



Caribbean
Technopoe-
tics:
Episode 01
Eduardo
Kao

CARIBBEAN TECHNOPOETICS
EPISODE 01

powered by University of Miami

*Esta publicación digital, así como la edición física de 48 ejemplares en formato chapbook, producida sin fines comerciales, fueron posibles gracias al apoyo del Departamento de Humanidades Digitales de la Universidad de Miami. Durante el verano de 2025, el Departamento financió la primera fase del proyecto, que consistió en la realización de entrevistas a **Yucef Merhi, Eduardo Kac, Ana María Caballero, Ernesto Oroza y Néstor Siré**, así como en el estudio de sus respectivas obras.*

Al año siguiente, el Departamento decidió apoyar la segunda fase del proyecto, dedicada a la pospro-

ducción de las entrevistas, subtitulado y la construcción de un archivo web en GitHub. Este archivo ofrece acceso a los episodios completos en formato bilingüe (inglés-español), los pósteres diseñados para establecer la identidad visual de las cápsulas de video, las versiones en PDF en inglés y español, y los enlaces para acceder al podcast en YouTube y Spotify.

La publicación y el archivo forman parte de una investigación en curso sobre la poesía tecnológica del Caribe y buscan contribuir a la documentación, circulación y preservación de estas prácticas artísticas y literarias.



CARIBBEAN TECHNOPOETICS

CARIBBEAN TECHNOPOETICS
EPISODE 01

EDUARDO KAC
NICOLÁS GERARDI ROUSSET

CARIBBEAN TECHNOPOETICS

EPISODIO 01_EDUARDO KAC

Convenciones: los títulos de obras y publicaciones, los nombres propios de personas y los movimientos o hechos históricos van en cursiva; las fechas, en negrita. Los turnos de habla se marcan con **NGR** (Nicolás Gerardi Rousset) y **EK** (Eduardo Kac). El texto ha sido editado a partir de la transcripción del episodio: se depuraron muletillas, repeticiones y titubeos, y se corrigieron nombres y datos, conservando el sentido y la voz de cada interlocutor.

NGR: Bienvenidos, este es *Tecnopoéticas del Caribe*, un podcast que explora la relación entre poesía y tecnología en, por, para y desde el Caribe insular y continental. Hoy estamos con el escritor, investigador, artista y poeta Eduardo Kac.

Un poco de información biográfica: Eduardo Kac nace en Río de Janeiro en 1962 y, desde 1980, empieza a agitar el acontecer cultural, primero con el movimiento de arte porno; desde los años ochenta, lleva la poesía a los medios electrónicos con la poesía digital, la poesía de holograma, la biopoetry, la aromapoetry, y sus últimos proyectos, vinculados a llevar la poesía a ambien-

tes sin gravedad y al espacio, que es la space poetry.

Vamos a tener una conversación cronológica: recorreremos su obra desde los años ochenta hasta el presente, e intentaremos comprender cuál es y cómo es ese punto de intersección entre lenguaje poético, tecnología y cultura contemporánea. Bienvenido al podcast, Eduardo, es un gusto para nosotros tenerte aquí.

Lo primero que quiero hacer es empezar con algunas preguntas sobre los años ochenta y Brasil, y específicamente sobre un grupo de poemas de esa época que me resonaron mucho cuando empecé a conocer tu trabajo: los poemas para gritar. ¿Cómo nacen? ¿Cuál era el

contexto que se vivía en ese momento, y dónde se presentaban?

EK: Muchas gracias, es un placer estar acá. Volviendo a Brasil en 1980, lo primero que hay que decir es que estábamos en un contexto de dictadura. La dictadura militar en Brasil se impuso a partir de 1964, y en 1980 seguíamos bajo ese régimen; el presidente era un general. Había censura, había diversas formas de represión. Hubo un pequeño cambio en 1980, pero el contexto seguía siendo muy duro: enero de 1980, en términos políticos, era todavía año setenta. Cambia la fecha, pero no

cambian los espíritus, no cambian las mentes, no cambian las maneras de ver el mundo ni las colonizaciones internas de la disposición, la actitud, la manera de mirar.

