrar una obra y aunque - vamos, me imagino que tendrá sus fallos, como todo-... que es en la propiedad intelectual. No hablo de *Asgae*, SGAE, ni historias de esas, tú.
505. **Tomás:** [.T52] Pero te la podrán copiar [una obra] también [aunque esté registrado en el registro de la propiedad intelectual].
506. **Lázaro:** Igual.

507. **Olga:** Espera. Sí, bueno, también la podrán copiar. Te puedo decir que...
508. **Tomás:** (Cortando a Olga) Los riesgos son los mismos.
509. **Olga:** No, no. Bueno, que habrá para todo. Pero es que aquí cambia. Aquí la gente cambia...
510. **Lázaro:** (Solapando a Olga) [.L25] Si te quieres descargar un poema y si te quieres usar el poema, lo vas a usar. Eso está claro. [Aunque esté registrado].
511. **Olga:** ...entonces tú, vas a la propiedad intelectual, tú llevas tu escrito, va numerado, va firmado y a ti te dan un número como que lo has inscrito. Y después de, a veces, un año, te mandan tu... te mandan un papelito que te dice: 'Señor, señora: usted tiene tres versos que son iguales que los que ha escrito otro señor que lo ha registrado antes que usted'. Sí. O te dicen... (Tomás hace una interjección de sorpresa) ¡Claro!
512. **Tomás:** Entonces es que [.T53] es una ventaja eso de Internet [para encontrar duplicados en el registro]...
513. **Olga:** (Interrumpiendo a Tomás) ¡Claro! O te dicen...
514. **Tomás:**... a Cela lo hubieran pillado antes. (Risas, entre otros, de Yago)
515. **Olga:** ¡Claro! ¡Claro! [.O40] Si esa señora [a la que presuntamente copió Cela] lo hubiera tenido registrado, le hubieran pillado en seguida y... tardan a lo mejor un año o año y medio, porque cuando tú metes una cosa en la propiedad intelectual, no la registras ese día. Tienes un número de que tú has pedido que te la registren. Y después te mandan un papelito diciendo que está registrada porque es sólo tuya.
516. **Yago:** [.Y75] [El registro de la propiedad intelectual] Sigue siendo un testimonio nada más.
517. **Olga:** Bueno, sigue siendo un testimonio, pero ese...
518. **Yago:** Tú tienes todo registradísimo como original y yo tengo un periódico de diez años antes, con el mismo poema... ¿Qué más da? Y lo saco y no vale nada [el registro en la propiedad intelectual]

Hablan a la vez varios participantes

519. **Olga:** Vale, salvo que tú tengas algo publicado con tu nombre, mucho tiempo antes.
520. **Florencio:** Olga, pero cuidado con esto; [.A29] tú vas a la propiedad intelectual, registras allí con todas las bendiciones tu trabajo y tienes la garantía total de que aquello es genuino tuyo...
521. **Olga:** Sí. De aquello que puede haber... fallos.
522. **Florencio:** ... pero luego te lo copian en cincuenta mil sitios y ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a empezar a litigar contra eso?
523. **Olga:** Vamos a ver. Yo no...
524. **Yago:** (Interrumpe a Olga) Eso es la historia de la literatura. Quiero decir, [.Y76] hasta la revolución francesa la propiedad intelectual no existe.
525. **Olga:** [.O41] En algunos casos te puede interesar [Litigar].



526. **Florencio:** Pero si te copia uno de Aranda, vas contra él.
527. **Yago:** Sí, claro, pero es...
528. **Florencio:** Pero si te copia uno de Kamchatka ¿Qué haces?
529. **Yago:** Eso es lo que ocurrió. ¿Qué podía hacer Boecio de los poemas...

Interrupción por finalización del medio de grabación. Duración aproximada hasta este punto, 60 minutos.

530. **Olga:** ...tuya con tu firma. Y te haces responsable de que la obra es tuya.
531. **Yago:** Pero que [Y77] en última instancia la propiedad intelectual sólo puede demostrar que se registró una cosa en tal fecha.
532. **Olga:** Bueno, claro.
533. **Lázaro:** Y que es tuyo.
534. **Yago:** Y que no hay un registro anterior de ningún tipo, que puede ser una carta de correos certificada.
535. **Olga:** Sí, sí.
536. **Yago:** O un email que esté debidamente garantizado que se mandó en una fecha.
537. **Olga:** Sí, sí, eso también.
538. **Moderador (Raúl):** ¿Y qué ventajas o desventajas...? Aparte de cómo sea cómo hay que hacerlo ¿Qué ventajas o desventajas tiene, tiene que te puedan copiar o no...?
539. **Tomás:** Yo no veo. Puf. Yo es que, al final...
540. **Feli:** Depende de la importancia que des a lo que escribes.
541. **Olga:** A lo que haces.
542. **Lázaro:** Claro.
543. **Olga:** (Dirigiéndose a Yago) Ayúdame a subir, anda. (Olga necesita abandonar la reunión y necesita ayuda para subir las escaleras de la bodega, donde se celebró el grupo de discusión. Salen de la sala Yago y Olga).
544. **Tomás:** ¿En cuánto a la autoría, te refieres? (Se dirige a Raúl). Al final la autoría, ... la autoría o la... a ver. [T54] Tú registras por Internet una obra tuya, o la registras como hace 20 años en una oficina en un papel, y bueno. Y los riesgos de que esa obra pueda ser copiada, pues existen. Existían antes y existen ahora.
545. **Lázaro:** Igual.
546. **Tomás:** Si hasta...
547. **Florencio:** [T55] Y ahora más [los riesgos de que una obra registrada sea copiada]. Como trasciende más...
548. **Tomás:** Claro.
549. **Florencio:** ... el territorio... pues... ¡Vete a litigar con el Perú o de...!

550. **Feli:** [.F22,L] Internet es como el universo infinito.
551. **Lázaro:** Es que es eso.
552. **Feli:** Es el universo infinito.
553. **Lázaro:** Es el universo infinito.
554. **Tomás:** Cuando Cela publica una obra que gana el Planeta y a los seis meses tiene una denuncia de una escritora gallega, donde la escritora gallega demuestra que hay párrafos enteros que se los ha copiado, pues, bueno... Y entran en tribunales, ¿No? ¿Ahora qué podía pasar? Pues lo mismo. A lo mejor ahora con mejores medios y más rápidos. Si uno publica en Internet una novela y la registra virtualmente y hay otro que también lo hace, pues [.T56] el proceso de comparación o de verificación de esa copia podrá ser más rápido ahora, más efectivo. Entonces Internet lo que daría sería ventajas para evitar el fraude, yo pienso. Sería hasta ventajoso.
555. **Florencio:** [.A30,T] Pero también [*Internet significa*] muchísimas más posibilidades de que te lo [*la producción artística*] pueda copiar cualquiera...
556. **Tomás:** También, También.
557. **Florencio:**... donde ni lo sospechas.
558. **Tomás:** También porque Internet llega a más sitios.
559. **Florencio:** ¡Claro!
560. **Tomás:** También eso. Actividad de comunicación.
561. **Moderador (Raúl):** Oye, un giro. ¿Qué figuras, centrándonos en la poesía y en la poesía para Twitter, qué figuras literarias tiene de específico Twitter? ¿Cómo hacéis...? Vale. Hablemos de otro modo. ¿Cómo hacéis para escribir un poema en Twitter? ¿Qué... Cómo os ponéis? Si cogéis un poema normal y podáis..., escribís directo para Twitter. ¿Qué cosas creéis que hay dentro y fuera? Por decir algo: mira, la hipérbole en Twitter, no se entiende o en Twitter debe haber... ¿Qué entendéis que debe haber en un poema de Twitter?
562. **Lázaro:** [.L26] [*Un poetweet debe ser*] Sencillez y directo. (Pausa) Yo en los poemas normales ya uso pocas figuras, porque uso pocas. En Twitter, menos. Nada. Cero. Niente. Poesía normal, o sea, no sé cómo decir.
563. **Tomás:** Mira. [.T57] Las [*figuras*] que tengan que ver con la construcción de oraciones [*deben estar en los poetweets*]. Los, los, los hipérbaton, o los hipérbaton, los que alteran el orden de la frase, por ejemplo. Las del plano de los cambios de palabra.
564. **Moderador (Raúl):** ¿Esas entran en Twitter o no entran?
565. **Tomás:** Esas tendrían más que ver. (Pausa) Por ejemplo, [.T58,L] las del plano fónico, aliteraciones y cosas de esas, para nada [*son propias de los poetweets*], ¿Qué más da?
566. **Lázaro:** Nada, no.
567. **Tomás:** Y las del plano semántico, las metáforas y todo eso...
568. **Feli:** También. [.F22] ¡También pueden entrar metáforas [*en un poetweet*]!
569. **Tomás:** ¿Pueden entrar? ¿Puedes ser más audaz en las metáforas?



570. **Feli:** Sí. Sí.
571. **Tomás:** ¿Más audaces porque tienes menos espacio? Pero bueno, [.T59] la metáfora al final se resume en una palabra o dos. (Tomás asume la metáfora como propia de los poetweets).
572. **Florencio:** [.A31] A mí me cuesta mucho hacer un poema en ese formato (Raúl ayuda, ‘En Twitter’) porque a mí me gusta, eh, rodear la idea central, me gusta adornarla bastante.
573. **Tomás:** Claro en... ¿Ves? Ahí.
574. **Feli:** Tú eres un poco barroco.
575. **Lázaro:** [.L27] [Para hacer un poema en Twitter] Podas, podas.
576. **Tomás:** Entonces ahí sí, ahí sí, ¿Ves?
577. **Feli:** (Dirigiéndose a Yago, que vuelve de acompañar a Olga) Yago, ponte aquí, majo, que así me quitas el frío.
578. **Yago:** Y una galleta te quito.
579. **Moderador (Raúl):** ¿Que cómo haces para publicar poesías para Twitter y si hay algunas...
580. **Tomás:** (Ayuda) figuras literarias
581. **Moderador (Raúl):** ...figuras literarias que le vayan mejor o peor. Si es... si, si (Pausa) ¿Cómo haces tú? ¿Coges un poema y podas? ¿Lo haces directamente?
582. **Yago:** [.Y78] Yo lo he hecho directamente porque ya había hecho eso [escribir poemas en Twitter] antes. Yo te tengo que decir una cosa. Hace muchos años, cuando hicimos ‘Reino de Sombras’³⁶⁷, hice una apuesta con una muchacha. Entonces me veía en una situación de que teníamos todos los miércoles que cumplir con un texto. Y ya alguna vez a las doce, viniendo de San (incomprensible), que ensayaba teatro allí y tal... ‘¡Joé! ¡Las doce y no he escrito nada! Y entonces cogía y lo escribía en lo que me entraba en un SMS. ¡Entonces tengo yo una colección de poemas en SMS...! (Risas que provocan una pausa) No me supone una diferencia tan [grande] digamos, sobre otra cosa. No puedo decir...
583. **Moderador (Raúl):** Y ahí hablaban de si entraba o no –no te voy a decir lo que han dicho para...- si entraban más o menos las metáforas que en un poema normal, las aliteraciones, el hipérbaton...
584. **Yago:** [.Y79] [Escribir en 140 caracteres] A mí me ayudaba a condensar. A condensar la idea, hacer más puramente poético.
585. **Lázaro:** [.L28] [Escribir en 140 caracteres ayuda a hacer el poema] Más sencillo, más directo.
586. (Hablan a la vez)
587. **Tomás:** Pero eso Florencio dice lo contrario, que él quiere adornar la idea, necesita...
588. **Yago:** ¡Claro! Es que está...
589. **Feli:** (Al mismo tiempo que Yago) ¡Claro! ¡Pero [.F23] en el Twitter no puede [adornarse las ideas]!

³⁶⁷ Reino de Sombras es un poemario de Yago Reis publicado por Telira en 2001.

590. **Yago:** Ahí está la, la, [.Y80] la... forma sintética de hacerlo, o la forma analítica. Son válidas ambas, en mi opinión. Es decir, lo que decíamos antes. Si yo quiero que mires bien el, el pavo real, a lo mejor retiro el resto del paisaje. ¿Por qué no? Yo creo que no es contradictorio, tan sencillamente porque hay artistas, pintores plásticos que parten trabajando mejor desde el dibujo y otros mejor desde el color. No lo veo... A mí no me supone... no me crea conflicto, ¿No? Yo reconozco que tengo una cierta tendencia a la síntesis, desde aquella vez, y si me dejo llevar por la retórica acabo haciendo unos *gañapos* terribles, pero porque claro, son ya muchos años con esto. No me suponía un problema crear poemas en ese formato, lo que sí que es verdad que sí te supone un desafío, a lo mejor cuando, bueno... entrar en una dinámica, ¿No? Pero...
591. **Moderador (Raúl):** ¿Son distintos? ¿Entonces tú crees que son distintos?
592. **Yago:** Sí.
593. **Moderador (Raúl):** ¿En qué sentido?
594. **Yago:** Mmm (Pausa de varios segundos). Creo que los poemas... lo que hablábamos antes del personaje, de la voz poética. [.Y81] Los poemas desarrollados (se refiere a los que no son para Twitter) me permiten fingirme un personaje –cuando digo fingirme, a lo mejor soy yo mismo- pero me obligan más a analizarme más... de una manera más histórica, o de alguna manera. Cuando digo histórica me refiero a situado en un tiempo y en un desarrollo, mientras que el poema sintético (para Twitter) me obliga a que la poesía sólo pueda dar un aspecto de mí y al final ese aspecto de mí, se diluye en el poema, ¿No? Puede ser, no lo sé. Estoy especulando, ¿Eh?
595. **Feli:** Sí. Es así.
596. **Yago:** Claro, tiene la ventaja de que [.Y82] el poema sintético, para concebir un personaje poético tienes que acabar el libro, no te basta con el poema, ¿No? Y tiene esa pureza: que a lo mejor no tiene que haber personaje. Pero claro, por otro lado, es que la poesía a veces es una referencia del mundo. Entonces, eh... No lo sé. No sé si estoy divagando.
597. **Moderador (Raúl):** Hablábamos de la creación en Internet. De si, de si hacíamos distinto para Internet o no, las metáforas... ¿Entonces vosotros creéis que no caben metáforas en Twitter? O sea, que...
598. **Feli:** (A la vez que Lázaro y Tomás) [.F24,LT] [*Las metáforas en Twitter*] Sí que caben.
599. **Lázaro:** Si que pueden caber.
600. **Tomás:** Si que caben.
601. **Feli:** Pero caben pocas cosas porque...
602. **Florencio:** [.A32] Caben pocas cosas en 140 caracteres.
603. **Yago:** Pero [.Y83] la metáfora así [siendo corta] es más pura, ¿No? Tienes que llegar a la metáfora
604. **Tomás:** Claro.
605. **Yago:** (Lo anterior es inaudible)... tienes que llegar a la imagen poética, al tropo, a la metáfora a la metonimia a la sinestesia.



606. **Moderador (Raúl):** Vale. Vamos a quedarnos... imaginaros; quedaros cada uno con un recurso literario que fuera específico para los poemas de Twitter, ¿Con cuál os quedaríais?
607. **Feli:** Yo sí que [.F25] me quedaría con la metáfora [de elegir un solo recurso poético para Twitter].
608. **Tomás:** ¿Que fuera específico?
609. **Moderador (Raúl):** A ver, específico. Más propio, aunque, por supuesto, se pueda usar en cualquier otra cosa.
610. **Feli:** O también lo que dice el **Yago:** en un tiempo concreto. Pasado, presente, futuro, o un personaje concreto, no un desarrollo en el tiempo.
611. **Moderador (Raúl):** Pasado el tiempo: ¿Os acordáis ahora de algún poema que no sea vuestro de los del libro?
612. Murmullos de negación.
613. **Feli:** Los podemos sacar de ahí (Señala los carteles que se usaron en la caseta y para publicitar la presentación del libro).
614. **Tomás:** Los que están en los carteles.
615. **Yago:** De memoria no, pero sí recuerdo...
616. **Tomás:** Sí...
617. **Florencio:** Yo me acuerdo de las poesías... (a partir de ahí baja la voz, lo que hace que el resto de la frase sea inaudible).
618. **Tomás:** Yo me acuerdo de las manzanas³⁶⁸.
619. **Florencio:** De las que he hecho ayer...
620. **Yago:** Me pasa igual.
621. **Moderador (Raúl):** A ver. Vamos a hacer una...
622. **Tomás:** no me acuerdo...
623. **Moderador (Raúl):** Les ponemos así (se refiere a los carteles con poetweets, que estaban encima de la mesa) y nos quedamos con el que creemos que es más...
624. **Feli:** (interrumpe) contundente.
625. **Moderador (Raúl):** Uno, dos, los que sean.
626. **Feli:** Los que más nos digan.
627. **Moderador (Raúl):** Cada uno puede elegir dos de los del libro. (A continuación va leyendo los carteles):
- ‘Amor y olvido, síndrome de ojos imposibles.’
 - ‘Cuando sonó el despertador, aquel ciego acababa de pegarme un tiro en la sien.’
 - ‘Tú te llamas amor, yo me llamo ansiedad y soy el hueco en el que sólo cabe tú.’

³⁶⁸ Se refiere al poema de Marguitx: ‘No me niegues las manzanas de tu cara. ¿Serás capaz de hacerme pasar hambre?’

- ‘Sólo quedaba el aire, amor, y el sol era tan bello...’
- ‘¿No sabes aún cómo meterte todas las estrellas en los ojos?’
- ‘Cuando el tiempo nos haya limpiado de los días, nos miraremos al fin de frente. Sin más dudas de habernos amado lo suficiente.’
- ‘Acabaré. Habré visto prodigios intuyo maravillas y sospecho tragedias infernales pero no seré yo quien lo atestigüe.’
- ‘No puedo, creo, hacer otra cosa que mirar dificultosamente la gota persistente que idéntica y constante taladra mi cabeza aterrada y vacía.’
- ‘En la farola, los pises de los perros y una amapola. Fríos cristales, pupilas de la noche siempre al acecho.’
- ‘Cuando me hablas a los ojos nunca consigo ver qué hay alrededor de tu sonrisa.’
- ‘Después de mil batallas y otras tantas heridas y despojos, aún sospecho, Medusa, que me miras en sueños a los ojos.’
- ‘Antes de que el rosa apague la tarde, espero ver sonrisas paseando.’
- ‘Amigos del pasado se van por el rabión de los días del río.’

628. **Feli:** Ahora memoriza alguno...

629. **Lázaro:** Claro

630. **Moderador (Raúl):** ¿Os ha quedado en la cabeza alguno?

631. **Florencio:** A mí me ha quedado uno

632. **Moderador (Raúl):** ¿Cuál?

633. **Florencio:** Que no lo voy a citar completo, porque no me acuerdo de todo él, pero sí: Cuando me hablas a los ojos...

634. **Moderador (Raúl):** ... nunca consigo ver más allá de tú sonrisa.

635. **Lázaro:** (al mismo tiempo) de tu sonrisa.