Culturalmente, seguíamos bajo los principios de los años setenta: una década informada, de un lado, por el conceptualismo; del otro, por un regreso a la poesía lírica, por así decirlo; y también por lo que yo suelo llamar una estética de la violencia.

En los setenta, en el mundo entero, vimos formas de arte que empleaban dispositivos agresivos, de fuerza física o de violencia real o potencial. Marina Abramović, por ejemplo,

tenía una performance en la que disponía sobre una mesa varios instrumentos que podían torturar o causar dolor, y ella permanecía ahí mientras el público tenía derecho a hacer lo que quisiera con ella y con esos instrumentos. Hubo artistas que mataron animales en vivo dentro del contexto de una performance —Ana Mendieta, por ejemplo—, donde la sangre y el ritual de animales verdaderos, muertos, formaban parte de la obra. Y es evidente que a principios de los setenta tenemos también el movimiento punk.

Había, entonces, una estética de la

violencia que para mí y mis compañeros del movimiento de arte porno era necesario superar. Era necesario desarrollar una estética de la alegría, no de la violencia: el poder revolucionario de la alegría. El movimiento de arte porno no era una práctica de pornografía comercial —ni siquiera existía la pornografía comercial en el Brasil de ese contexto—, y la pornografía comercial reproduce todos los mecanismos ideológicos de represión de una sociedad autoritaria. La idea era, justamente, inventar una pornografía libre para todos, para todas las disposiciones sociales: una porno-

grafía que defendiera el derecho de todos a la igualdad y al respeto. Por tanto, una pornografía política. Era el momento de inventar una pornografía política. En Brasil ya conocíamos, por ejemplo, la pedagogía del oprimido de Freire, el teatro del oprimido, la teología de la liberación. El movimiento de arte porno inventa entonces la pornografía de la emancipación: una pornografía creativa, libre, poética, política, nueva, que subvierte la semiología opresiva de la pornografía comercial e industrial.

Y por eso practicábamos una serie de métodos, de dispositivos nuevos,

a través de los cuales se compartían con la sociedad nuevas visiones del mundo. Como todo era muy nuevo, el humor tenía también un papel muy importante —y no me refiero solamente al chiste, a la disparidad, que ya conocíamos desde el barroco: Quevedo, Góngora, el mismo Quijote. Hablo de un tipo nuevo de humor, con varias funciones. La primera viene de procedimientos poéticos y artísticos novedosos. La palabra “joder”, por ejemplo, que tendría que tener siempre un sentido placentero, se emplea con frecuencia en un sentido violento y negativo; nosotros construíamos

poemas en los que, cuando una palabra con esa carga negativa aparecía, su sentido se transformaba en algo positivo y placentero. El lector, el participante, encontraba entonces palabras que normalmente tienen carga negativa con carga positiva, lo cual causaba sorpresa, y esa sorpresa producía con frecuencia una reacción de humor —un humor más fuerte que la razón, que toma cuenta del cuerpo y produce un espasmo que, de manera virtual, es como una suerte de orgasmo intelectual, un orgasmo somático a través de la poesía: una reacción física más fuerte que la razón.

Los poemas para gritar —los *yell poems*— nacen de ahí, y también porque la performance tenía un aspecto importante: de un lado, el desarrollo de la forma misma de la performance; del otro, el hecho de que la noción de espacio público en el Brasil de ese momento estaba fundamentalmente ausente, porque con la represión de la dictadura militar no había espacio público, no había expresión libre en el espacio público. A través de la performance en la playa, en el parque, en la plaza, reivindicábamos y redefiníamos el espacio público como un espacio creativo de expresión artística y

estética. Los poemas para gritar eran poemas escritos para la lectura silenciosa, pero pensados para esas situaciones de performance pública.

NGR: *Es interesante, porque uno pensaría que los poemas para gritar se dirigen hacia la protesta, hacia ese tema violento, y sin embargo están más bien alimentados por el humor. ¿Crees que de cierta manera respondían a un tipo de agresión, como las performances del movimiento de arte porno? ¿Buscaban una confrontación, o, por el contrario, una integración del entorno a estas ideas?*

EK: El movimiento de arte porno no trabajaba con esa lógica, que entendíamos ya muy antigua. Buscaba, justamente, compartir y dar al público la experiencia vivida del poder revolucionario de la alegría. No buscábamos decir que no al mundo que nos rodeaba: buscábamos mostrar cómo queríamos que fuera el mundo. Modelábamos el mundo deseable, no solo para decir que no a lo que existía, sino para mostrar cómo debería ser.

NGR: *¿Y cómo debería ser el mundo?*

EK: Debería ser libre; debería

respetar por igual a toda la gente, todas las formas de existir en el mundo, incluido todo el espectro de identidades sexuales. Todas las voces deberían ser respetadas por igual. Y es importante decir que el movimiento de arte porno no era lo que hoy se llamaría queer —esa es una visión norteamericana de mirar el pasado en los trópicos—. El movimiento de arte porno abrazaba también a la gente heterosexual, porque entendíamos que tanto el hombre heterosexual como la mujer heterosexual vivían bajo sistemas de opresión, sistemas que exigían comportarse de manera esperada

en la sociedad. No era, entonces, solamente un movimiento queer en ese sentido norteamericano, sino un movimiento en el que todas las maneras de existir en el mundo tendrían que ser respetadas, y tener la libertad de ser de manera natural, sin vivir bajo las formas tradicionales, opresivas y conservadoras de comprender lo que es un hombre, lo que es una mujer, lo que es una persona gay, lesbiana o trans. Toda la gente tendría que ser respetada y poder ser como es de verdad.

NGR: *Una duda que siempre he tenido revisando tu trabajo: ¿cómo*

empieza toda esa idea de la alegría del cuerpo, de los poemas como disparadores de emociones, de risa, de orgasmo, de sensaciones internas? ¿Cómo es ese proceso, del arte porno hacia los primeros poemas holográficos, los primeros poemas digitales?

EK: El movimiento de arte porno, como actividad organizada y coordinada entre todos sus miembros, ocurre fundamentalmente entre 1980 y 1982 —unos tres años—. A partir de 1982 los participantes siguieron desarrollando proyectos individuales dentro de esa estética: salieron libros, publicaciones dis-

tintas, hubo algunas performances también, pero ya de manera más individual, no tan coordinada como movimiento. En ese contexto, sobre todo entre 1980 y 1982, trabajé con fotografía tradicional en blanco y negro con negativo, con Polaroid, con la fotocopidora de manera muy artesanal —cambiando papeles, con procedimientos técnicos variables—, con película de cine, con grabación sonora en casete, con arte correo, con impresión offset y con impresión alternativa, con tipos móviles: todas las maneras tecnológicas de reproducir una idea.

Lo que pasa es que, a partir de

1982, tengo muy claro que lo digital no es solamente una manera más de trabajar. Comprendí que lo digital era un cambio profundo en la cultura. Para mí, todas las prácticas analógicas anteriores a 1982 podían verse como relacionadas entre sí, en un nivel personal, porque empiezo con lo digital en 1982. Pero lo digital no es solamente un cambio de instrumento, una manera más de trabajar: es un cambio cultural, un cambio de pensamiento. Creo mi primer poema digital en 1982, mi primer poema holográfico en 1983, y en 1985 ya estoy trabajando en línea con mis poemas Minitel, que

incluso fueron presentados recientemente en el Tate, en la exposición Electric Dreams. Seguí desarrollando la poesía digital a partir de 1982 y la poesía holográfica a partir de 1983. Pero no se trata solamente de cambios tecnológicos: son maneras completamente distintas de pensar lo que es un poema.

NGR: *Si pudieras definir tres o cuatro especificidades de qué hace diferente a un poema que se desarrolla en el entorno digital de uno que se desarrolla en el entorno analógico... Hago esta pregunta porque, en la mayoría de los casos, la mayoría de las personas que*

se consideran poetas siguen escribiendo poesía para el entorno digital ancladas en un paradigma analógico. ¿Nos podrías definir cuál es ese cambio en la lógica misma de entender un poema —qué cambia, en la manera de escribir, producir y distribuir poesía, con la emergencia de lo digital?