636. **Moderador (Raúl):** ¿Y eso qué tiene?

637. **Florencio:** Para mí, eso... contundencia.

638. **Moderador (Raúl):** ¿Algún otro? (Mira a Florencio) Gracias, gracias.

639. **Yago:** [.Y84,L] ¿No os ha pasado la sensación de que tenéis los pises de los perros, el disparo, la sonrisa y las sombras paseando...

640. **Lázaro:** (Solapando con lo que dice Yago) Sí, sí, ¡Un todo!

641. **Yago:** ... la superestructura que se crea?, ¿No?

642. **Moderador (Raúl):** Es... ¿Podéis hablar de eso?

643. **Yago:** Es la sensación que se me queda, si no me paro.

644. **Moderador (Raúl):** Son tres minutos, que me subo a por el...

645. **Tomás:** [.T60] [La sensación que queda tras recibir varios micropoemas imbricados es] La red.



646. **Yago:** [.Y85] Se me crea esa superestructura, ¿Sabes?... O ese sistema emergente ahí, que yo tengo ahora mezcladas todas las imágenes mezcladas de los distintos poemas. No me disgusta, por otro lado, me parece que me enriquece, ¿No? Pero, claro, es otra percepción diferente.
647. **Tomás:** Sí.
648. **Yago:** En todo caso, [.Y86] ahí [en los poetweets leídos] tienes todo tipo de figuras de estilo. Tienes... han aparecido símbolos, metonimia, metáforas, sinestesia, algún razonamiento lógico incluso.
649. (Pausa).
650. **Tomás:** Hipérbatos. Alteraciones del orden de la frase.
651. **Yago:** Sí.
652. **Tomás:** Pero, pero. [.T61] En general, todos [las figuras de estilo] podrían valer [para los poetweets]. Ninguno quedaría excluido.
653. **Florencio:** Puede haber alguno que te guste más que otro. Sin duda.
654. **Tomás:** pero tampoco ninguno quedaría excluido, porque al fin y al cabo... por ejemplo, los del plano fónico, los de sonidos y todo eso... Pues igual en 140 que en 3000.
655. **Yago:** Yo creo que sí. Hombre,... [.Y87] [en un poetweet] no podrías desarrollar una alegoría, a lo mejor. ¿No?
656. **Tomás:** Claro, efectivamente. Bueno, ese quedaría condicionado
657. **Yago:** Pero la alegoría no deja de ser una figura compuesta de otras figuras.
658. **Tomás:** Claro. Una sucesión de metáforas. Ese sí, ves. Ese, ese quedaría condicionado pero por la longitud.
659. **Yago:** Por la longitud, pero aun así, ¿Qué es una alegoría? Que has dicho tú: no es más que metáforas. O tropos de otro estilo, ¿No? Pero son metáforas desarrolladas o sumadas, ¿No? Tampoco me plantea, me plantea... ¡Joé! Quiero decir que 140 caracteres, puede ser perfectamente un cuarteto
660. **Tomás:** Claro
661. **Yago:** Y un poema... no lo veo...
662. **Florencio:** Como esta de tu madre.
663. **Yago:** Por ejemplo, sí. [.Y88] Coges, ¡yo qué sé! Lo que todos recuerdan de... de Quevedo. El ‘Polvo serán y polvo enamorado’³⁶⁹. Ya tienes un ‘Twitter’ ahí, bien potente.
664. **Tomás:** Claro.
665. **Yago:** O, o, o... (Pausa) ‘Que no sé cuando es de día, ni cuando las noches son, si por un valle es... por un pajarillo que me cantaba al albor’³⁷⁰. Este es, poco más que un ‘Twitter’ también.
666. **Tomás:** (Risas) El romance.

³⁶⁹ Este, reformulado como ‘polvo serán más polvo enamorado’ es el último verso del conocido soneto ‘Amor constante más allá de la muerte’, de Quevedo.

³⁷⁰ Estas dos estrofas son parte del Romance del prisionero. Tiene varias versiones que pueden verse en el Romancero Panhispánico <http://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0078> (Pan-Hispanic Ballad Project) University of Washington

667. **Florencio:** Una avecilla... (Refiriéndose a que Yago había permutado la avecilla –el vocablo original- por pajarillo en su propuesta del poema).
668. **Yago:** Perdón; una avecilla. Es poco más que un ‘*Twitter*’ eso.
669. **Tomás:** O [.T62] coges el de... ‘y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando’³⁷¹, sólo eso [*sería un poetweet*]...
670. **Yago:** Y ya está, claro.
671. **Tomás:** Ya está.
672. **Yago:** Por ejemplo, Neruda. [.Y89] Lo que la gente recuerda de Neruda, son casi eslóganes, ¿No?
673. **Tomás:** Claro.
674. **Yago:** Bellísimos, pero...son como eslóganes. Por eso digo, a mí no me plantea... a nivel creativo, no me plantea...
675. **Feli:** Hay que recoger esto. (Se refiere a la mesa en la que se ha hecho el grupo de discusión. Entiende que la discusión va a finalizar en breve).
676. **Yago:** Hombre, luego [.Y90] está el goce individual de desarrollar o no un poema, que eso es otro tema.
677. **Tomás:** Claro.
678. **Yago:** Que a veces es lo que, lo que... (Pausa).
679. **Moderador (Raúl):** (Acaba de volver). Oye, una última ronda para cerrar. Cada uno. ¿Qué opinión os ha merecido la experiencia esta del Twitter?
680. **Feli:** A mí me ha gustado mucho.
681. **Tomás:** Yo ya lo dije en una tertulia.
682. **Feli:** [.F26] Yo no soy muy de nuevas tecnologías, porque me falta tiempo, pero a mí [.F27] me [*la experiencia del libro de poesía sobre Twitter*] ha gustado. Porque es una manera de que me obligue a escribir, que es lo que más me gusta.
683. **Tomás:** Yo lo dije en una de las últimas tertulias. Que era, pese a las reticencias del principio, que teníamos, unos más que otros... y de hecho algunos no participaron... [.T63] Pese a las reticencias del principio, es lo más creativo que hemos hecho hasta ahora. Lo más nuevo que se ha hecho. Y también es verdad que hemos llegado a más sitios.
684. **Feli:** Hombre.
685. **Tomás:** Porque [.T64] cualquier libro de los anteriores no ha llegado a receptores como llegó esto de Twitter.
686. **Florencio:** A mí me ha encantado este debate. Porque es algo que nunca... no había participado nunca en ningún tipo de conversación parecido, ni de lejos a esto, no sé si vosotros... Pero, me ha encantado porque además aquí, hemos hablado de todo. De todo lo que es la creación artística... y social, también. Hemos metido temas sociales. Hemos hablado de todo aquí. Y, en cuanto a lo de

³⁷¹ Primer verso de ‘El viaje definitivo’ de Juan Ramón Jiménez.



- Internet también, lo mismo, hemos analizado Internet y sus posibilidades de futuro. (Pausa) En fin, me ha encantado este debate.
687. **Yago:** A mí también, ¿Eh? [.Y91] ¿Quién iba a decir que un Tweet iba a dar para reflexiones sobre la poesía en sí, no sobre el Tweet? Al final hemos hablado más de la poesía que de las nuevas tecnologías, ¿No?
688. **Feli:** Que es de lo que se trataba, ¿No?
689. **Yago:** Sólo por eso ya es una experiencia enriquecedora. pero aparte yo creo, [.Y92] ha habido algún momento cuando estábamos en el foro, que realmente había una, una retroalimentación muy estimulante, ¿No? Que quizá superior a otra...
690. **Moderador (Raúl):** ¿Cambiaste algo por algo que te dijeran?
691. **Yago:** No recuerdo ya... Yo creo que sí, que [.Y93] corregí o quité alguna cosilla por ahí [en el foro, motivado por la opinión de otro participante], sí. Pero no era tanto el hecho de cambiar o no, como el hecho de alimentarnos, ¿No? de cómo...
692. **Moderador (Raúl):** ¿En qué sentido?
693. **Feli:** [.F28] Yo igual alguna coma [corregí motivada por la opinión de un participante en el foro].
694. **Yago:** [.Y94] [En el foro de creación conjunta] Había un estímulo permanente, ¿No? O sea, era entrar y era como tirarte a una piscina llena de niños y tú también eres un niño, ¿No? (Risas) Algo así. No es lo mismo que nadar tú sólo. Y de repente, chapoteas ya, y no sé...
695. **Feli:** Yago, ¿Pero tú escribías sobre el esto o lo llevabas ya escrito?
696. **Yago:** Yo hay cosas que ya llevaba y... A mí... Para mí esto en ese aspecto no cambia. [.Y95] Cambia más el sistema de comunión que el de creación [en el foro y con Twitter]. Me explico: yo escribo [.Y96] un poema. Que casi siempre se me ocurre aquí dentro, y se me ocurre en determinadas... casi siempre [*más*] la reminiscencia de un sentimiento, que el sentimiento. Antes, con veinte años, por el sentimiento. Luego ya, pues dejas... Entonces yo me pongo. Llega el momento en que me pongo a escribir. Normalmente al escribir un poema, [.Y97] del estímulo de escribir y retocar un poema salen dos o tres nuevos; a veces el segundo o el tercero realmente dice más de mí que el que se me ha ocurrido en el primer impulso. No sé si a vosotros os pasa esto...
697. **Feli:** ¿Dice más de ti o es el que más te convence?
698. **Yago:** Y lo siento incluso con más profundidad, es decir, de repente es como... No sé... es como rascarte o dar un beso. Tú le das el primer beso por la mañana a quien está contigo y de repente te pega un abrazo y ese segundo abrazo que te das es mucho más, ¿No?
699. **Tomás:** Claro
700. **Feli:** Por supuesto.
701. **Yago:** Pues es un poco lo mismo, yo supongo. O sea, no siempre te ocurre, evidentemente. Pero, de repente, el hecho de volver a tu poema. de repente a lo mejor ese poema te puede valer o no, o te lleva a otros y esos otros son para mí tan auténticos y tan vivos y tan, tan...
702. **Feli:** Como el primero.

703. **Yago:** Pues a mí un poco [.Y98] [en el foro] me ha ocurrido esto [retocar poemas y encontrar nuevos sentidos], vamos, es decir... sólo que en comunión. En comunión, lo cual para mí ha sido precioso. Porque hay, [.Y99] estas experiencias [de foro] a lo mejor de grupales, hay [suele haber] una especie de condicionante de, de, de imagen pública, generacional, retórico... Pero cuando vi que estábamos con el tema de que no teníamos muy claro donde nos estábamos metiendo, [.Y100] [en el foro] han salido cosas muy naturales. Y ¡Joé! Yo creo que, objetivamente, o al menos desde un análisis, sí que tenemos todos tenemos algo ahí dentro que no hubiéramos hecho hace seis meses.
704. **Tomás:** Y el punto de arranque es distinto porque, claro, una cosa es decir: [.T65] tú haces un poema, el otro hace otro poema el otro hace otro poema y nos juntamos, eso es un proceso. Y otro proceso es: vamos a entrar todos en esta vía virtual y vamos a, durante quince días, a crear poemas. El proceso es distinto. Que tú hagas un poema, este, el otro, el otro, y digamos: dentro de quince días o dentro de mes y medio nos juntamos en una tertulia. Eso es distinto a: entramos todos en esta vía virtual que se llama Twitter, y...
705. **Moderador (Raúl):** (Refiriéndose a Tomás) ¿A ti te cambió algo? Eso. ¿Para animarte o algo?
706. **Tomás:** A mí, sabes que yo no escribo. Es que yo no escrito casi nada. A mí me cambió que tú me decías tal, esto, lo otro, no sé qué..., y escribí un par de poemas, pero casi por obligación.
707. **Florencio:** Pero [.A33] de los artículos que has escrito en tu libro, sí que podrías coger para Twitter algunas frases. Porque hay cosas que...
708. **Tomás:** [.T66] Pero son frases. Son sentencias... [las frases del libro no tienen contenido poético].
709. **Yago:** Pero [.Y101] [unos fragmentos de frase] lo metes en el Twitter y ya el... si la segunda vez que lo redactas ya te puede dar [un contenido poético para Twitter] como 'jo, y esto no lo quiero así, lo quiero... es como estar dando (fragmento incomprensible) para arriba, para abajo. ¡Bueno! ¡Ahora que me lo pienso! El, el, ahora que he visto el libro, que no lo había visto, [.Y102] el último Tweet mío es el de la voz, ¿No? El de la voz. Ese está pensado exclusivo para... o sea, ese me vino del estímulo compartido [del foro]... O sea, obviamente, hay estímulos empíricos, pero a lo mejor, eso nunca hubiera sido un Tweet, ni hubiera sido un poema. Hubiera sido otra cosa, ¿No? Pues mira, ahora que lo leo, ese seguro que estaba, que ha sido fruto... Hay más, pero ese es... lo recuerdo claramente; lo escribí ahí, que estábamos en el foro y lo hice en el foro directamente. Ese sí. No sé, pero eso, pero, pero..., [.Y103] el hecho de que tú vas a escribir y el hecho de que estás sometido -lo que decía antes-, que estás sometido a estímulos más directos, ¿Cómo no te va a cambiar?
710. **Tomás:** Sí.
711. **Yago:** [.Y104] Te cambia una coma, y a lo mejor te cambia el texto entero, todo el sentido, ¿No?
712. **Lázaro:** Yo lo uso habitualmente y sí me ha gustado, sí. O sea, cuando escribí el libro este, el de poesía. Yo cuando escribo quiero hacer algo diferente y me parecía una forma superdiferente y soperoriginal de hacer poesía. Me ha gustado mucho
713. **Tomás:** Claro.
714. **Lázaro:** Pero mucho, mucho. (Pausa)



715. **Moderador (Raúl):** Pues yo, os doy las gracias. Primero...

716. **Feli:** (Le interrumpe) ¿Y tu opinión?

717. **Moderador (Raúl):** (Ríe) Yo tengo ciento y pico páginas de opiniones. (Se oyen risas de varios de los participantes) ¡No! Os doy las gracias, porque fue...

(Se interrumpe la grabación).

Anexo L. Transcripción completa de la e-entrevista.

Las reglas y heurísticas empleadas para la transcripción son las que se han detallado en el punto 7.6.4.- Transcripciones del discurso generado en la e-entrevista. Se transcribe el contenido a continuación, siguiendo estas convenciones.

1. **Curro Ruiz:** Bueno, cuando quieras
2. **Raúl:** Sales offline, ¿No puedes cambiarlo?
3. **Curro Ruiz:** Estoy oculto por razones que no puedo contarte aún
4. **Raúl:** En fin. Como ya te he contado, esta entrevista forma parte de un estudio en el que citaré tu nombre o tu pseudo ¿Qué prefieres?

También puedo poner Sr. X. Tú me dirás.
5. **Curro Ruiz:** A tu elección
6. **Raúl:** Vale. Entonces diré Curro Ruiz para que coincida con el libro. Pasemos directamente al asunto, para no pillarte más tiempo del necesario:...
7. **Curro Ruiz:** Tengo tiempo entre corrección y corrección
8. **Raúl:** La primera pregunta es ¿Qué esperas de Internet? (No forzosamente a nivel literario, pero también puedes centrar en ello si lo deseas)
9. **Curro Ruiz:** [.C1] Internet... espero que sea una gran puerta, pero también que sea un portal seguro. Ya sabemos todos, que [.C2] las nuevas generaciones, lejos de aislarse del mundo (lo hacen) se abren de una manera más directa. La información, ha pasado ser primordial, contar hasta el color de las bragas con las que sales a la calle y decirlo a un millón de amigos al tiempo...
10. **Raúl:** ¿Y en el plano de la poesía? ¿Qué aporta (Si aporta algo) Internet a la poesía?
11. **Curro Ruiz:** Bueno, lo que [.C3] espero es que [internet] sea una gran puerta, una oportunidad de conocimiento infinito que pueda dar cierta libertad en la manera de actuar del individuo y de su colectividad



[.C4][Internet] Aporta cosas buenas y cosas malas.

[.C5]La buena [aportación de Internet], es que el mundo entero, disfruta o critica tu obra, con lo cual, un nombre es más conocido en un solo día que lo que pudiera ser en toda una vida.

Si partes de que las leyes de seguridad se basan en la primera publicación de los poemas, pero todo y digo todo, dependiendo de los borrados de los blogs accidentales o no y de su estructura de papel...

Vale, freno. [.C6] [Internet] Aporta en conjunto, una experiencia de aprendizaje muy elevada, al poner en nuestras manos todo lo compuesto por un millón de tendencias y a la vez, aporta la inseguridad de poder ser plagiados por poetas irresponsables ([.C7] las leyes, sólo te amparan en un país concreto y no en toda la globalidad del planeta).

12. **Raúl:** También has hablado de la libertad para el individuo y para el colectivo ¿No están contrapuestas las libertades individuales y colectivas? ¿De qué modo da libertad Internet?
13. **Curro Ruiz:** Sorry, el teclado me marca algunas letras de manera inexistente o erróneas.
14. **Raúl:** No hay problema, lo corrijo
15. **Curro Ruiz:** [.C8] La libertad individual a la decisión de publicación, de expandir el conocimiento y a relegar su obra a un mundo virtual. Y la libertad colectiva de leerla, de ser los verdugos de la misma. Bueno, los verdugos o los que la lancen con sus visitas
16. **Raúl:** ¿A qué te refieres con que las leyes de seguridad se basan en la primera publicación de los poemas?
17. **Curro Ruiz:** Me baso en que en estos momentos, manda la primacía de la publicación. Para que nos entendamos, [.C9] la gran mayoría de escritores, desconoce que hay un sistema virtual de registro de obra, con lo que creen que colocar su obra en una página les cubre de plagios. Pero si esa página desaparece (por piratería o por problemas técnicos) el siguiente en haber marcado ese poema u o escrito, sería el verdadero autor, aunque simplemente sea un copiador o ladrón de letras.

18. **Raúl:** OK. ¿Crees que es un problema real el del plagio en Internet? ¿Hasta qué punto? ¿Cómo puede perjudicar al escritor?

¿Qué protección frente al plagio utilizas tú?

19. **Curro Ruiz:** No es un problema el plagio. Lo que es un problema, es el desconocimiento del sistema o de la ley que rige el delito. [.C10] Si tú, creas un blog y publicas tu obra en él, cualquier personaje que quiera o le guste tu obra, puede plagiarla sin problema en un país diferente al cual tu perteneces. No hay ningún problema, porque al colgar tu poema, estás asumiendo que al no está registrada tu obra, delegas en cualquiera y apruebas ese uso indebido

Perjudicar... si llega a manos de la ley, el que manda, es quien tiene en su poder el número de registro de la propiedad intelectual. Si tú, no lo tienes y sabiendo que es difícil localizar al verdadero autor (hemos hablado de posibles borrados de páginas anteriores a la del plagio).

Y, [.C11] yo, siempre registro mi obra, o por lo menos, la que me interesa que esté libre de plagio para efectuar publicación. Hay obras que simplemente, ayudan en su pequeñez a ser buscado como escritor

20. **Raúl:** De acuerdo. Vayamos a otro tema a parte del plagio. ¿Crees que Internet aporta algo de diferente al hecho poético? ¿Qué te sugiere la asociación Internet-Poesía?