EK: Puedo hablar de mi propia práctica; hay varias maneras de pensar la cuestión digital, y cada quien tendrá su manera de mirar el tema. Para mí, una manera de pensarlo es esta: cuando escribimos un poema sobre una superficie plana para la lectura silenciosa, las palabras

tienen una secuencia permanente, preestablecida por el poeta, que se reproduce siempre igual —el poema tiene una sola configuración—. Un aspecto interesante de la poesía digital es, justamente, poder tener configuraciones variables. No hablo de azar, sino de pensar una sintaxis que mantenga el poder expresivo, pero que tenga una dinámica interna, una dinámica que se pueda vivir, que se pueda experimentar de manera directa: que se pueda leer como experiencia vivida, no como idea, sino como experiencia vivida, temporal, fenomenológica. Todos los poemas tienen un ritmo,

pero quizás la manera más sencilla de decirlo sea esta: si comparamos una partitura musical, el compositor pone las notas en el papel; podemos leer esas notas e imaginar la música, pero eso es distinto de tener la experiencia vivida de escuchar una performance, una interpretación, porque en esa interpretación el intérprete puede darle ritmos variables, puede comunicar emociones distintas, porque hay una dinámica interna del acto interpretativo y del compromiso del oyente con ese fenómeno sonoro. El poema digital puede combinar no solamente palabras, sino tam-

bién sonidos, colores, movimientos, formas tridimensionales que pueden cambiar por completo. No hablamos solamente de una dinámica de palabras que se mueven, sino de la posibilidad de cambio de sentido y de interrelaciones dinámicas entre sonido, color, forma, movimiento, y también interactividad: es decir, que el lector puede tener un papel activo en la navegación y en la formación del sentido del poema. Es completamente distinto del poema fijo, estático, inmóvil sobre el papel.

NGR: *¿Cómo saltas de ahí a la poesía biológica, a empezar a mezclar tu*

ADN con otras especies vivas? ¿Cuál es el puente que conecta el arte digital y la biología? ¿En qué punto dices “estoy explorando toda la lógica que implica el paradigma digital, las computadoras, las herramientas electrónicas”, y en qué momento nace la idea de trabajar con el ADN como parte de esa articulación? ¿Y cuál es su relación con la poesía?

EK: Estamos hablando de periodos distintos: empiezo a trabajar con lo vivo en 1997, y la poesía holográfica es de 1983. Entre 1983 y 1997 hay un periodo con otros desarrollos que ayudan a comprender el pasaje.

Una cosa que se puede decir es que, aun trabajando con elementos visuales, dinámicos, de color, de sonido, de movimiento o de tridimensionalidad, siempre estamos trabajando —aunque esos elementos no sean en sí mismos lingüísticos— con una referencia lingüística, porque hay un pensamiento que viene de la historia de la poesía, por lo menos desde Homero, si no hablamos de Sumeria, que es aún más antigua. La historia de la poesía atravesó tantas fases —la poesía visual de la Grecia Antigua, la poesía visual del Barroco, tanto de la Edad Media que valdría la pena recuperar— que

es una historia maravillosa. Siempre estamos hablando del lenguaje. Y el lenguaje, para el ser humano, es un instrumento, una tecnología: un instrumento que permite la comunicación, y que en el caso de la poesía tiene una forma específica, la comunicación poética, distinta por ejemplo de la del periodismo. Pero de una manera o de otra, hablamos siempre de un fenómeno comunicacional.

La cuestión que se impuso fue esta: si para los humanos el lenguaje es central en los distintos fenómenos de comunicación, y una vez que comprendemos que en la Tierra

compartimos el planeta con otros seres no humanos, comprendemos también que los fenómenos comunicacionales entre seres no humanos son muy distintos de los nuestros. Otros animales tienen sistemas de comunicación que pueden pensarse como semejantes a los nuestros; los primates, los bonobos, tienen unidades semánticas que no llegan a ser exactamente palabras, pero que comunican sentido. Más allá, hay en las bacterias, por ejemplo, comunicación por intercambio de moléculas: hay otras maneras de comunicar entre seres vivos no humanos. Y yo veo ahí una poética por desarrollar

—no solamente para ampliar nuestra sensibilidad humana a partir de lo no humano, sino también para reconocer la creatividad en lo no humano y abrir camino a la posibilidad de concebir obras poéticas para lo no humano también.