21. **Curro Ruiz:** Como ya hemos comentado, [.C12] Internet, es 100.000.000 de visitas por día en todos los países del globo. ¿Crees que no es bastante difusión para un poeta y su obra? lo aporta prácticamente todo. Y asociarlo, está muy bien, aparte de que es el futuro, es una porción de pastel que ha de saborearse ya. Calcula, que en Aranda, la gente que asocia a la poesía como legible, puede ser del 10% de la población y que sea producto comprable, sería de un 1% de ese. En abierto, hablamos de expansión total y potencial

Es el 10% de todos los países y el sueño de todos los que comparten el ciber-espacio

22. **Raúl:** Entonces, Internet para ti, aporta a la poesía una multiplicación de la difusión...

23. **Curro Ruiz:** Sería del 1% del referente a la gente que le guste.

[.C13] Sí, exactamente. (se refiere a que Internet aporta una multiplicación de la difusión).



24. **Raúl:** ¿Y crees que hay que escribir igual para Internet que para la poesía 'desconectada'?

¿Hay cambios en la forma / temática, etc?

25. **Curro Ruiz:** Es el conocimiento, aunque hay que tener cuidado con quienes no saben de los temas que ocupan, porque [.C14] hay mucho halagador sin conocimiento que puede destruirte en caso de ser algo ególatra.

[.C15] Lo bueno de la net, es que abarca TODOS los campos y que todos los gustos se exponen en igual medida. Podemos ser únicos y dejar de serlo, porque siempre se encuentra un ser que opina parecido o que busca una determinada forma de estructuración del verso por que le resultó llamativo o porque es un clásico o porque echa de menos una parte de sus lecturas de niñez.

Todo es un globo y gira. [.C16] La gente busca y es más fácil encontrar de todo entre muchos, que en un sitio en concreto.

Aun así, sí [.C17] se han creado nuevas formas y maneras [en la poesía], sobre todo con la llegada de la telefonía.

26. **Raúl:** ¿Crees que el saberte leído por un público más extenso y variado influye en la obra creada? (Tanto poemas como en tus obras de prosa).

27. **Curro Ruiz:** Eso depende. Hemos marcado la palabra ególatra y la palabra poco entendido del tema. [.C18] Si sabes que eres bueno (porque te han leído expertos y te han calificado) siempre quieres más, prosperar, hacerte perfecto y eso, es un límite que no quieres alcanzar, porque de lo contrario, se deja de escribir.

[.C19] Lo del público extenso, simplemente señala que el gusto por el arte, es universal y que una obra no puede relegarse a un sólo cuadro de experiencia de un lugar único en el mundo. [.C20] A tí, te conocen en tu tierra. ¿No te gustaría que te conociera en más lugares? eso es la puerta mágica.

28. **Raúl:** ¿Cómo te influye a tu creación este nuevo entorno? ¿Qué características tiene tu obra online frente a la analógica?

29. **Curro Ruiz:** Las características fundamentales cambian en el vocabulario. [.C21] Si quieres que tu obra llegue a más personas (has de contar que esta apertura ha pillado a años vista de muchas gentes) has de cambiar la estructura de las palabras y ser más sencillo. A más leyentes, mayor sencillez de lectura. Si quieres público selecto, cambias de maneras, buscas retos, pero si quieres ser leído por muchos, has de ser directo y entrar muy rápido. Eso significa no tener un vocabulario muy difícil.

¿Te parece poca diferencia ser sencillo para muchos a ser erudito para pocos?

Pero [.C22] en la net, todos buscan. Es lo bueno, que si quieres encontrar encuentras.

30. **Raúl:** ¿Y en Twitter? ¿Tiene algún cambio respecto a Internet en general?

31. **Curro Ruiz:** [.C23] Twitter es una comparativa igual a lo que se dice de la narrativa contra los poemas. La narrativa, es amor y los poemas sexo. Eso es lo mismo. [.C24] [Para Twitter] Has de comprimir el tiempo y las letras para que las nuevas generaciones encuentren el placer de la explosión de los sentidos en pocos minutos. Si es segundos, mejor. [.C25] El aburrimiento que genera no poder comunicarte con un teclado mini desde un fonoclar, provoca que no interese la poesía.

Dicho de otro modo, [.C26] se lleva lo veloz, porque se ama muy deprisa y se odia muy despacio.

32. **Raúl:** Pero entonces... ¿Consideras que Twitter da más o quita más a la poesía?

33. **Curro Ruiz:** Ni da ni quita; [.C27] [Twitter] aporta nuevas expresiones [a la poesía].

34. **Raúl:** ¿Cuáles?

35. **Curro Ruiz:** [.C28] La juventud, manda. Tiene poco tiempo, por lo que tiende a reducir costos de estructuras para llegar a decir lo mismo que se diría en un largo poema.

Es una evolución

36. **Raúl:** ¿Y crees que hay alguna figura literaria que predomine?

37. **Curro Ruiz:** ¿Me puedes definir o matizar la pregunta?



38. **Raúl:** Mejor otra: ¿Crees que los poemas para Twitter tienen ritmo en tan poco espacio?
¿Puede haber poesía sin métrica?

39. **Curro Ruiz:** [.C29] Nosotros no vinimos al mundo con un móvil de última generación debajo del brazo; pero la juventud actual, sí.

A ver, [.C30] la poesía sin métrica existe desde hace más de medio siglo. Y avanza muy deprisa en detrimento de obras como las que se llamaban antes heroicas.

40. **Raúl:** ¿Por ejemplo?

41. **Curro Ruiz:** ¿Recuerdas las tendencias derrotistas de mediados de siglo en París al final de la guerra?

42. **Raúl:** No, no estaba ahí :-)

43. **Curro Ruiz:** Contar historias mediocres con palabras mediocres.

Vale, defino. Hubo un avance por el cual, el poema tenía o mantenía una fuerza no estructurada, pero no por ello menos interesante. Es lo mismo que con *twitter*, una evolución en un tiempo en el cual se necesitaba para un resurgimiento.

[.C31] Siempre se basa todo en la sencillez a la hora de fabricar belleza.

44. **Raúl:** ¿Pero consideras que Twitter *mediocriza* en algo la expresión poética?

45. **Curro Ruiz:** No, no me has entendido: [.C32] hay como siempre, escritores y lectores mediocres, pero las ideas [Twitter], no mediocrizan el poema. Es la mano que lo rubrica la que lo hace de esa manera.

[.C33] Cuanto más sencilla una forma, mayor entendimiento de la misma, mayor alcance a todo un universo que no tiene ni quiere tener conocimiento de un clásico aburrido. Buf, ahí hay todo un decálogo.

46. **Raúl:** Ok. Esta es para nota: ¿Cual es el rol que juegan en la difusión de la poesía las páginas que ponen en Internet poesías 'analógicas'? (Mundopoesía³⁷²...)

³⁷² Mundopoesia.com es una página web que soporta una comunidad en torno a la poesía analógica.

47. **Curro Ruiz:** Mundopoesía es una puerta de ganar dinero y polémica. Elige otra que sea mejor y más altruista

48. **Raúl:** Elígela tú. (*Pausa prolongada*)

Veamos. ¿Qué opinas del Feedback que recibes en Internet acerca de tus obras? ¿Es más rápido / ágil? ¿Puede influirte / animarte?

49. **Curro Ruiz:** Siempre depende de tu estado de inquietud.

50. **Raúl:** ¿Para tí? ¿Tienes este feedback? ¿Cómo? ¿Cómo lo valoras?

51. **Curro Ruiz:** Hay que comprender que este mundo alcanza a ineptos y a eruditos en temas trascendentales en la vida de todo autor.

La verdad es que yo, [.C34] soy un pelín exigente. Primero he de conocer al resto de internautas con los cuales me itero [interactúo]. Sabiendo del mundo del cual provienen, tengo la certeza de que no es un halago banal o es una nota de gusto por parte de un aficionado.

52. **Raúl:** ¿Te estás refiriendo a tu participación en algún portal específicamente? ¿Cuál? Con cuánta gente mantienes esta interacción?

53. **Curro Ruiz:** [.C35] Mantengo en la actualidad unos 7 portales y sí, puedes hablar de cualquiera de ellos y la gente con la cual, mantienes experiencias, puede llegar a los doscientos, mientras que las lecturas, pueden tranquilamente superar las 1000 semanales; siempre dependiendo de la fuerza del poema y de cómo se sienta identificado el lector.

54. **Raúl:** ¡Vaya! Entonces recibes feedback vía comentarios en tus poemas enviados, ¿No es cierto?

55. **Curro Ruiz:** Sí, mensajería instantánea con códigos de puntuación, pero como te digo, [.C36] has de conocer a los ponentes que te califican, para saber si lo hacen desde el punto lírico o desde el punto de ama de casa.

Como bien sabes, Uno de mis poemas fue leído por 5000 usuarios en menos de 15 días y comentado 500 veces.



56. **Raúl:** ¿En qué portal estaba?

57. **Curro Ruiz:** Estaba en mundopoesía (es el más grande, pero el más corrupto). Ahora, tiene al orden de 1400 visitas, pero claro, el portal es más selecto.

58. **Raúl:** ¡Ok!

¿Y cómo calificarías la experiencia del foro de creación de Telira? Primero, su manejo supongo que no supuso nada difícil para ti, ¿No? Y más importante, ¿te influyó ver las respuestas de tus compañeros?

59. **Curro Ruiz:** [.C37] Creo que el foro de Telira ha de crecer. Hacerse adulto y poder registrar sus obras sin grandes problemas. [.C38] Creo que [el foro de Telira] es una experiencia que ha de madurar y seguir adelante, porque en estos momentos, es o para delante o para atrás y morir.

[.C39] Su manejo [del foro de Telira era] muy sencillo y simple, aunque había pequeños defectos de entrada en ocasiones.

60. **Raúl:** Y ¿Podrías contar tu experiencia en él? ¿Qué tenía de parecido a otros foros? ¿Qué tenía de especial (Si tenía algo)?

61. **Curro Ruiz:** [.C40] Siempre influye que un compañero te pueda criticar [en el foro] (porque te conocen de siempre y saben que han de ser imparciales) y lo son, cosa que se ha de agradecer y no poco.

62. **Raúl:** ¿Te gustó? ¿Te ayudo a crear?

63. **Curro Ruiz:** [.C41] De especial [en el foro de Telira], era la ilusión con la cual salió a la luz, esperando que fuera entre amigos y que pudiera generar más visitas que una reunión simple (cosa que sí atrajo en un tanto por ciento mayor que lo habitual). Parecido a otros foros... era muy simple, como ya te he dicho, debería de crecer, pero es tiempo y de eso, no se dispone muy menudo.

[.C42] Siempre gusta [el foro de Telira], sobre todo, no por su espectacularidad, sino por lo a gusto que te encuentras entre gente de tus mismos gustos y sobre todo, porque se encontró un gran respeto. Algo que está ausente en muchos lugares hoy en día.

Y [.C43] puede que [el foro de Telira] me hiciera crear alguna cosa, al pensar que se podía hacer el más pequeño todavía con significado propio, cosa que sí se descubrió.

64. **Raúl:** Y además de las visitas que podría generar, ¿Escribiste cosas específicas para él?

65. **Curro Ruiz:** No, nunca se escribe específicamente para un foro. Se escribe para uno mismo o para un sentimiento, pero no para un foro. El foro sólo es la razón y la forma para hacerlo³⁷³.

66. **Raúl:** Después de todo lo anterior, ¿piensas que las modalidades poéticas que usamos en los libros son poesía antigua?

67. **Curro Ruiz:** [.C44] La única poesía antigua, es la que no está vigente. Mientras esté vigente y se escriba o se lea, estará en evolución. Aunque también puede convertirse en clásico. Piensa que [.C45] en algún momento, esto que se hace ahora [los poetweets], será clásico en futuros siglos.

Una cosa es la forma, como bien te he dicho y otra muy distinta la manera de sentir el poema

68. **Raúl:** Pero al menos el foro sí ponía normas sobre la forma, ¿No? Al final, lo que hicimos en el foro fue a Twitter, pero podríamos haberlo hecho directamente ¿Cual hubiera sido la diferencia?

69. **Curro Ruiz:** Para ti, Víctor y María³⁷⁴ es lo más grande, pero tuviste que hacerlo de esa manera a pesar de que o que expresaste era tu y solo tu sentimiento de las cosas.

Nunca hay diferencia, salvo [.C46] [la percepción de la diferencia de Twitter viene de] la reticencia de las personas a entrar en sistemas sociales a los cuales no se está acostumbrado o simplemente, porque se asocia a una puerta de virus para el equipo.

70. **Raúl:** Como resumen tuyo ¿Qué exige Twitter para ser poeta en Twitter?

71. **Curro Ruiz:** Como te digo, [.C47] nuestra generación no está preparada del todo para esta revolución. No nacimos en ella, pero hay que amoldarse.

³⁷³ No tomaré de esta frase unidad de significado alguna, porque encierra una contradicción formal

³⁷⁴ Se refiere a la mujer y el hijo del investigador, al cual dedicó varios poemas en el foro de creación conjunta y de los cuales hubo algunos seleccionados para su publicación.



[.C48] Twitter es la velocidad, un flash de la vida. No hay tiempo para *heroicistas*, salvo que cuenten su vida en 140 caracteres, que es lo que cabe en el nuevo aparato de comunicación global como es el teléfono móvil. [.C49] Nosotros aprendimos el tú a tú y derivamos hacia la informática.

72. **Raúl:** Una última, aunque no sé si tendrás respuesta....

¿Qué es para ti el arte? ¿Cómo diferenciar arte de lo que no lo es?

73. **Curro Ruiz:** Helarte es pasmarte de frío.

74. **Raúl:** ¿Cómo están las cabezas!

75. **Curro Ruiz:** No, [.C50] el arte es la cosa banal que busca el ser humano como belleza y que sin tener explicación, le llena más que la religión. Es una búsqueda de belleza en un entorno creciente y necesario de cambiar. No tiene diferenciación salvo que es una distinción entre cotidiano y subterfugio. Dicho de otro modo, el arte se busca, lo demás, simplemente se tiene.

76. **Raúl:** ¿Y piensas que el espectador forma parte del hecho artístico, o es un mero destinatario?

77. **Curro Ruiz:** [.C51] [El espectador] no es un destinatario. Es él, precisamente quien decide lo que le gusta y no el autor de la obra.

78. **Raúl:** ¿Sí, pero tiene la potestad de influir la obra?

79. **Curro Ruiz:** No. La obra es unipersonal. Los parámetros de la misma, sólo son relevantes para quien va dirigida y en totalidad,... no. Simplemente es un espectador, pero con la decisión en su mano de decir o decidir si es bonito a su gusto o pura bazofia. (*No se extraen unidades de significado por su complejidad y por la posibilidad de encerrar contradicciones en la misma unidad*).

80. **Raúl:** ¿Y la diferencia que marca Internet es que el efecto de un montón de gente que no 'tiene ni idea' y promociona un mal poema, pueden hacer más por él que un crítico reputado?

81. **Curro Ruiz:** Eso lo tienes en la vida real. El primer poder hace ídolos de barro para tirarlos por tierra cuando encuentran a otro fantasma que les pueda seguir proporcionando dinero.
82. **Raúl:** ¡Caramba!
83. **Curro Ruiz:** Pero [.C52] la gente que no tiene ni idea, sabe qué le gusta y tira de esa manta para comunicarlo al mundo. Cosa que antes no podía, porque estaba aislado en su pequeño mundo. Ahora, el lector, es universal y no un micromundo de dos personas que además eran conocidos tuyos.
84. **Raúl:** Entonces, te quejas de los destinatarios que no tienen ni idea, ¿pero son precisamente ellos los que deciden la obra que va a tener éxito? ¿Debiera escribir para que les guste a estos?
85. **Curro Ruiz:** No me quejo. *(el siguiente fragmento va originalmente en mayúsculas y se ha respetado)* HAS EQUIVOCADO TERMINOLOGÍAS. LO QUE HAGO ES ITERAR *(se entiende que se refiere a interactuar por el contexto de las otras veces que Curro Ruiz utiliza este verbo)* LO SUFICIENTE PARA COMPRENDER HASTA QUE PUNTO HE DE TOMARLOS EN CUENTA EN UNA U OTRA RESPUESTA A UN POEMA O ESCRITO.
- Y la obra de éxito, se decide a partes iguales entre lectores y conejitos de indias que siguen al rebaño.
86. **Raúl:** OK. Sólo unas últimas preguntas sobre tu experiencia de poemas en 140 caracteres: ¿Cambió tu modo de construir poemas? ¿Usaste técnicas distintas?
87. **Curro Ruiz:** [.C53] La técnica fue la misma, pero la forma de pensar el poema, fue distinta [en los poetweets]. *(Al final no he usado esta unidad de significado porque es un poco confusa: la técnica debiera incluir la forma de pensar el poema)*
88. **Raúl:** ¿Puedes ser más concreto?
89. **Curro Ruiz:** Cuando piensa en eso, es rápido. Pues [.C54] has de hacerlo [el poetweet] más fugaz, pero capaz de contener toda la experiencia y la fuerza necesaria como para acordarte eternamente.

Comprime la idea y suéltala por si deja huella.



Tú piensa que [.C55] [el poetweet] ha de ser muy veloz, pero decir lo mismo. [.C56] Tú, como poeta, tienes la experiencia y creas la situación en tu mente, estructuras un poema perfecto, pero ha de caber en un formato más cubicado, por lo que decides ahorrar tiempo y pasas directamente a lo importante, dejas las florituras para los que las necesitan. [.C57] La juventud, que es la que mama de estos sistemas de vocablos, quieren el resultado ya. No esperar a saberlo al día siguiente, porque se han dormido antes de dar la vuelta a la página.

90. **Raúl:** De todos modos, por el efecto viral que provocan, los que no tienen ni idea son finalmente los que deciden qué poema tiene éxito ¿No crees?
91. **Curro Ruiz:** [.C58] El éxito, no es la belleza de la obra, sino el impacto que genera en su lectura (esta unidad de significado encierra una posible contradicción con [.C50]) y si vamos a ello, [.C59] pocos jóvenes han estudiado la formación poética. Les gusta y lo utilizan. Para ellos, todo es plural y utilizable.
92. **Raúl:** ¿Y podrías decir que usaste distintos temas o distintos recursos literarios que en la poesía 'desconectada'?
93. **Curro Ruiz:** Pues hombre, [.C60] en lugar de dedicarte a veces a dar rodeos para expresar un sentimiento, has de contar ese sentimiento directamente. Sí. Siempre es diferente, pero la base es la misma.
94. **Raúl:** Ok.
- Pues tío, eso era todo... ¿Ves cómo ha sido fácil? Ya te dejo dormir. :-)
95. **Curro Ruiz:** ¿Dormir? He de entregar la segunda novela costumbrista para antes de septiembre.
96. **Raúl:** ¡Rediós! Pues ya sabes que si necesitas ayuda.... ;-)
97. **Curro Ruiz:** Tengo ya casi la corrección acabada y el prólogo me lo firma Filán.
98. **Raúl:** ¿Filán?

99. **Curro Ruiz:** Filán es una damita muy conocida en Argentina. (Quizás le podamos meter algún poema como puerta en el cuaderno de amigos)

100. **Raúl:** ¡Vaya! (*Continúan unos comentarios personales entre entrevistador y entrevistado que no se reproducen –no son pertinentes a la investigación- y se despiden*).



Anexo M. Transcripción combinada de los cuestionarios abiertos.

Las convenciones y reglas utilizadas para la transcripción de los cuestionarios pueden consultarse en el punto 7.4.4.- Transcripción de los discursos generados en los cuestionarios abiertos.

ENCUESTA SOBRE LA EXPERIENCIA DEL PROYECTO DE CREACIÓN DE POESÍA PARA TWITTER.

[Utiliza para responder todo el espacio que te haga falta. Cuanto más larga sea la respuesta, seguramente más interesante sea de cara a utilizar la misma en mi tesis de master]

Un millón de gracias por tu colaboración y tu paciencia.

ENCUADRE SOCIOLÓGICO:

1.-Nombre:

- Tomas Medina Rebollo
- Artesana (Ana Vizcarrondo)
- Fabiana Piceda
- Marga Serrano Valdés
- FELI
- Yago Reis Araúzo
- Félix Villaverde Casanova
- Francisco J. M. Ruiz³⁷⁵

³⁷⁵ Utilizaré para marcar sus respuestas 'Currorruiz' por haber sido su pseudónimo en el libro de poemas en 140 caracteres.

2.-Edad:

- **Tomás:** 49
- **Artesana:** 57
- **Fabiana:** 46
- **Marga:** 30
- **Feli:** 53
- **Yago:** 39
- **Félix:** 62
- **Curruiz:** 44

3.-Lugar de residencia: (entorno rural, urbano, gran urbe)

- **Tomás:** Urbano
- **Artesana:** Las Rozas: Ciudad dormitorio de Madrid
- **Fabiana:** urbano
- **Marga:** urbano
- **Feli:** urbano
- **Yago:** Salamanca
- **Félix:** Valladolid
- **Curruiz:** Urbe

4.-Nivel de estudios

- **Tomás:** Licenciado Universitario
- **Artesana:** Licenciatura y DEA
- **Fabiana:** Terciario
- **Marga:** Licenciado



- **Feli:** Graduado
- **Yago:** Licenciado
- **Félix:** Medios
- **Curroruiz:** secundarios

5.-Ocupación Actual:

- **Tomás:** Profesor secundaria bachillerato
- **Artesana:** Traducciones y clases particulares
- **Fabiana:** Docente
- **Marga:** Variada
- **Feli:** Empleada
- **Yago:** Profesor de lengua y literatura, director de escena ocasional.
- **Félix:** Mis labores [Está jubilado]
- **Curroruiz:** Buscador de nieve ilegal para su expatriación a los archenes

RELACIÓN CON LAS NNTT

6.-Nivel de dominio de las TIC (básico/usuario/usuario experto/técnico)

- **Tomás:** Básico.
- **Artesana:** Usuario
- **Fabiana:** Casi experta
- **Marga:** Usuario experto
- **Feli:** Usuario
- **Yago:** Usuario normalito con carencias. A un nivel rudimentario lo utilizo también como mecanismo de enseñanza y para labores de producción, distribución y promoción de mi compañía de teatro.

- **Félix:** Usuario.
- **Curruiz:** Básico

7.-Años desde que comenzó a usar de Internet.

- **Tomás:** NUEVE
- **Artesana:** 4
- **Fabiana:** 5
- **Marga:** 10
- **Feli:** 5 ó 6
- **Yago:** 10
- **Félix:** ¿1989? [El primer navegador gráfico se comenzó a distribuir en 1993, anteriormente a esto Internet se utilizaba casi exclusivamente con otros protocolos como ftp o telnet, chat, etc]
- **Curruiz:** 7

8.-Usa Internet por (ordenador, Tablet, teléfono, otros)

- **Tomás:** Ordenador
- **Artesana:** Orde
- **Fabiana:** Teléfono
- **Marga:** Todos
- **Feli:** Ordenador
- **Yago:** Por ordenador portátil, netbook
- **Félix:** Ordenador
- **Curruiz:** Ordenador y teléfono

9.-Tipo de conexión (banda ancha en casa/ modem en casa / locutorio o común)



- **Tomás:** Adsl en casa
- **Artesana:** Adsl
- **Fabiana:** Banda ancha en casa por modem
- **Marga:** Adsl
- **Feli:** Modem en casa
- **Yago:** Wifi fuera del entorno doméstico.
- **Félix:** Banda Ancha en casa.
- **Curruiz:** banda ancha

10.-Cuentas en redes sociales (Facebook, Twitter, tuenti, linkedin, otros)

- **Tomás:** No
- **Artesana:** Sí
- **Fabiana:** Facebook y Twitter
- **Marga:** Facebook, Twitter, Ning.
- **Feli:** N/S
- **Yago:** Facebook y Twitter (mucho más la primera que la segunda)
- **Félix:** Facebook
- **Curruiz:** foros, chat de gmail.

RELACIÓN PREVIA CON LA POESÍA

11.- ¿Has hecho publicaciones de poesía? (Incl. Colectivos)

- **Tomás:** No
- **Artesana:** Sí
- **Fabiana:** Sí, uno individual de poesía y varias antologías colectivas
- **Marga:** No
- **Feli:** Colectivos con Telira
- **Yago:** Sí. “Reino de Sombras”, publicaciones con Telira y colaboraciones con otras revistas. Otros poemas se han hecho públicos al ser recitados por actores y una de mis obras se proyectaba en un ciclorama dentro del espectáculo de danza “Enfermedades del silencio” de Esther Tablas.
- **Félix:** La de Telira
- **Curroruiz:** Sí.

12.- ¿Lees poesía habitualmente? (Internet / libro)

- **Tomás:** Sí Libros Internet
- **Artesana:** Si
- **Fabiana:** Internet / libro
- **Marga:** libro
- **Feli:** libro
- **Yago:** Sí, en libro y en red.
- **Félix:** Sí, libro.
- **Curroruiz:** En ambas.

13.- ¿Cuáles son tus autores favoritos? (Internet / clásica)



- **Tomás:** Aleixandre, Cernuda
- **Artesana:** Clásica.
- **Fabiana:** Bécquer, Sor Juana, Lorca, Benedetti, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Neruda y otros.
- **Marga:** Siglo de Oro y G27
- **Feli:** Clásica.
- **Yago:** Ovidio, Homero, Quevedo, Fernando Pessoa, Lorca, Rimbaud, William Blake, Baudelaire, Garcilaso, Karmelo Iribarren, Gerardo Diego, Emile Verhaeren, Vicente Huidobro, Mario Benedetti, Jorge Manrique, Sor Juana Inés de la Cruz, Lou Reed, Tom Waits, Leonard Cohen, David Bowie, Willie Dixon, Enrique Villarreal “el Drogas” y quienes quieran que fueran los autores de la “Vida de Santa María Egipciaca” y “El Cantar del Cid”. También citaría a algunos compañeros de Telira a los que me he aficionado.
- **Félix:** Leo todo lo que encuentro.
- **Curruiz:** Demasiados (pero como autor, me quedo con Galdós, aunque no sea poesía. si es poesía, sería complicado.

14.- ¿Tienes actividad en algún site internet de poesía?

- **Tomás:** Sí
- **Artesana:** Si
- **Fabiana:** Sí, en varios foros literarios
- **Marga:** No
- **Feli:** No
- **Yago:** No
- **Félix:** No
- **Curruiz:** En varios.

15.- ¿Habías publicado #poetweets?

- **Tomás:** Nunca
- **Artesana:** No
- **Fabiana:** No
- **Marga:** Si
- **Feli:** Si
- **Yago:** No antes de esto. Pero hace 12 ó 13 años ya enviaba poemas que entraban en un sms, algunos están publicados en “Reino de sombras”, donde muchos textos entrarían en un tweet.
- **Félix:** No
- **Curroruiz:** Sí.

EXPERIENCIA CREATIVA DE POEMAS EN 140cc

A.-PERCEPCIÓN GLOBAL Y EXPECTATIVAS

16.-Antes de comenzar el trabajo de creación de los poemas en Twitter, tenías una perspectiva positiva, negativa o neutra respecto a este tipo de poemas. ¿Puedes explicarlo?

- **Tomás:** Positiva porque era una posibilidad nueva.
- **Artesana:** Yo siempre he hecho poesía breve, haikus, seguidillas y cosas así.
- **Fabiana:** Mi perspectiva era positiva, aunque nunca había escrito poemas tan cortos, pensé que iba a resultar muy dificultoso
- **Marga:** No tenía ninguna idea, después me pareció muy innovador, original y propio del medio.
- **Feli:**
- **Yago:** Positiva. [.eY16] La red se ha convertido en el mayor distribuidor de poesía de la historia. Además, [.eY16'] el formato tweet se corresponde a la percepción fragmentaria del mensaje, algo global e inevitable en la recepción y asimilación de información en el siglo XXI. [.eY16''] Y



ahí [*en la percepción fragmentaria del lenguaje*] la poesía tiene mucho que decir. [.eY16'''] En mi opinión, la poesía no tenía tanta entidad popular desde los tiempos de los juglares.

- **Félix:** No tenía.
- **Curruiz:** Todo depende de cómo se mire el tema. Ni positiva ni negativa. [.eC16] El problema en sí de este tipo de poemas, es no saber qué te ampara la legislación vigente a la hora de dejarlos en la red. Las dudas son sobre todo de posibles plagios.

17.-Después de la creación, ¿Cambiaste tu idea sobre este tipo de poemas? ¿Fue mejor de lo esperado, peor de lo esperado o más o menos como esperabas?

- **Tomás:** Mejor de lo esperado y [.eT17] distinto a lo que puede ser un poema de más amplitud en otro formato.
- **Artesana:** No
- **Fabiana:** Fue mucho mejor de lo que esperaba.
- **Marga:** Fue muy difícil. [.eM17] Me costó mucho crear [#poetweets] pero me siguió pareciendo igual de interesante. Es mejor de lo que esperaba, en lo que vi que escribían los compañeros, que se notaba que tenían dotes poéticos.
- **Feli:** ESTE TIPO DE POESÍA ERA NUEVO PARA MÍ, PERO ME PARECÍA MUY POSITIVO
- **Yago:** Lo esperaba como ha sido. Aunque [.eY17] he comprobado con grata sorpresa cómo se ha soltado la creatividad de muchos poetas, así que se han mejorado mis expectativas.
- **Félix:** Ni sí, ni no, ni todo lo contrario.
- **Curruiz:** No. Reitero que todo depende de las circunstancias en las cuales se dejen de la mano. No se puede o al menos un escritor, no quiere que su obra sea copiada indiscriminadamente. (No se extrae unidad de significado de esta respuesta por tratarse de una reiteración de la anterior.).

B.-SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN

18.- ¿Has trabajado distinto los poemas en Twitter que cuando haces poemas ‘convencionales’? Si es así, explícate, por favor:

- **Tomás:** Sí, porque el formato es distinto, [.eTX18] si la forma cambia el fondo también se condiciona, afortunadamente
- **Artesana:** Solo [.eR18] he contado las letras para no pasarme
- **Fabiana:** Estoy acostumbrada a escribir poesía clásica, con métrica y rima, casi todas pasan los 140 caracteres, se me hace más fácil que escribir poesía libre, por ello [.eB18]tuve que “cortar” esos poemas “convencionales” y en algunos casos reformularlos. También tuve que partir mis poemas en libre, que eran más extenso.
- **Marga:** No suelo escribir poesía y si lo he hecho alguna vez, lo que diferencia uno de otro es la condensación, porque soy bastante espesa.
- **Feli:** [.eF18] [en un poetweet] TIENES QUE DECIR LO QUE QUIERES EN MENOS PALABRAS, HAY QUE SER MÁS CONTUNDENTES.
- **Yago:** No, porque ya había trabajado antes con esta visión fragmentaria y explosiva de la poesía.
- **Félix:** Sí, por la limitación de espacio.
- **Curroruiz:** [.eC18] Hay que hacerlo [trabajar distinto para poetweets que para poemas convencionales]. Ya que partes de una meta única; tienes que comprimir la historia que cuentas en un espacio record y darle todo el empuje necesario para que sea coherente y a la par, tenga fuerza propia, sin ayuda de palabras que sobran. Pero sólo, porque [.eC18'] la juventud, tiende a aburrirse y a pasar de los convencionalismos sociales actuales.

19.- ¿Crees que los poemas en Twitter requieren técnicas distintas? Si lo deseas, explica la respuesta.

- **Tomás:** Sí [.eT18] [Se requieren técnicas distintas con los poetweets] porque el mensaje es más intuitivo y también más concentrado
- **Artesana:** Los míos eran antiguos, no eran específicos para la prueba. Creo que [.eR19] el poema breve es lo que se necesita en Twitter, no creo que valga con acortar otro.



- **Fabiana:** Creo que [.eB19] hay que pensar un poco más, porque en pocas palabras se debe transmitir ideas completas y “fuertes” que lleguen al lector, es un excelente ejercicio.
- **Marga:** Sí, [.eM19] [Técnicas distintas usadas en poetweets son:] concreción, síntesis, condensación, dominio del lenguaje para elegir el vocabulario adecuado, preciso.
- **Feli:** [.eF19] [Para los poetweets lo que se necesita] MÁS QUE TÉCNICA ES BUSCAR LAS PALABRAS ADECUADAS Y LOS SIGNOS EN SU SITIO JUSTO.
- **Yago:** [.eY19] Cada poema requiere su propia técnica. Otra cosa es que la tradición poética haya fosilizado ciertos procesos creativos. ¿Quién sabe? [.eY20] Quizás, cuando se globalice el fenómeno, se desarrollen escuelas retóricas al respecto, aunque no sé si sería algo deseable.
- **Félix:** No.
- **Curruiz:** [.eC19] [Los poetweets necesitan] temas nuevos, técnicas nuevas. Es un sistema en evolución.

20.- ¿Crees que los poemas en Twitter se prestan, dan más notoriedad o se ajustan más a ciertos recursos literarios? ¿A cuáles? ¿Por qué?

- **Tomás:** [.eT20] [el poetweet se ajusta] a la metáfora porque hay que concentrarla, a la antitesis porque resume en poco espacio conceptos contrarios...
- **Artesana:** Solo [.eR20] [el recurso más importante para el poetweet] es cuestión de capacidad de síntesis y de buscar una imagen impactante.
- **Fabiana:** Pienso que [.eB20] estos poemas “breves” llegan más cuando se ajustan a metáforas originales que tienen cierta fuerza.
- **Marga:** figuras semánticas y morfosintácticas fundamentalmente
- **Feli:** ES PROBABLE QUE UTILICEMOS [.eF20] MÁS LAS CONJUNCIONES PARA DAR MÁS FUERZA AL POEMA (POLISINDETON) O AL CONTRARIO LAS OMITAMOS O QUE A VECES SALGAN AFORISMOS.
- **Yago:** Claro, a [.eY20] [recursos importantes para el poetweet son] todos aquellos que se apoyan en la imagen, como la greguería. Supongo que los aficionados al Hayku también encontrarán cómodo este formato.
- **Félix:** No.

- **Curroruiz:** [.eC20] [Los poetweets en cuanto a recursos literarios] se prestan a la libertad absoluta. Tanto en el nuevo lenguaje como en el nuevo contexto de las cosas. ¿Que sea más o menos bueno? todo depende de si queremos que parezca mediocre con su afán de evitar letras o si se logra una conjunción de ambas cosas.

21.-En tu caso, ¿Cuáles han sido las figuras retóricas más usadas? ¿Son las mismas que cuando escribes poesía ‘convencional’?

- **Tomás:** [.eT21] [La figura que he usado más es] la metáfora, que debe ser más audaz e instantánea
- **Artesana:** [.eRBFY21] Sí [las figuras que usé son las mismas que cuando escribo poesía convencional]
- **Fabiana:** No suelo fijarme en las figuras retóricas, solo escribo lo que sale de mi corazón.
- **Marga:** [.eM21] [La figura que he usado más es] metáfora e hipébaton.
- **Feli:** PUES YO CREO QUE SÍ
- **Yago:** Sí, porque no hay gran diferencia en cuanto a proceso creativo, si acaso, a la hora de revisar, este proceso me obliga a ser más selectivo. [.eY21] Mis principales recursos son la metonimia y el símbolo. Por supuesto, también uso la metáfora, pero en eso no me distingo de la mayoría. Cuando puedo utilizo los textos de un modo dilógico, pero intento que dichas dilogías escapen a lo evidente. En cuanto al ritmo, recurro a paralelismos y polimetría apoyada en los pies acentuales como si fueran compases improvisados.
- **Félix:** Sí.
- **Curroruiz:** [.eC21] [Las figuras retóricas usadas] son las mismas, pero más comprimidas. Repito que has de buscar la idea y plasmarla lo antes posible, para que el poema sea bueno o bonito y tenga un poder de lectura superior al buscado por los jóvenes. [.eC21'] Que sea impactante [e/ poetweet]. Eso es lo que se debe de hacer.



22.- ¿Crees que los poemas en Twitter se prestan, dan más notoriedad o se ajustan más a ciertos temas o ámbitos? ¿A cuáles? ¿Por qué crees?

- **Tomás:** Se acerca a la poesía intuitiva, al pensamiento concentrado... pero [.eT22] los temas son universales, lo que cambia es el modo de enfoque
- **Artesana:** [.eRFY22] No creo que haya diferencias [en cuanto al tema] para cómo yo escribo
- **Fabiana:** [.eB22] Lo que he leído mayormente se ajustan al tema de amor, creo que la gente tiene necesidad de querer y ser querido, aunque no lo demuestre.
- **Marga:**
- **Feli:** LOS TEMAS Y LOS ÁMBITOS QUE ME INQUIETAN ES CADA MOMENTO ES SOBRE LO QUE ESCRIBO. DA IGUAL TWITTER QUE CONVENCIONAL.
- **Yago:** Supongo que los temas son los mismos. Quizás den pie al lamento y a la ironía con más claridad que otras formas poéticas, pero tendría que reflexionar sobre ello.
- **Félix:** No.
- **Curroruiz:** [.eC22] [Los poetweets] no tienen un tema fijo. Se podría hacer sobre cualquier cosa, siempre que sea rápido. Los que lo hacen, lo hacen para llamar la atención en todos los niveles de la sociedad; desde el tema de reivindicación, hasta el amor. [.eC22'] Puede que los [temas] más usados, sean los que más impacto generan en un momento dado y todo en las fracciones en el cual se publique. Si es para los jóvenes, habría que estudiar, cuáles son sus temas favoritos y si es para otras edades, dependiendo de los sistemas sociales, así, se avanzaría en la lógica del entendimiento de los poemas o de los lectores de poemas. Pero es de lo más variopinto.

23.- ¿Crees que un fragmento de poesía convencional es (casi siempre, depende, casi nunca) un buen poema en Twitter?

- **Tomás:** [.eT23] No necesariamente lo [un fragmento de poema convencional] ES [un buen poetweet], depende de si el fragmento tiene cierta unidad

- **Artesana:** [.eRX23] [un fragmento de poema convencional es un buen poetweet] Raramente, aunque sería posible.
- **Fabiana:** Un fragmento de poesía convencional puede llegar a ser un buen poema, [.eB23] depende de cómo es poeta lo adapte para ese fin.
- **Marga:** [.eM23] depende, de si queda cerrado en cuanto a sentimiento, no tanto en cuanto a contenido.
- **Feli:** DEPENDE. [.eFC23] SI EL FRAGMENTO EN SI DICE ALGO POR SÍ SOLO.
- **Yago:** Depende. A lo mejor es que en dicho poema, lo que no entra en un twitter no era tan importante. Hay que tener en cuenta que [.eY23] muchos de los poemas clásicos que recordamos, quedan en la memoria gracias a dos, tres o cuatro versos, siendo el resto un mero marco retórico impuesto por la costumbre o el prestigio social de una coyuntura cultural.
- **Félix:** Casi Nunca.
- **Curruiz:** Depende. No todos los clásicos estaban preparados para enunciar en una sola frase el contenido de todo un decálogo de poemas. Es más, [.eC23] cuanto más nos metemos en el clásico puro y duro (rima incluida) más, nos liamos la manta en la cabeza hacia el tedio y aburrido mundo que nadie quiere buscar ni encontrar.

24.- ¿Es más fácil, más difícil o igual de difícil hacer un poema en 140 caracteres que de poesía convencional? ¿Qué ventajas o inconvenientes ves a la hora de crear poesía por la utilización de las reglas que implica?

- **Tomás:** [.eT24] Es distinto, es otro camino, otra forma, otro molde... hay ventajas porque supone otro entorno creativo
- **Artesana:** Para mí [.eRBM24] [crear poetweets vs poemas convencionales] es más fácil porque compongo poemas clásicos rimados y medidos, y por cuestiones de medida eso lo hago más rápido.
- **Fabiana:** Es más fácil de lo que pensaba, no me ha sido difícil producirlo.



- **Marga:** el convencional ha de regirse a una estética y a una normativa que quizá resulte a algunos, como yo, más difícil por no conocer bien el canon, pero insisto en el problema de la condensación para el TT
- **Feli:** A MI [.eFY24] [crear poetweets vs poemas convencionales] ME PARECE IGUAL
- **Yago:** No he notado diferencias. [.eY24] Lo mejor [de los poetwets] es el maravilloso efecto de contagio poético entre los creadores y que el frenesí de la obra recién acabada se produce con más frecuencia. Es como comerse un tomate cherry.
- **Félix:** [.eX24] [crear poetweets vs poemas convencionales me parece] Más difícil. Generalmente en 140 caracteres no puedo decir todo lo que quiero.
- **Curroruiz:** Depende. Todo depende de lo que quieras expresar y de lo que sientas que quieres expresar. No es lo mismo, declararte a una persona que es una lectora veloz, que hacer una carrera de fondo para una persona paciente y tranquila. Una vez, un escritor famoso, dijo que la narrativa era amor y la poesía sexo. [.eC24] Se entiende que el poema busca una respuesta rápida, por lo que es el sexo, el ímpetu, el momento, la pasión, el ya. Mientras que la narrativa, describe la dulzura o la pasión, pero más despacio, se matiza más. [.eC24'] Lo mismo ocurre con los poemas largos y necesarios para una expresión y los cortos y rápidos, que los más jóvenes tienden a usar, por el impacto rápido que imprimen al ser leídos u oídos. Mientras que una sociedad más veterana, encuentra fascinante ambos sistemas. (todo depende de la cultura o las ganas de tener cultura de un ser, todo se especifica)

C.-SOBRE LA DIFUSIÓN Y EL DESTINATARIO

25.- ¿Crees que los poemas en Twitter son más fáciles / difíciles/ igual de leer que los convencionales?

- **Tomás:** Depende, pueden ser más fáciles o más difíciles, pero ello [.eT25] [la dificultad de lectura del poetweet] no depende de la extensión sino de lo que se quiera transmitir.
- **Artesana:** [.eR25] [el poetweet es] Más fácil [de leer] porque es más rápido.
- **Fabiana:** [.eB25] [los poetweets] Son más fáciles para la mayoría de las personas, pues al ser más cortos, se pueden leer y comprender con mayor disposición.

- **Marga:** [.eM25] [los poetweets] son más fáciles de leer casi seguro, para una persona con cierto nivel intelectual, e incluso, puede ser más fácil, si el poema es sencillo, para alguien que no esté muy acostumbrado a leer poesía.
- **Feli:** A MÍ [.eF25] [los poetweets] ME RESULTAN IGUAL DE LEER.
- **Yago:** [.eY25] [los poetweets son] Más fáciles de leer. Otra cosa es interpretarlos. Por otro lado [.eY25'] [los poetweets] dan más pie a las interpretaciones subjetivas, lo que en mi opinión (y en la de Shelley y los románticos alemanes) convierte a los poemas en seres vivos y orgánicos.
- **Félix:** ¿Les falta algo?
- **Curroruiz:** Como ya he comentado, no hay lectura difícil ni fácil, sino [.eC25] [Los poetweets no son más fáciles o difíciles de leer sino que se dirigen a] lectores diferentes. Lo importante, es llegar a todos los sectores y no a uno solo.

26.- ¿Crees que vehicular tu obra sobre Twitter la haga más vulnerable al plagio? Si es así, ¿Consideras esto un problema?

- **Tomás:** No, porque [.eT26] [El plagio no es problemático para el autor porque] la poesía no me genera ingresos económicos, no creo que sea un problema para el escritor tampoco.
- **Artesana:** [.eR26] Siempre que [la poesía] esté en Internet puede ser plagiada.
- **Fabiana:** No lo creo, [.eB26] mis poemas están registrados.
- **Marga:** Creo que [.eM26] el conocimiento es compartir.
- **Feli:** [.eF26] [La poesía en Twitter] PUEDE QUE SEA MÁS VULNERABLE AL PLAGIO. PERO DE ESTA MANERA LO CONOCE MÁS GENTE.
- **Yago:** [.eY26] [Que me copien poemas] No me quita el sueño. También tienes más testigos de que tu obra es tuya
- **Félix:** No
- **Curroruiz:** El problema, no es que considere este tipo de ideología que es tan verdadera como un templo visigodo. Lo malo es que [.eC26] el medio de la net, es tan rápido, ha crecido tan exponencialmente, que no tiene leyes que lo auto regulen ni hay fantasmas que puedan buscar por sí mismo errores o plagios. Por eso, [.eC26'] se registre un poema o un escrito o una idea, No se registra nunca a nivel mundial. Por lo que los espías de la red, cuando quieren una cosa,



solo han de tomarla y puede, lamentablemente, dar el caso que el autor, no se entere de este hecho durante años, por lo que el otro, se puede hacer su propio beneficio de este vacío legal. Si es cierto, que se toma como referencia la fecha de primer registro en los blogs, para identificar un fraude, pero si ese blog, ha caído o incluso se ha borrado, toda la información que contenía, pasa a ser secundaria, aun a pesar de que el autor real, sepa que es el dueño de esa autoría, las fechas dejan de coincidir. Por lo cual, volvemos al problema. En la red, hay millones de usuarios deseosos de encontrar algo bonito que impacte a un ser diferente, que no tiene por qué saber si es de su puño y letra o no y no somos Dios, para estar en todos lados y saber quién o quienes nos copian. eso aparte de que se puede quitar de un lugar, para ser publicado en otro. Dicho de otra manera, yo, por ejemplo, lo coloco en digital y el plagiador, lo pone en papel en otro país. Ya no se entera el autor, salvo que un lector, comunique un plagio y siempre a favor de aquel que más famosillo le parezca en el momento inadecuado. (No se extraen unidades de significado del fragmento final porque son una traslación casi idéntica de lo recogido en la entrevista al mismo participante).

27.- ¿Crees que vehicular tu obra sobre Twitter la haga más fácil de difundir? Si es así, ¿Consideras esto un punto fuerte?

- **Tomás:** [.eTBMFC27] [la poesía sobre Twitter] sin duda es mas facil de difundir, es positivo
- **Artesana:** [.eR27] [la poesía sobre Twitter] Solo la leerá quien esté dispuesto a leer poesía, lo pongas donde lo pongas.
- **Fabiana:** Creo positivo vincular mi obra a Twitter y lo considero un punto fuerte.
- **Marga:** sin duda.
- **Feli:** Sí. Por supuesto que lo es.
- **Yago:** [.eY27] [la poesía sobre Twitter] Llega a más gente pero menos cribada. [.eY27'] [la poesía sobre Twitter] Tiene las ventajas y desventajas de toda democratización. [.eY27''] [la poesía sobre Twitter] No sé si es bueno para los poetas pero sí para la poesía (y creo que estoy parafrasean a Scott Ian)
- **Félix:** [.eX27] No [es un punto fuerte la posibilidad de aumentar la difusión para la poesía que permite Twitter]

- **Curruiz:** Es demasiado fuerte potencialmente. [.eC27] Los viejos escritores, no estamos preparados para esa vorágine [la de la multiplicación de la difusión]. Pero con el tiempo, será asumirlo o morir en el intento.

D.-SOBRE LA EXPERIENCIA DE TERTULIA ELECTRÓNICA EN EL FORO

28.-¿Has comentado en el foro poemas de otros participantes?
¿Has recibido respuesta?

- **Tomás:** Sí, positivas en general
- **Artesana:** Lo siento llevo poco tiempo en vuestro foro. Solo el día que los publiqué
- **Fabiana:** He comentado y he recibido respuesta.
- **Marga:** [.eM28] [He participado en el foro] menos de lo que me hubiera gustado.
- **Feli:** Sí
- **Yago:** Sí, aunque no es un hábito para mí.
- **Félix:** No
- **Curruiz:** Sí. en ambos casos.

29.-¿Alguien ha comentado algunos de tus poemas? ¿Has respondido?

- **Tomás:** Sí, he respondido
- **Artesana:** Sí
- **Fabiana:** [.eTRBMFYXC29] [en el foro] han comentado mis poemas y he respondido.
- **Marga:** sí
- **Feli:** Sí
- **Yago:** Escuetamente. Me da pudor.



- **Félix:** Sí y No.
- **Curruiz:** [.eC29] En todos los lugares en los que publico, de manera digital, recibo comentarios y siempre procuro responder. Es una familiaridad que te proporciona vastos conocimientos.

30.-En general dirías que es positivo usar el foro o no. ¿Por qué?

- **Tomás:** [.eT30] [Usar el foro es] positivo porque es un entorno de creación distinto.
- **Artesana:** Sí, en parte, pero [.eR30] [Para usar el foro es] hay que dedicarles un tiempo que a veces no se tiene.
- **Fabiana:** [.eB30] Es positivo usar el foro, con el intercambio nos enriquecemos mutuamente.
- **Marga:** No sabría contestar con sinceridad. En principio [.eM30] soy partidaria de la idea de que dos mentes piensan mejor que una, pero si es algo personal, como la poesía, que afecta a tus sentimientos, igual te pueden herir con alguna sugerencia, no sé.
- **Feli:** [.eF30] [Usar el foro] es positivo porque se difunde mejor y es lo que más importa.
- **Yago:** [.eY30] [Usar el foro es] positivo. Por el efecto contagio [de creación] que he mencionado antes y porque integra la poesía en las dinámicas sociales.
- **Félix:** [.eX30] Un foro siempre es positivo.
- **Curruiz:** [.eC30] [Usar el foro] es positivo. El por qué, es muy obvio aunque no se vea desde más ángulos que los del miedo; en el futuro, todo será compartido y si se llega a un paso antes de ese futuro, aunque sea más barato ese ejemplar de libro, que te leen, será más rentable, porque en lugar de vender a diez personas y regalar a otras diez, te puede leer un millón de seres de todos los lugares del mundo en el cual conozcan tu obra. Es más. [.eC30'] La net, es una puerta a la publicidad y a los reconocimientos, fuera de ningún, y digo, ningún alcance de los medios actuales. Sí, se ha de aprender a cultivar el papel y los medios todos, pero cuando la evolución, nos marque el uso de la red, todo, se moverá por este medio y será imposible que le lean a uno, sin un buen proyecto. [.eC30''] Lo importante, en resumen, como siempre, es eso. Ser leído por el mayor número de lectores posible, porque es la única manera de ser leído. Sin más.

31.-Si lo has usado, ¿Te has sentido cómodo en este nuevo entorno (el foro de Telira/Twitter)? ¿Qué añadirías o eliminarías?

- **Tomás:** Está bien, añadiría cualquier aspecto que suponga hacer mas facil su manejo
- **Artesana:** No lo he usado
- **Fabiana:** [.eBM31] Me he sentido cómoda en este nuevo entorno, todo me pareció excelente. Solo que las respuestas a mis poemas y comentarios que hacía no me llegaban al correo.
- **Marga:** sí. nada.
- **Feli:** [.eF31] A mi [el foro] me ha gustado mucho, me gustaría repetir.
- **Yago:** [.eY31] Todavía tengo ganas de más de lo mismo [del foro de creación conjunta].
- **Félix:** El foro de Telira me parece está bien. ¿Se puede escribir un poema completo?
- **Curruiz:** Eliminaría los problemas de entrada; añadiría más color, más opciones y un aspecto fijo en el cual, una vez cerrado ese foro, se abriera otro, donde se podría interactuar a parte de lo específico del momento.

32.-¿Qué ha sido lo más difícil para trabajar en este entorno?

- **Tomás:** Los procesos para entrar, para copiar... no soy muy experto en informática
- **Artesana:** Nada en especial, aparte de familiarizarme con el foro que es diferente a los que uso.
- **Fabiana:** [.eBRC32] Todo [lo relacionado con el foro] me pareció fácil.
- **Marga:** que la gente tuviera nivel ☺
- **Feli:** [.eFY32] [Lo más difícil para trabajar en el foro ha sido] MI FALTA DE TIEMPO
- **Yago:** El hecho de no disponer de tiempo en mi espacio privado para la red. Pero es una dificultad autoimpuesta.
- **Félix:** No. *(La respuesta no parece acordar con la pregunta)*
- **Curruiz:** Nada.

E.-RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES GENERALES



33.-¿Consideras que algo haya introducido mejoras sustanciales respecto a la creación ‘convencional’? ¿Cuáles?

- **Tomás:** [.eT33] [La poesía para Twitter mejora] La concentración, la intuición... a la hora de comunicar y también la facilidad de llegar a más personas a través del medio Internet
- **Artesana:** [.eRX33] [El uso del foro] no [introduce mejoras sustanciales respecto a la creación convencional]
- **Fabiana:** Tanto la poesía convencional como los poemas de 140 caracteres me parecen que tienen cabida en el mundo de la poesía, ninguna es mejor. Ese es mi parecer.
- **Marga:** Ayuda para encontrar las palabras adecuadas.
- **Feli:** [.eF33] Se puede aprender con los comentarios que hacen los demás [en el foro] y eso me parece bueno.
- **Yago:** La síntesis. [.eY33] El gran problema de la poesía desde los novísimos hasta hoy es la ausencia o incapacidad para la síntesis y sin esto no se da el salto de la retórica a la poesía. [.eY33'] Creo que todos nosotros hemos mejorado nuestra capacidad de concentración semántica y con ello las posibilidades de evocar y sugerir. Así que creo que el experimento tweet puede servir para devolverle a la poesía su verdadera esencia.
- **Félix:** No.
- **Curruiz:** Yo, soy muy poco convencional, por lo que no tengo referencias de mejora o receso.

34.-¿Es posible que en el futuro dediques una parte de tu producción literaria a poemas en menos de 140 caracteres? (seguro / posible / dudoso / no)

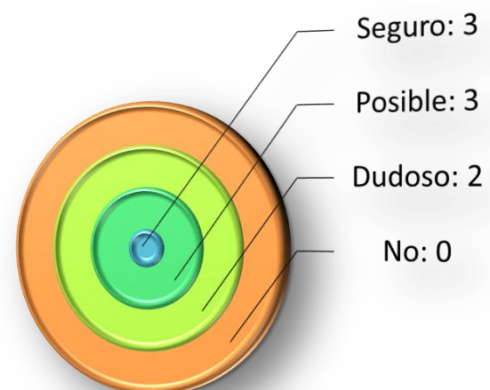


Ilustración 78. ¿Usarán poetweets en el futuro?

- **Tomás:** Dudoso
- **Artesana:** Seguro
- **Fabiana:** Sí, lo veo posible.
- **Marga:** es posible
- **Feli:** posible
- **Yago:** Seguro. Pero ya lo hacía antes.
- **Félix:** Dudoso, solo en iniciativas como la pasada.
- **Curroruiz:** Ya está en marcha, pero desde hace más tiempo del que aquí se puede aludir. Lo que ocurre es que yo, no los llamaba como se los denomina aquí, sino que les daba otro nombre.

F.-REVISIÓN CRÍTICA DE LOS POEMAS COMO LECTOR

35.-Viendo de nuevo tus poemas ¿Les ves en general algún defecto o virtud más marcada?

- **Tomás:** No
- **Artesana:** Siempre veo problemas en mis poemas que releo.
- **Fabiana:** [.eB35] La virtud más marcada [en los poetweets propios] es el poder de síntesis, que con unos pocos versos transmiten la idea de un poema extenso.
- **Marga:** no
- **Feli:** LOS DEFECTOS Y VIRTUDES SE VEN MÁS CUANDO LOS VUELVES A VER
- **Yago:** Demasiado pronto para evaluarlo, porque esta experiencia ha coincidido con un momento creativo muy especial dentro de mi quehacer poético. Unos meses de gran actividad y reinención poética a otros niveles y aún no puedo disociar los diferentes fenómenos.
- **Félix:** No
- **Curroruiz:** Todos tenemos nuestros poemas defectuosos, aunque solo solemos encontrarlos virtudes. Eso lo dejo para el que los lee y no para el que los escribe. Todo padre, tiene hijos perfectos, aunque en casa, nunca deje de gritarles.



36.-Recordando los poemas de los demás participantes en el libro ¿Les ves algún defecto o virtud más marcada?

- **Tomás:** No, tampoco tengo elementos de comparación
- **Artesana:** [.eR36] Algunos para ser breves lo que hacen es utilizar la yuxtaposición, así le dan brevedad, pero da la impresión de frases sueltas, cuando no están simplemente hablando en “indio”.
- **Fabiana:** Lo mismo que la respuesta anterior.
- **Marga:** no
- **Feli:** no, [.eF36] CADA UNO ES DUEÑO DE LO SUYO.
- **Yago:** [.eY36] Insisto [como virtud a destacar en los poemas de la obra conjunta] en los de la síntesis. Creo que ha sido un soplo de aire fresco para nuestra/la poesía.
- **Félix:** No
- **Curroruiz:** El único defecto, que diría uno de los grandes, es que los poemas de los demás, no son míos.

37.-Cosas que te han llamado la atención de los poemas de los demás.

- **Tomás:** En general, [.eT37] [Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás] la creatividad de los mensajes poéticos
- **Artesana:** [.eR37] [Los poetweets creados] en general no son poemas, en el sentido que se le da a esta palabra, son más bien una especie de aforismos, greguerías o agudezas.
- **Fabiana:** [.eB37] [Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás] el excelente vocabulario y la capacidad de trabajar las metáforas.
- **Marga:** [.eM37] [Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás] la variedad de la temática, lo ajustado de la norma.
- **Feli:**

- **Yago:** [.eY37] [Cómo virtud a destacar en los poemas de la obra conjunta] el entusiasmo y la veracidad que desprendían. Ha habido algo catártico y liberador.
- **Félix:**
- **Curruiz:** [.eC37] [Me ha llamado la atención en los poetweets de los demás] La variedad de temas sacados en las escasas líneas. Se puede decir mucho, de mil millones de maneras diferentes y significar todo o nada para uno o dos miembros, dependiendo del estado de ánimo. Es un mundo que se crea y destruye a voluntad.

38.-Citar tus poetweets preferidos del resto de los autores (entre 3 y media docena, si es posible explicando las razones de haberlos escogido)

- **Tomás:** No me atrevo, es que soy un poco pudoroso y no soy poeta.
- **Artesana:** Porque me llegan más. No hay motivos para que te guste una poesía y más aquí que no hay técnica en lo que al verso se refiere.
 - No te asomaste al mar. Solo encontraste los acantilados verdes de tu mirada al otro lado del espejo.
 - Voy a escribir palabras / azules o negras, / como manto de nubes / y hormigas del jardín.
 - Que traslúcida queda mi alma, / cuando escribo, / las palabras donde te defino.
 - Si mi andar se acabara / mientras voy de camino / ¿notarías mi falta?
 - ¿No sabes aún cómo meterte todas las estrellas en los ojos?#serVíctor
- **Fabiana:** No solo un hilo / le impide a la cometa / ser mariposa. (Artesana)
 - Amor y olvido / síndrome de ojos imposibles. (Curruiz)
 - ¿El mejor viaje? / recorrer el infinito... / de tus poros. (Curruiz)
 - ¡No me niegues las manzanas de tu cara! / ¿Serás capaz de dejarme pasar hambre? (Marguitx)
 - Cuando me hablas a los ojos nunca consigo ver qué hay alrededor de tu sonrisa. #María (Raúl)
 - Antes de que el rosa / apague la tarde, espero ver sonrisas / paseando. (Rosario de Cuenca)



- **Marga:** Ahora no recuerdo ninguno, pero me solían gustar los tuyos³⁷⁶ que dedicabas a tu bebé, supongo que por mis circunstancias personales. Sorry si no soy más concreta. Espero que el resto te sirva.
- **Feli:**
- **Yago:** Imposible seleccionar tan pocos. Cito tres que me han encantado al azar, los destaco por su autenticidad psicológica e intento no repetir autor:
 - La vida es ver morir nuestros perros / más uno habrá que ha de ver / como yo muero
 - Que traslúcida queda mi alma, / cuando escribo, / las palabras donde te defino.
 - No hace falta que te presentes / ya conozco tu mirada.
 - Hinchado, boca arriba, inmóvil y sonriente. Mejilla, comisura, la leche represada. ¡Sabes hacer sentir el todo intrascendente!
 - Acabaré. Habré visto prodigios / intuyo maravillas / y sospecho tragedias infernales / pero no seré yo quien lo atestigüe.
 - Y voy a ti / si tú me llamas, / pero tu voz ha de ser / alta y clara...
- **Félix:**
- **Curru Ruiz:** Uno que más me ha gustado es el de :
 - No solo el hilo hace que la mariposa se a cometa (o al revés, es que no leo mucho ahora colega)

³⁷⁶ Se refiere al autor del estudio, a quien va dirigida la respuesta de la encuesta.



Bibliografía y Netgrafía.

- Aciman, Alexander, y Emmett Rensin. *Twitterature*. Londres: Penguin Books, 2009.
- Adichie, Chimamanda. «The Danger of a Single Story. Intervención en la TED conference en Oxford. Subtitulado.» *www.caribbeanchoice.com*. 07 de 2009. <http://www.caribbeanchoice.com/culture/content.asp?article=1645> (último acceso: 05 de 02 de 2011).
- Adorno, Theodor. *Epistemología y ciencias sociales*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.
- Alexa.com. «Alexa top 500 Global Sites.» *Alexa.com*. <http://www.alexa.com/topsites> (último acceso: 29 de 01 de 2011).
- Alonso, Luis Enrique. *La crisis de la ciudadanía laboral*. Rubí: Anthropos, 2007.
- Álvarez Álvarez, J. Francisco, David Teira Serrano, y Jesús Zamora Bonilla. *Filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: UNED, 2005.
- Alvarez, José O. «Del monolog(u)ismo del texto al polilog(u)ismo del hipertexto.» *Ponencia presentada en la Segunda Conferencia de Literatura Iberoamericana*. Florida International University, 1999.
- Ambler, Scott W. «User Interface Design Tips, Techniques, and Principles.» *Ambyssoft*. <http://www.ambyssoft.com/essays/userInterfaceDesign.html> (último acceso: 16 de 02 de 2011).
- Amerika, Mark. «Grammartron 1.0.» *Grammartron 1.0*. 2000. <http://www.grammartron.com> (último acceso: 11 de 02 de 2011).
- Anderson, Chris. *Free, the future of a radical price*. Nueva York: Hyperion, 2009.
- Antaki, Charles, Michael Billig, Derek Edwards, y Jonathan Potter. «El análisis del discurso implica analizar: crítica de seis atajos analíticos.» *Athenea Digital*, n° 003 (2003): 14-35.
- Antón Cuadrado, Raúl. *Comunicación Extendida*. 2009-2012. <http://www.comunicacionextendida.com>.
- Aparici (Coord.), Roberto. *Conectados en el ciberespacio*. Madrid: UNED, 2010.
- . *Educomunicación: más allá del 2.0*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- . *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED, 2010.
- Aparici, Roberto, Agustín García Matilla, J. Fernández Baena, y Sara Osuna. *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Aparici, Roberto, Antonio Campuzano, Joan Ferrés, y Agustín García Matilla. «La educación mediática en la escuela 2.0.» 2010.
- Aparici, Roberto, y Agustín García Matilla. *Lectura de Imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.
- Ardevol, Elisenda. «El relato etnográfico.» *Mediaciones, Antropología de los media*. 16 de 02 de 2010. <http://eardevol.wordpress.com/2010/02/16/el-relato-etnografico/> (último acceso: 08 de 07 de 2012).

- Argente, Daniel. «La Holopoesía de Kac.» *Bitmondo*. 30 de 10 de 2007. <http://www.bitmondo.com/16/> (último acceso: 30 de 01 de 2012).
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Arjona Garrido, Ángeles, y Juan Carlos Checa Olmos. «Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad social.» *Gazeta de Antropología*, n° 14 (11 1998).
- Arroyave, Orlando. «Pareyson y la teoría de la formatividad. Una aproximación.» *Escritos* 14, n° 32 (2006): 78-93.
- Auer, Johannes. «Kill the Poem .» *netzliteratur.net*. <http://auer.netzliteratur.net/kill/killpoem.htm> (último acceso: 01 de 02 de 2012).
- Ayer, A.J. *Lenguaje, verdad y lógica*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- Barrett, Cyril. «Arte Cinético.» En *Conceptos del arte moderno*, de Nikos Stangos, traducido por Hugo Mariani, 211-222. Barcelona: Destino, 2000.
- Beiguelman, Giselle. *Poemas Nômades*. http://www.desvirtual.com/poetrica/portugues/poetrica_gb.htm (último acceso: 01 de 02 de 2012).
- . *Poétrica>p0esIs*. 04 de 04 de 2004. <http://www.desvirtual.com/poetrica/portugues/index.htm> (último acceso: 12 de 01 de 2012).
- Benedetti, Mario. *Inventario Uno. Poesía Completa (1950-1986)*. 10ª. Madrid: Visor, 1993.
- Benmergui, Daniel. «Today I die.» *Experimental Videogames by Daniel Benmergui*. <http://www.ludomancy.com/games/today.php> (último acceso: 18 de 02 de 2012).
- Bezerra Pontes, Elicio. «Tesis Doctoral. Docencia y Nuevas Tecnologías. Una propuesta de formación de docentes de la educación fundamental para el uso crítico de los medios y de las nuevas tecnologías de comunicación, información y multimedia.» Madrid, 2006.
- Bordalo, Joao. «Moments in the Internet history.» *joaobordalo.com*. 22 de 05 de 2009. <http://joaobordalo.com/articles/2009/05/22/moments-in-the-internet-history> (último acceso: 01 de 04 de 2012).
- Bosco, R., y S. Caldana. «El IVAM expone a Kac, pionero del arte transgénico.» *El País*. 04 de 10 de 2007. http://elpais.com/diario/2007/10/04/ciberpais/1191463343_850215.html (último acceso: 28 de 12 de 2011).
- Botton, Barbara. *Epigramme.fr*. <http://epigramme.fr/> (último acceso: 10 de 05 de 2012).
- Bourdieu, Pierre, y Jean Claude Passeron. *La reproducción*. Barcelona: Laia, 1979.
- Bustos (de) Guadaño, Eduardo. *Filosofía del lenguaje*. Madrid: UNED, 1999.
- Callejo Gallego, Javier. *El esquema espaciotemporal en la sociedad digital*. Madrid: UNED, 2008.
- Callejo Gallego, Javier, y Antonio Viedma Rojas. *Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de la intervención*. Madrid: McGraw-Hill, 2006.
- Carr, Nicholas. «The amorality of web 2.0.» *Roughtype. Nicholas Carr's blog*. 03 de 10 de 2005. http://www.routhtype.com/archives/2005/10/the_amorality_o.php (último acceso: 29 de 01 de 2011).



- Carreras, Roberto. «Content curation: cómo filtrar el contenido de calidad en la web social.» *Blog de Roberto Carreras*. 27 de 03 de 2011. <http://robertocarreras.es/que-es-content-curation-como-filtrar-contenido-calidad/> (último acceso: 01 de 08 de 2012).
- Castells, M. *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza, 2009.
- . «Internet y la sociedad RedLección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento.» *Universitat Oberta de Catalunya*. <http://www.uoc.edu/web/cat/articles/castells/castellsmain2.html> (último acceso: 01 de 09 de 2012).
- Cela Conde, Camilo José, y Francisco José Ayala. *Senderos de la evolución humana*. Madrid: Alianza, 2001.
- Cervantes (de) Saavedra, Miguel. *El ingenioso hidalgo don QUIjote de la Mancha*. Barcelona: Edimat, 2000.
- Chang, Young Hae, y Marc Vogue. «The last day of betty nkomo.» *Poems that go*. http://www.yhchang.com/BETTY_NKOMO.html (último acceso: 18 de 02 de 2012).
- Chicote Hernández, Florencio. *Al otro lado del final*. Aranda de Duero: Telira, 2006.
- Clarín. «Nace la "Twitteratura", libros resumidos en apenas 20 frases.» *Clarín.com*. 26 de 06 de 2009. <http://edant.clarin.com/diario/2009/06/26/sociedad/s-01946713.htm> (último acceso: 20 de 05 de 2011).
- Collins, R. *La sociedad credencialista*. Torrejón, Madrid: Akal, 1989.
- «Cómo se crean las traducciones de Google.» *Google translate*. http://translate.google.com/about/intl/es_ALL/ (último acceso: 15 de 07 de 2012).
- Corbetta, Piergiorgio. *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: Mc Graw-Hill, 2007.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Cosic, Vuk. *Documenta: Done*. Ljubljana digital media lab. <http://www.ljudmila.org/> (último acceso: 02 de 2012).
- . «Instant Ascii Camera.» *ljubljana digital media lab == ljudmila*. <http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/camera.htm> (último acceso: 02 de 01 de 2012).
- Darwin, Charles. *El origen de las especies*. Barcelona: RBA, 2002.
- De Concursos. *www.deconcursos.com*. <http://www.deconcursos.com>.
- de Llano Neira, Pablo. «Una secta integrista veta la educación laica en un pueblo mexicano.» *El país (elpais.com)*, 27 de 08 de 2012.
- de Ugarte, David. *El poder de las redes*. *www.deugarte.com*. 2007.
- Delibes, Miguel. *Parábola del naufrago*. Barcelona: Destino, 1978.
- Descartes, René. *Discurso del Método*. Madrid: Alianza, 1979.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Díaz de Rada, Ángel. *Etnografía y técnicas de investigación antropológica*. Madrid: UNED, 2006.
- Díaz de Rada, Ángel, y Honorio Velasco. *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta, 1996.
- Dilthey, W. *Vida y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Dooley, Robert A., y Stephen H. Levinsohn. *Análisis del discurso. Manual de conceptos básicos*. Traducido por Giuliana López Torres y Marlene Ballena Dávila. Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 2007.

Duchamp, Marcel. «The creative act.» *Session on the Creative Act, Convention of the American Federation of Arts*. Houston, Texas, 1957.

Dunbar, Robin. «The Social Brain Hypothesis.» *Department of Psychology and Neuroscience. University of Colorado*. 1998. http://psych.colorado.edu/~tito/sp03/7536/Dunbar_1998.pdf (último acceso: 01 de 02 de 2011).

EasyLife.org. *The first international exhibitions of desktops online. 1997-98. 1998*. <http://www.easylife.org/desktop/> (último acceso: 15 de 02 de 2012).

Edge.org. «Who are the "digerati" and why are they "the cyber elite"?» *edge.org*. <http://www.edge.org/digerati/> (último acceso: 16 de 05 de 2011).

elrincondelhaiku.org. «elrincondelhaiku.org.» *elrincondelhaiku.org*. <http://www.elrincondelhaiku.org/> (último acceso: 25 de 05 de 2011).

Emanuele, Pietro. *Los cien táleros de Kant*. Madrid: Alianza, 2003.

Escaja, Tina. «Caída Libre.» *University of Vermont*. www.uvm.edu/~tescaja/poemas/caida_libre/cl_caidalibre.html (último acceso: 03 de 04 de 2012).

—. «Desprendiendo.» *University of Vermont*. 2002. <http://www.uvm.edu/~tescaja/poemas/hyperpoemas/desprendiendo.htm> (último acceso: 05 de 07 de 2012).

—. «Sumergida.» *Página de Alm@ Pérez/Tina Escaja en la universidad de Vermont*. <http://www.uvm.edu/%7Etescaja/poemas/hyperpoemas/velocity.htm> (último acceso: 28 de 12 de 2012).

Everett, Graham. *Tuesday Night Poem Video*. Kaminland Productions.

Felipe, León. *Antología poética*. Madrid: Alianza editorial, 1995.

—. *Versos y oraciones del caminante*. Visor Libros, 1983.

Fernández Chaves, Flory. «El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación.» *Ciencias Sociales* (Universidad de Costa Rica) II, n° 96 (Junio 2002): 35-54.

Fernández Moreno, Nuria. *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*. Madrid: UNED, 2004.

—. *Temas de etnología regional*. Madrid: UNED, 2004.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía de bolsillo*. Madrid: Alianza, 1983.

Feyerabend, Paul. *¿Porqué no Platón?* Tecnos, 2009.

—. *Contra el método*. Biblioteca de bolsillo Folio, 2002.

Figueroba, Antonio. *Historia del Arte*. Mc Graw Hill, 2004.

«Figuras Retóricas.» *Retoricas.com*. <http://www.retoricas.com/2009/06/principales-figuras-retoricas.html> (último acceso: 20 de 07 de 2012).

Fraguas, Antonio. «La filosofía del "pienso, luego tuiteo".» *El País, Madrid*, 03 de 04 de 2011.



- Freire, Juan. «De la devaluación de los contenidos a la emergencia de los comisarios digitales.» *Nómada, Blog de Juan Freire*. 06 de 05 de 2008. <http://nomada.blogs.com/jfreire/2008/05/de-la-devaluaci.html> (último acceso: 12 de 04 de 2012).
- Gache, Belén. *Aurelia: Our dreams are a Second Life (Gerard de Nerval) y otras video poesías*.
- . «El texto como Ready Made asistido. Borrando las fronteras entre el lector y el escritor. (ponencia en el Simposio Virtual).» *I Simposio Internacional de Universidades lectoras*. Badajoz, 6-7 Noviembre de 2006.
- Gache, Belén. «Gongora Word Toys.» Presentado en Cosmopoética, SOLEDADES 2.0, 24, 25 y 26 marzo 2011. *Gongora Word Toys*. Córdoba, 2011.
- . «Introducción al Seminario 'Poetas, robots y máquinas del lenguaje'.» *Seminario: poetas, robots y máquinas del lenguaje*. Grand Rapids, Michigan, EEUU: Grand Valley State University, Noviembre de 2011.
- Gache, Belén. «La poética visual en las fronteras entre leer y ver.» *Guarda, revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, nº 2 (Diciembre 2006).
- Gache, Belén. «Manifiestos Robots.» *Presentados originalmente en la 7ma Bienal de Porto Alegre (2009)*. Porto Alegre, 2009.
- . «Poesía y Signos de puntuación.» *Fin del mundo. Arte actual desde Argentina*. 04 de 07 de 2012. <http://findelmundo.com.ar/belengache/signos.htm>.
- Gadamer, Hans Georg. *Acotaciones Hermenéuticas*. Madrid: Trotta, 2002.
- . *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Gamma, Erich, Richard Helm, Ralph Johnson, y John Vlissides. *Design patterns. Elements of reusable object-oriented software*. Addison-Wesley, 1994.
- Geertz, Clifford. «Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura.» En *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología.*, de Nuria Fernández Morano, 277-304. Madrid: UNED, 2004.
- Genzuk, Michael. «A synthesis of ethnographic research.» *University of Southern California Center for Multilingual, Multicultural Research*. 2003. Versión PDF en http://www-rcf.usc.edu/~genzuk/Ethnographic_Research.pdf (último acceso: 08 de 07 de 2012).
- Gibson, William. *Neuromancer*. Ace Hardcover, 1994.
- Gil Flores, Javier. «La metodología de investigación mediante grupos de discusión.» *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, nº 10-11 (1992-1993): 199-214.
- Gil Flores, Javier. «La metodología de Investigación mediante grupos de discusión.» *Anuario interuniversitario de didáctica* (Dpto. Didáctica y Organización Escolar y M.I.D.E. Universidad de Sevilla), nº 10-11 (1992-1993): p. 199-214.
- Givone, Sergio. *Historia de la Estética*. Segunda. Madrid: Tecnos, 1999.
- Glazier, Loss Pequeño. «Announce E-Poetry 2013.» *Electronic Poetry Center. University of Buffalo*. <http://epc.buffalo.edu/e-poetry/2013/announce.html> (último acceso: 04 de 07 de 2012).

- Goldsmith, Kenneth. «Provisional Language.» *Crux Desperationis*, n° 1 (1-6 2011).
- Gombrich, E.H. *La historia del arte*. Decimosexta. Traducido por Rafael Santos Torroella. Ciudad de México: Diana, 1999.
- Gómez, Asunción, Natalia Juristo, César Montes, y Juan Pazos. *Ingeniería del Conocimiento*. Madrid: Ceura, 1997.
- González Echevarría, Aurora. *Etnografía y comparación*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- González Muñoz, Ángel. *Poemas. Edición del autor*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Grice, Herbert Paul. *Studies in the way of words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma., 2001.
- Habermas, Jurgen. *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos, 1986.
- . «Social Space and Political Public Sphere — Biographical Roots of Two Conceptions. Lectura Kyoto Prize 2004.» *Kyoto Prize*. 2004. http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k20_c_jurgen/lct_e.html (último acceso: 15 de 02 de 2011).
- Hamel, Rainer Enrique. «Doctorado en ciencias antropológicas. Análisis del discurso I. Interacción verbal y procesos socioculturales.» UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA.
- Hammersley, Martyn, y Paul Atkinson. *Etnografía. Métodos de investigación*. 2ª. Traducido por Mikel Aramburu Otazu. Barcelona: Paidós, 1994.
- Haraway, Donna. «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century".» En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Haro, Juan José de. «Redes Sociales en Educación.» *Slideshare*. <http://www.slideshare.net/jjdeharo/redes-sociales-en-educacin-4237119> (último acceso: 20 de 05 de 2011).
- . *Redes sociales para la educación*. Anaya Multimedia, 2010.
- Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica*. 12. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Hartt, Frederick. *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Traducido por María Victoria Frígola, Rosina Lajo, José Luis Checa y José Luis Sánchez. Madrid: Akal, 1989.
- Heidegger, Martin. «El origen de la obra de arte.» En *Caminos del bosque*, de Martin Heidegger. Madrid: Alianza, 1996.
- Hennessy, Neil. «JABBER: The Jabberwocky Engine.» *Poems that go*. <http://www.poemsthatgo.com/gallery/winter2004/jabber/index.htm> (último acceso: 18 de 02 de 2012).
- Hernández Requena, Stefany. «El modelo constructivista con las nuevas tecnologías: aplicado en el proceso de aprendizaje.» *Revista de Unviersidad y Sociedad del Conocimiento* 5, n° 2 (2008).
- Hernández, Miguel. *Poesías de Miguel Hernandez*. 8ª. México: Editores mexicanos reunidos, S.A., 1992.



- Hipermédula. «Concurso de nuevas narrativas: twitteratura.» *Hipermédula.org*. 01 de 2011. <http://hipermedula.org/2011/01/twitteratura-concurso-de-nuevas-narrativas/> (último acceso: 19 de 05 de 2011).
- . «Hipermedula.org - El ganador de Twitteratura.» <http://hipermedula.org/>. 05 de 04 de 2011. <http://hipermedula.org/2011/04/lo-que-dejo-twitteratura/> (último acceso: 18 de 05 de 2011).
- Hoyle, Alan. «El problema de la Greguería.» *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989. 283-292.
- Huberman, Bernardo A., Daniel M. Romero, y Fang Wu. «Social networks that matter: Twitter under the microscope.» 5 de Dec de 2008. <http://www.hpl.hp.com/research/scl/papers/twitter/twitter.pdf> (último acceso: 28 de 05 de 2011).
- Information is beautiful. «If twitter was 100 people.» <http://www.informationisbeautiful.net/>. 18 de 07 de 2009.
- <http://www.google.es/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.informationisbeautiful.net%2F2009%2Fif-twitter-was-100-people%2F&rct=j&q=if%20twitter%20was%20100%20people&ei=XKPgTYjUL8GKhQfembi5Bg&usq=AFQjCNHUTu-a3ExtSiUBZtOCyEKTzib8Jw&ca> (último acceso: 12 de 23 de 2010).
- Instituto de las enfermedades del sXXI. «Instituto de las enfermedades del sXXI.» *Leteomasis.org*. www.leteomasis.org, <http://www.youtube.com/user/InEnfS21>, <http://www.facebook.com/pages/Campana-Mundial-Contra-La-Leteomasis/178997195578> (último acceso: 4 de 08 de 2010).
- Inteco. Instituto Nacional de Tecnologías de la Comunicación. «Guía de introducción a la Web2.0. Aspectos de seguridad y Privacidad. ed Enero 2011.» *Inteco*. 1 de 2011. www.inteco.es/file/khvjUDHeVUR-8qvaUIEaug (último acceso: 2 de 2 de 2011).
- internetworldstats.com. «Internet world users by language en internetworldstats.com.» *internetworldstats.com*. <http://www.internetworldstats.com/stats7.htm> (último acceso: 08 de 09 de 2011).
- Internetworldstats.com. *World Internet Usage Statistics*. <http://www.internetworldstats.com/stats.htm> (último acceso: 02 de 02 de 2011).
- Jensen, K.B., y N.W. Jankowski. *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Traducido por Joan Soler. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1993.
- Jiménez, Juan Ramón. *Ideología*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- . *Platero y yo*. Barcelona: Nauta, 1981.
- Kac, Eduardo. *Sitio Web de Eduardo Kac*. <http://www.ekac.org/> (último acceso: 17 de 02 de 2012).
- Kant, Immanuel. *En defensa de la Ilustración*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- . «Respuesta a la pregunta ¿Qué es ilustración?» *Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano*. http://www.utadeo.edu.co/programas/humanidades/pdf/ejemplo_ensayo_filosofico.pdf o <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/kant.html>.

Kaplún, Mario. «Chasqui 58, Junio de 1997. De medio y fines en comunicación.» *Chasqui, Revista latinoamericana de comunicación* . <http://chasqui.comunica.org/kaplun.htm> (último acceso: 31 de 01 de 2011).

—. «Procesos educativos y canales de comunicación.» *Bantaba*. http://www.bantaba.ehu.es/sociedad/files/view/procesos_educativos_y_canales_de_comunicacion.pdf?revision_id=62844&package_id=33028 (último acceso: 31 de 01 de 2011).

—. *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

Keith, Gladdis. «Twitter secrets for sale: Privacy row as every tweet for last two years is bought up by data firm.» *Daily mail online*. 29 de 02 de 2012. <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2107693/Twitter-sells-years-everyones-old-vanished-Tweets-online-marketing-companies.html> (último acceso: 30 de 08 de 2012).

Keller, Reiner. «El análisis del discurso basado en la sociología del conocimiento (ADSC). Un programa de investigación para el análisis de relaciones sociales y políticas de conocimiento.» *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, nº 11 (3).

Kennedy, Randy. «El auge de la poesía en Twitter.» *New York Times*. 19 de 03 de 2011. <http://jstoryas.wordpress.com/2011/03/19/el-auge-de-la-poesia-twitter-nytimes-com/> (último acceso: 23 de 03 de 2011).

King, Gary, Robert O. Kehoane, y Sydney Verba. *El diseño de la investigación social. La inferencia científica en los estudios cuantitativos*. Traducido por Jesús Cuéllar Menezo. Madrid: Alianza, 2000.

Kirtchev, Christian A. «A Cyberpunk Manifesto.» *cyberpunkreview.com*. 14 de 02 de 1997. http://www.cyberpunkreview.com/wiki/index.php?title=Cyberpunk_Manifesto (último acceso: 28 de 31 de 2011).

Kohan, Silvia Adela. *Cómo se escribe Poesía*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.

Krüger, Karsten. «El concepto de sociedad del conocimiento.» *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales* XI, nº 683 (10 2006): 14.

Krueger, R.A. *El grupo de discusión: Guía práctica para la investigación aplicada*. Madrid: Pirámide, 1991.

Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2006.

Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2006.

Lakatos, Imre. *Historia de la Ciencia y sus reconstrucciones racionales*. Madrid: Tecnos, 1974.

Lanier, Jaron. *Contra el rebaño digital*. Traducido por Ignacio Gómez Calvo. Barcelona: Radom House Mondadori, 2011.

Lanxon, Nate. «The 50 most significant moments of internet history.» *cnet.co.uk*. 25 de 09 de 2008. <http://crave.cnet.co.uk/software/the-50-most-significant-moments-of-internet-history-49299033/2/> (último acceso: 05 de 04 de 2012).



- Larsen, Deena. «Stained Word Window.» <http://www.wordcircuits.com/>.
<http://www.wordcircuits.com/gallery/stained/> (último acceso: 18 de 02 de 2012).
- Latour, Bruno. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Lázaro Criado, Juan Manuel. *Il cielo minaccia tristezza*. Sevilla: Anubis, 2011.
- . *Las nubes no roban estrellas*. Burgos: Gran Vía, 2012.
- Lechte, John. *50 pensadores contemporáneos esenciales. Del estructuralismo al posthumanismo*. Traducido por Carmen García Trevijano. Madrid: Cátedra., 2010.
- Legrand, Louis. «Celestin Freinet.» *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (UNESCO: Oficina Internacional de Educación) vol. XXIII, nº 1-2 (1993): 425-441.
- Les liens invisibles. «Fake is a Fake.» <http://fake.isafake.org/>. 28 de 02 de 2008. <http://fake.isafake.org/> (último acceso: 29 de 01 de 2011).
- Leung, Linda. *Etnicidad Virtual*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Levy, Steven. *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. Penguin, 2001.
- Lialina, Olia. «My boyfriend came back from the war.» www.teleportacia.org. www.teleportacia.org/war (último acceso: 18 de 03 de 2012).
- Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Lynx Browser Crew. «Lynx 2.8.6 Browser Page.» *Lynx Source distribution, hosted by Internet Software Consortium (isc.org)*. <http://lynx.isc.org/lynx2.8.6/index.html> (último acceso: 01 de 04 de 2012).
- Lytard, F. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. 14ª. Edición de Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra, 2003.
- Madridnetwork.org. «Primer estudio de twitter como generador y difusor de innovación.» *Madridnetwork.org*. <http://www.slideshare.net/madridnetwork/primer-estudio-de-twitter-como-generador-y-difusor-de-innovacin-3282943> (último acceso: 02 de 01 de 2011).
- Malinowski, Bronislaw. *Diario de campo en melanesia*. Madrid: Ediciones Júcar, 1989.
- . *Les argonautes du pacifique occidental*. Ed Gallimard, 1989.
- Marcuse, herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel, 1990.
- Marín, Marta. «Lectura de textos de estudio, pensamiento narrativo y pensamiento conceptual.» *Hologramática* (Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ) 4, nº 7 (2007, Año IV): 61-80.
- Marta Lazo, Carmen, y José A Gabelas Barroso. «La televisión: epicentro de la convergencia entre pantallas.» *Revista Enlace*. Enlace. 04 de 2008. http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152008000100002&lng=es&nrm=iso (último acceso: 14 de 02 de 2011).
- Martín Gázquez, María del Mar. «Estudio del Máster "Comunicación y Educación en la Red": primer acercamiento a su conversión en un sistema de aprendizaje ubicuo.» *Trabajo fin de Máster. Máster en Comunicación y Educación en la Red. Subprograma de investigación Tecnologías Digitales en la Sociedad del Conocimiento*. Madrid: UNED, 2010.

- Medina Rebollo, Tomás. *Memorial Ocioso*. Aranda de Duero: Telira, 2011.
- Menéndez, Eduardo. «Biologización y racismo en la vida cotidiana.» (Revista Alteridades), nº 11 (2001): 5-39.
- Meninas Cartoneras. *Editorial Meninas Cartoneras*. <http://meninascartoneraseditorial.blogspot.com.es/> (último acceso: 15 de 07 de 2012).
- Merloti, Paulo E. «A Fuzzy Expert System as a Stock Trading.» *Merlotti.com*. 2005. <http://www.merlotti.com/EngHome/Computing/fes.pdf> (último acceso: 2011).
- Moreno Feliu, Paz. *Entre las Gracias y el Molino Satánico: Lecturas de antropología económica*. Madrid: UNED, 2004.
- Müllauer-Seichter, Traude. *Historia de la antropología social: escuelas y corrientes*. Madrid: UNED, 2005.
- Mundo Poesía. *Mundo poesía*. <http://www.mundopoesia.com> (último acceso: 25 de 05 de 2011).
- Nelson, Jason. «Game, game, game and again game.» *Secret technology*. Jason Nelso Net Art & Digital Technology. <http://www.secrettechnology.com/gamegame/gamegame.html> (último acceso: 18 de 02 de 2012).
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Barcelona: RBA, 2002.
- Niss, Millie. «The Dancing Rhinoceri of Bangladesh.» <http://www.wordcircuits.com>. 09 de 2002. <http://www.wordcircuits.com/gallery/rhino/rhino.htm> (último acceso: 12 de 02 de 2012).
- Noticias Msn 26/01/2011. «El creacionismo gana terreno en el sistema educativo de Turquía.» *Noticias Msn*. 2011 de 01 de 26. <http://noticias.latino.msn.com/internacionales/articulos.aspx?cp-documentid=27412876> (último acceso: 2011 de 02 de 02).
- Orlove, Benjamin, S. «Barter and Cash Sale on lake Titicaca: A test of competing Approaches.» *Current Anthropology* 27, nº 2 (4 1986): 22.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *Misión de la Universidad*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Ortiz, Santiago. «Bacterias Argentinas. De las redes tróficas a las redes de lenguaje.» *Moebio.com*. 2004. <http://moebio.com/santiago/bacterias/> (último acceso: 02 de 02 de 2012).
- Osuna Acedo, Sara. *Configuración y Gestión de Plataformas Digitales*. Madrid: UNED, 2007.
- Otaola Olano, Concepción. «El análisis del discurso. Introducción Teórica.» *Epos: Revista de filología*, nº 5 (1989): 81-98.
- Page, Ruth. «How celebrities use Twitter.» *University of Leicester*. 13 de 10 de 2010. <http://www2.le.ac.uk/offices/press/press-releases/2010/october/how-celebrities-use-twitter> (último acceso: 30 de 01 de 2011).
- Palabras en el tintero. *Palabras en el tintero*. <http://palabraseneltintero.blogspot.com.es/> (último acceso: 01 de 05 de 2012).



- Paremia, Revista. «Aforismos.» *Paremia. La primera revista española sobre refranes.* http://www.paremia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=15&lang=es (último acceso: 20 de 05 de 2012).
- Pascal. *Pensées. Extraits.* Hauts de Seine: Larousse, 1965.
- Pear Analytics. «Twitter-Study-August-2009.» *Pear Analytics.* 08 de 2009. <http://www.pearanalytics.com/blog/wp-content/uploads/2010/05/Twitter-Study-August-2009.pdf> (último acceso: 11 de 02 de 2011).
- Phil, Plait. «Vimeo: Phil Plait - Don't be a dick.» *Vimeo.* <http://vimeo.com/14333708> (último acceso: 30 de 01 de 2011).
- Pignatari, Décio, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, y José LIno Grünwald. *O projeto verbivocovisual.* <http://www.poesiaconcreta.com.br> (último acceso: 02 de 02 de 2012).
- Piringer, Jörg. *jörg piringer - [digital sound visual interactive poetry etc.]* . <http://joerg.piringer.net/> (último acceso: 02 de 2012).
- Platón. *La República.* Madrid: Espasa-Calpe, 2006.
- Poemas de Paulo Aquarone.* <http://www.pauloaquarone.com>. <http://www.pauloaquarone.com> (último acceso: 02 de 04 de 2012).
- Prado Antúnez, José Manuel. *A flor de istmos.* <http://aforismoscontraaforismos.blogspot.com.es/> (último acceso: 20 de 05 de 2012).
- Prieto, Carlos. *Trabajo, género y tiempo social.* Madrid: Complutense, 2007.
- «PROSPECTOR: An Introduction.» *School of ECM. University of Surrey.* <http://www.computing.surrey.ac.uk/ai/PROFILE/prospector.html> (último acceso: 01 de 09 de 2012).
- Quevedo de, Francisco. *La vida del Buscón.* Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Planeta, 1982.
- Quilis, Antonio. *Métrica española.* 10ª revisada y aumentada. Barcelona: Ariel, 1997.
- Quora. «Twitter: How many tweets per day are there on Twitter?» *Quora.* <http://www.quora.com/Twitter-1/How-many-tweets-per-day-are-there-on-Twitter> (último acceso: 19 de 02 de 2012).
- R.A.E. *Diccionario de la Real Academia Española.* <http://buscon.rae.es> (último acceso: 14 de 02 de 2011).
- Ramírez Goicoechea, Eugenia. *Evolución, cultura y complejidad.* Madrid: Ceura, 2009.
- . *Evolución, cultura y complejidad.* Madrid: Ceura, 2009.
- Ramos, Rami. «Entrevista a Pepa Roma.» *Revista Fusión.* <http://www.revistafusion.com/2001/agosto/entrev95.htm> (último acceso: 29 de 01 de 2011).
- Real Academia Española. *Real Academia Española.* www.rae.es (último acceso: 19 de 03 de 2012).
- Matrix (Trilogía).* Dirigido por Andy Wachowski y Larry Wachowski. Interpretado por Keanu Reeves, Laurence Fishburne y Carrie-Anne Moss. 1999-2003.
- Reig, Dolors. «Content curator, Intermediario del conocimiento: nueva profesión para la web 3.0.» *El Caparazón.* 09 de 01 de 2010. <http://www.dreig.eu/caparazon/2010/01/09/content-curator-web-3/> (último acceso: 28 de 05 de 2012).

Revista Don Juan. «18 tipos de usuarios que podrían ser tediosos en twitter.» *Revista don Juan*. <http://www.revistadonjuan.com/interes/18-tipos-de-usuarios-que-podrian-ser-tediosos-en-twitter/7210127> (último acceso: 10 de 02 de 2011).

Revista qué leer. <http://www.que-leer.com/> (último acceso: 15 de 07 de 2012).

Rocamora, Jesús. «Ten miedo: los peligros de Google y Facebook, según Jaron Lanier.» *PlayGround Magazine*. 03 de 07 de 2012. <http://www.playgroundmag.net/musica/articulos-de-musica/columnas-musicales/ten-miedo-los-peligros-de-google-y-facebook-segun-jaron-lanier> (último acceso: 28 de 07 de 2012).

Romano, Gustavo. «Ip Poetry Creator.» Premio Estímulo para la Investigación en el concurso internacional Vida 7.0 patrocinado por la Fundación Telefónica de España, 2004. *Ip Poetry Creator*. 2004.

—. *The IP Poetry Project*. 2004. <http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html> (último acceso: 22 de 12 de 2011).

Rossignac, Jarek, y otros. «GVU's WWW User Surveys.» *Georgia Tech College of Computing site* (<http://www.cc.gatech.edu>). 29 de 06 de 2001. http://www.cc.gatech.edu/gvu/user_surveys/ (último acceso: 01 de 04 de 2012).

Rui, Huaxia, y Andrew Whinston. «Social Media as an Innovation - The Case of Twitter.» *Social Science Research Network - papers.ssrn.com*. 10 de 03 de 2010. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1564205 (último acceso: 25 de 05 de 2011).

Ruiz Ruiz, Jorge. «Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas.» *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, n° 10 (2) (2009): Art. 26.

Rushkoff, Douglas. *Cyberia: Life in the Trenches of Cyberspace*. Clinamen Press, 1994.

Russel Wallace, Alfred. *Viaje al archipiélago malayo*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1964.

Ryan, Kelly. «Changing the face of Twitter.» *Pear Analytics*. 31 de 07 de 2009. <http://www.pearanalytics.com/blog/2009/changing-the-face-of-twitter/> (último acceso: 12 de 02 de 2011).

Avatar. Dirigido por James Cameron. Interpretado por Zoe Saldana y Sam Worthington. 2009.

San Cornelio, Gemma, y Elisenda Ardèvol. «Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet. “Si quieres vernos en acción: YouTube.com”» *Revista de Antropología Visual*. 16 de 10 de 2007. http://www.antropologiavisual.cl/ardevol_&_san_cornelio.htm (último acceso: 26 de 01 de 2011).

San Martín Alonso, Ángel. «La competencia desleal del e-learning con los sistemas escolares nacionales.» *OEI - Revista Iberoamericana de Educación*, n° 36 (09-12 2004).

Sánchez Bahamon, Luis Jerónimo. «Crea tus propios poemas Haikus.» <http://www.wartehaykuens.blogspot.com.es/>. 11 de 2008. <http://www.wartehaykuens.blogspot.com.es/2008/11/crea-tus-propios-poemas-haikus.html> (último acceso: 04 de 07 de 2012).

Sánchez Meca, Diego. *Teoría del conocimiento*. Madrid: Dykinson, 2001.



- Sanmartín Arce, Ricardo. «La entrevista en el trabajo de campo.» Editado por Universidad Complutense de Madrid. *Revista de Antropología Social*, nº 9 (2000): 105-126.
- Scientific American. «Creationism Controversy: State by State [Map].» *Scientific American*. 10 de 09 de 2008. <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=creationism-controversy-state-map> (último acceso: 01 de 02 de 2011).
- Sennett, Richard. *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.
- Serban, Alina. «Manifiesto: Dislocated Art.» <http://www.turbulence.org/curators/icon/dislocated.pdf> (último acceso: 19 de 02 de 2012).
- Sevilla Muñoz, Julia. «Las técnicas traductológicas para la búsqueda de correspondencias de refranes de español a italiano.» *Revista Paremia*. <http://www.paremia.org/Pdf/TEORIA/TEORIAPAREMIOLOGICA1.pdf> (último acceso: 20 de 05 de 2012).
- Shulgin, Alexei. *Form Art Competition @ C3.hu*. <http://www.c3.hu> (último acceso: 10 de 02 de 2012).
- Siemens, George. «Connectivism: A learning Theory for the digital age.» *International journal of instructional technology and distance learning* 2, nº 1 (Enero 2005).
- . «Learning and Knowing in Networks: Changing roles for Educators and Designers.» *Instructional Technology Forum*. 27 de 01 de 2008. <http://it.coe.uga.edu/itforum/Paper105/Siemens.pdf> (último acceso: 10 de 03 de 2012).
- Sinsida.com. *Sinsida.com*. <http://www.sinsida.com> (último acceso: 1 de 04 de 2012).
- Smith, Roberta. «Arte conceptual.» En *Conceptos del arte moderno*, de Nikos Stangos, traducido por Hugo Hariani, 255-270. Barcelona: Destino, 2000.
- Smullyan, Raymond. *5000 años AC y otras fantasías filosóficas*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Sortea2. *Twitterpoem y Twitterpoema. Poemas con Twitter*. 09 de 06 de 2009. <http://www.sortea2.com/blog/2009/06/twitterpoem-y-twitterpoema-poemas-con-twitter/> (último acceso: 25 de 05 de 2011).
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Traducido por Hugo Mariani. Barcelona: Destino, 2000.
- Stephenson, Karen. <http://www.drkaren.us/> (último acceso: 01 de 02 de 2011).
- Stuart Mill, John. *Sobre la libertad*. Quinta. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Suárez Álvarez, Cristina. «Morfosintaxis y enunciación. Las metáforas.» *Enonciation et modalisation*. Febrero de 2009. <http://enonciation2008.canalblog.com/archives/2009/03/05/12832010.html> (último acceso: 12 de 6 de 2012).
- Sysomos.com. «Inside the Political Twittersphere.» *Sysomos.com*. 10 de 2009. <http://www.sysomos.com/insidetwitter/politics/> (último acceso: 11 de 02 de 2011).
- Taller Musso. «La teoría de Luigi Pareyson.» *Estéticas contemporáneas*. 23 de 06 de 2010. <http://www.esteticascontemporaneas-tallermusso.blogspot.com.es/2010/06/la-teoria-de-luigi-pareyson.html> (último acceso: 19 de 03 de 2012).

- Tasaka, Hiroshi. «The paradox of knowledge society - Talking to Hiroshi Tasaka .» *Youtube*. <http://www.youtube.com/watch?v=5TgXaaHPAs> (último acceso: 28 de 05 de 2012).
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. 6ª edición, 1997. Madrid: Tecnos, 1987.
- Telira. *Cuadernos Telira n°14. Poesía en 140 caracteres*. Vol. 14. Aranda de Duero: Telira, 2011.
- . *Foro de Telira*. Telira. 11 de 2011. <http://www.telira.net/foro> (último acceso: 10 de 02 de 2012).
- . *www.telira.net*. <http://www.telira.net>.
- Tezanos, José Félix (ed.). *Los impactos sociales de la revolución científico-tecnológica. Noveno foro sobre tendencias sociales*. Madrid: Sistema, 2007.
- The Cyberpunk Project. «Ciberdada Manifesto.» *The Cyberpunk project*. 11 de 10 de 2003. <http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberdada.html> (último acceso: 28 de 12 de 2011).
- The Wall Street Journal. «Facebook y Google muestran interés en comprar Twitter.» *Wall Street Journal*. 10 de 02 de 2011. <http://www.europapress.es/latam/estadosunidos/noticia-eeuu-facebook-google-muestran-interes-comprar-twitter-cuyo-valor-puede-superar-7300-millones-20110210153332.html> (último acceso: 10 de 02 de 2011).
- The Wayback Machine*. <http://archive.org/web/web.php> (último acceso: 15 de 07 de 2012).
- Tisselli, Eugenio. «PAC - Poesía Asistida por Computadora. Una herramienta para poetas bloqueados.» *Motorhueso.net*. 2006. <http://motorhueso.net/pac/> (último acceso: 16 de 01 de 2012).
- Tomgray. «Usuario Tomgray06vids.» *Youtube*. 13 de 01 de 2012. <http://www.youtube.com/user/Tomgray> (último acceso: 05 de 07 de 2012).
- tutilibros. *tutilibros 2.0*. <http://tutilibros.wordpress.com/> (último acceso: 26 de 05 de 2011).
- Twitaholic.com. *www.twitaholic.com*. <http://twitaholic.com/> (último acceso: 14 de 02 de 2011).
- Twitter. «Blog de Twitter.» *Twitter*. 22 de 02 de 2010. <http://blog.twitter.com/2010/02/measuring-tweets.html> (último acceso: 12 de 12 de 2010).
- Twitterature.us. *www.twitterature.us*. <http://www.twitterature.us> (último acceso: 15 de 05 de 2011).
- Uribe, Ana María. *Anipoemas*. <http://amuribe.tripod.com/anipoemas.html> (último acceso: 28 de 12 de 2011).
- . *Tipoemas*. <http://amuribe.tripod.com/tipoemas.html> (último acceso: 28 de 12 de 2012).
- Vallés, Miguel S. *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Escuela de Ciencias Ambientales. Universidad Nacional de Costa Rica.
- van Campenhout, Elke. «Herramientas de a.pass.» *Festival in-presentable*. 18 de 01 de 2012. <http://in-presentableblog.com/contenido/herramientas-de-a-pass.html> (último acceso: 10 de 05 de 2012).
- Varios. *Rhizome Artbase*. <http://rhizome.org/artbase/featured/> (último acceso: 17 de 02 de 2012).
- Vásquez Rocca, Adolfo. «Arte Conceptual y Postconceptual.» *Escáner cultural Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. 15 de 03 de 2007. <http://revista.escaner.cl/node/42> (último acceso: 10 de 04 de 2012).
- Vásquez Rocca, Adolfo. «Baudrillard; cultura, narcisismo y régimen de mortandad en el sistema de los objetos.» *Almiar*, n° 31 (Diciembre 2006- Enero 2007).



- . «La posmodernidad; a 30 años de la condición postmoderna de Lyotard.» *Revista Almiar*. 04 de 2010. <http://www.margencero.com/articulos/new03/lyotard.html> (último acceso: 18 de 02 de 2012).
- . «La Posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos1.» *Revista Observaciones Filosóficas*. 20 de 03 de 2011. <http://www.observacionesfilosoficas.net/posmodernidadnuevoregimen.htm> (último acceso: 28 de 12 de 2011).
- Venditti, Robert, y Brett Weldele. *Clones*. Palaiseau: Delcourt, 2009.
- Vicente, Alberto, y Silvano Gozzer. *Informe sobre el uso de Twitter en el sector editorial*. Anatomía de la edición www.anatomiadelaedicion.com, 2010.
- Vinylvideo. «Vinylvideo.» *Vinylvideo*. <http://www.vinylvideo.com/>.
- Warnell, Ted. «Berlioz: a roll-your-own tone poem in fourteen movements.» *Warnell.com*. <http://warnell.com/Syntac/berlioz.htm> (último acceso: 5 de 02 de 2012).
- Web Technologies Surveys*. <http://w3techs.com/technologies>.
- Web3D Consortium. *Open Standards for real-time 4D communication*. <http://www.web3d.org/> (último acceso: 12 de 02 de 2012).
- Weller, Martin. «A pedagogy of abundance.» *The Ed Techie*. http://nogoodreason.typepad.co.uk/no_good_reason/2009/09/a-pedagogy-of-abundance.html (último acceso: 16 de 05 de 2012).
- Wesch, Michael. «A vision of students today.» *Digital Ethnography canal en Youtube* [<http://www.youtube.com/user/mwesch>]. <http://www.youtube.com/watch?v=dGCJ46vyR9o> (último acceso: 14 de 03 de 2012).
- Wiener, Norbert. *Cibernética*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- Wikipedia. *Wikipedia*. <http://es.wikipedia.com>.
- Wiley, David. «The jig is up.» *Iterating toward openness*. 21 de 12 de 2011. <http://opencontent.org/blog/archives/2113> (último acceso: 01 de 08 de 2012).
- Surrogates*. Dirigido por Jonathan Mostow. Interpretado por Bruce Willis. 2009.
- Wilson, Brian. «Mosaic NCSA.» *Blooberry.com*. <http://www.blooberry.com/indexdot/history/mosaic.htm> (último acceso: 02 de 04 de 2012).
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 1973.



Índice de ilustraciones.

Ilustración 1. Universales mínimos para una narrativa del arte.....	10
Ilustración 2. Tráfico en algunos sites significativos respecto a la producción horizontal y jerárquica de contenidos.....	19
Ilustración 3. Relación Eslogan-Consigna, Netmodernismo y Mass Media.....	20
Ilustración 4. Grafiti en Jalapa, Veracruz, México. Recogido en www.arteycallejero.com	31
Ilustración 5. Grafiti en Maracay, Venezuela, arteycallejero.com	32
Ilustración 6. Grafiti en Mumbai, India, con acompañamiento pictórico. arteycallejero.com	32
Ilustración 7. Alimentación Web - Mass Media – Netmodernismo (Bis).....	45
Ilustración 8. La triple coontogenia netmoderna.....	46
Ilustración 9. Caracterización de la Narrativa del Ciberespacio, condiciones y fuentes de influencias.....	49
Ilustración 10. Condiciones de Utilidad de una Narrativa del Ciberespacio.....	51
Ilustración 11. Condiciones Ideológicas de una Narrativa del Ciberespacio.....	53
Ilustración 12. Condiciones de Eficiencia / Viabilidad de una Narrativa del Ciberespacio.....	57
Ilustración 13. El encaje de las máximas de Grice y las condiciones de existencia del arte en la narrativa del ciberespacio.....	65
Ilustración 14. Pseudointersubjetividad y pseudodemocracia como sustitutos de la crítica en la elección de lo difundido.....	67
Ilustración 15. Resumen de los tres niveles de condiciones para una narrativa del ciberespacio.....	68
Ilustración 16. Caída Libre. Tina Escaja.....	69
Ilustración 17. Untitled. Erik Stinson. 2010.....	70
Ilustración 18. Livre. Paulo Aquarone.....	70
Ilustración 19. Visualpoetweet. Feli Abad & Raúl Antón. 2011.....	71
Ilustración 20. Poesía Animada. Momentos de 'Sumergida' de Tina Escaja.....	72
Ilustración 21. Poesía Animada. Momentos de 'Desprendiendo' de Tina Escaja.....	73
Ilustración 22. Game, Game, Game and again Game. Nelson.....	74
Ilustración 23. En Kill the poem, the Johannes Auer, el poema se desvela eliminando 'a tiros' lo superfluo.....	75
Ilustración 24. The Jabberwocky Engine. Henessy.....	75
Ilustración 25. Dos momentos de la poesía hipertextual Stained Word Window.....	76
Ilustración 26. Bad Google Poem. Marc Garrett en Rhizome.org	77
Ilustración 27. Dancing Rinoceri of Bangladesh.....	77
Ilustración 28. Vista del desarrollo del poema hipertexto 'My boyfriend came back from war' de Olia Lialina.....	78
Ilustración 29. Holopoesía. 6 puntos de vista de ADHUC. 1991. Eduardo Kac.....	80
Ilustración 30. Invierno Anipoema (4 momentos). Ana María Uribe. 1999.....	80
Ilustración 31. Ladies. Beigelman.....	81
Ilustración 32. Hojas Rojas Secas (2 momentos). Anipoema. A.M. Uribe. 1997.....	81
Ilustración 33. Crisantempo. Haroldo de Campos. 1998.....	82
Ilustración 34. Velocidade. R. Azeredo. 1958.....	82
Ilustración 35. O pulsar. Augusto de Campos. 1975.....	83
Ilustración 36. Dentro dentro. Paulo Aquarone.....	83
Ilustración 37. Generación de poemas con Bacterias Argentinas, de S. Ortiz.....	85
Ilustración 38. Fragmentos de Twitterpoema en http://www.sortea2.com/	85

Ilustración 39. Comienzo del Manifiesto Robot N1, creado por Belén Gache con IP Poetry Creator	86
Ilustración 40. Ajuste de formas de Ciberpoesía a la Narrativa del Ciberespacio 1/2.....	88
Ilustración 41. Ajuste de formas de Ciberpoesía a la Narrativa del Ciberespacio 2/2.....	89
Ilustración 42. Tabla de acciones de Twitter. By flickr.com/photos/rosauraochoa/	91
Ilustración 43. Características del eslogan-consigna aprovechadas por la poesía en Twitter.....	98
Ilustración 44. Alineación de #poetweets y narrativa del ciberespacio. 1/3-Anarquismo Epistemológico.....	100
Ilustración 45. Alineación de #poetweets y narrativa del ciberespacio. 2/3-Netmodernismo & Ética de la Red.....	101
Ilustración 46. Alineación de #poetweets y narrativa del ciberespacio. 3/3- Maximizar Comunicación EMIREC.....	102
Ilustración 47. Las cuatro fases del ciclo de vida del grupo de discusión.....	117
Ilustración 48. Temporización de los hitos del proyecto de investigación.....	150
Ilustración 49. Tabla de participación en el poemario y de recogida de datos para la investigación.....	153
Ilustración 50. Ejemplo de diálogo en el foro de creación conjunta.....	161
Ilustración 51. Ejemplo de diálogo en el foro de creación conjunta.....	162
Ilustración 52. Formato de página de un autor.....	164
Ilustración 53. Formato de los títulos de capítulo.....	165
Ilustración 54. Ejemplos de reseñas en los cuadernos colectivos. Arriba, cuaderno 14º (2012). Abajo, cuaderno 9º (2005).	166
Ilustración 55. Portada del libro y página de presentación de los poemas.....	167
Ilustración 56. Referencia al cuaderno de #poetweets en el diario de Burgos.....	170
Ilustración 57. Cartel de la presentación del libro.....	171
Ilustración 58. Algunos carteles de promoción del proyecto de poemario de poetweets.....	172
Ilustración 59. Campos de encuadre de la encuesta de participación.....	176
Ilustración 60. Estrategias de moderación del grupo de discusión.....	189
Ilustración 62. Grupo de discusión (23/4/12). De izquierda a derecha: Lázaro, Tomás, Florencio, Feli, Yago, Olga.....	190
Ilustración 63. Categorías preliminares de análisis del grupo de discusión.....	198
Ilustración 64. Descripción del proceso de refinado de categorías analíticas.....	199
Ilustración 65. Matriz analítica con categorías y temas.....	203
Ilustración 65. Condiciones de la obra de arte y su integración en la máxima de calidad de Grice.....	288
Ilustración 66. Cocreación de un poetweet entre Fabiana y el Raúl.....	292
Ilustración 67. Cocreación entre los usuarios Feli y coe.....	292
Ilustración 68. Propuesta de cambio en poema, que no produjo modificación.....	293
Ilustración 69. Propuesta de cambio en poema, que no produjo modificación.....	293
Ilustración 70. Tabla comparativa de paradigmas pedagógicos. CC-BY comunicacionextendida.com.....	295
Ilustración 71. Algunos modos de filtrado de contenidos.....	298
Ilustración 72. Resultado de búsqueda sobre Haití en Meneame.net.....	299
Ilustración 73. Esquema del cambio en la definición de autoridad.....	306
Ilustración 74. Resultados de búsqueda por el término #poetweet el 27/08/2012.....	313
Ilustración 76. Detalle de la tertulia-cena fin de curso de Telira con algunos de los poemas presentados para el libror.....	340
Ilustración 77. Detalle de la reunión de recursos de ánimo.....	341
Ilustración 78. Vista de la cuenta en Twitter de Tertulia Telira.....	349
Ilustración 79. ¿Usarán poetweets en el futuro?.....	439



-Éstos -dijo el Cura- no deben de ser de caballerías, sino de poesía. [...]

-Éstos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entendimiento, sin prejuicio de tercero.

El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha. Capítulo VI



hawm Campbell [http://www.flickr.com/photos/thecampbells/5042764163/] con licencia CC-by-2.0

Este trabajo pone fin a un ilusionante proyecto de dos años que se sustanció en el Máster de Educación y Comunicación en la red de la Uned, en el blog www.comunicacionextendida.com y en la tertulia literaria Telira.

Aranda de Duero, Septiembre 2012