Son, entonces, tres cosas: aceptar la comunicación en lo no humano para ampliar nuestro horizonte; reconocer la actividad creativa en lo no humano; y abrir camino entre ambos —es decir, permitir la creación de obras para seres no humanos, una vez que se comprenda cómo están en el mundo, cómo perciben el mundo—. A partir de

una comprensión de los mecanismos comunicacionales, que es algo fundamental en mi trabajo, se amplía el universo comunicacional en dirección de lo no humano.

Esa es la conexión: a través de una tecnología inherentemente humana —esa tecnología primaria que es el lenguaje— se abre una puerta de entrada hacia otros lenguajes que no son humanos, con los que de cierta manera tenemos que coexistir, que pueden enriquecer el nuestro, y de los cuales podemos participar de forma creativa, planteando composiciones que son para no humanos.

NGR: *¿Cuándo decides empezar a trabajar con genética para hacer el conejo, o la planta-animal, Edunia? ¿Cómo es el proceso de reflexión que te lleva a esos trabajos, y cómo es el proceso de realización de esos poemas? ¿Los consideras poemas, o no?*

EK: No: la obra GFP Bunny no es un poema, es una obra de bioarte. La obra Natural History of the Enigma tampoco es un poema, es una obra de bioarte. Pero Genesis, de 1999, tiene una condición ontológica doble, por así decirlo, porque tiene un compromiso creativo con la noción de escritura ampliada y, al mismo

tiempo, es una obra de bioarte con la que se puede interactuar.

NGR: *Para quienes no estén familiarizados: Eduardo Kac acuñó el término bioarte. ¿Podrías dar una pequeña definición, en una línea, para quienes no conozcan el término?*

EK: El bioarte es una forma de arte nueva que desarrollé a partir de 1997, que tiene por base trabajar de hecho —no como idea, como pintura, como concepto, como alegoría o metáfora— con la biología molecular como medio de creación artística. De ahí se desarrollan proyectos de

escritura, como Genesis, y otros mucho más complejos, como Bunny —el nombre de la pieza es GFP Bunny: Green Fluorescent Protein Bunny.

NGR: *¿Dónde realizas estos proyectos de bioarte, con qué equipo? ¿Trabajaste tú mismo en la ingeniería genética, o te juntaste con un equipo de genetistas que te ayudó? ¿Cómo fue ese intercambio, cómo se desarrollan esas piezas?*

EK: Cuando necesitas un coche, no contactas a una empresa de aviación; cuando necesitas un avión, no buscas alquilar un coche: todo

es muy especializado. Los laboratorios que trabajan con conejos no trabajan con bacterias; los laboratorios que trabajan con bacterias no trabajan con flores. En este universo de la ciencia y la tecnología todo es muy especializado, así que, dependiendo de la obra que quiero hacer, tengo que trabajar en el laboratorio que tenga las condiciones para desarrollar ese proyecto en particular.

NGR: *¿Y en qué laboratorio desarrollaste el conejo? ¿En cuál, la flor? ¿Cuánto tiempo estuvo viva Edunia?*

EK: Edunia tiene semillas, así que

puede vivir cuando sea, incluso porque es un constructo: es una flor transgénica que yo desarrollé a partir de un proyecto, de manera que, cuando yo ya no esté, se puede rehacer, recrear a partir de su estructura genética.

NGR: *Recapitulemos un poco para la audiencia que no esté familiarizada. ¿Puedes explicar en unas breves oraciones qué es Edunia, cuál es el proyecto, y por qué dices que puede seguir viviendo aunque tú ya no estés?*

EK: Así como tú tienes una flor detrás de ti —es una flor verdadera,

¿verdad?—, Edunia es también una flor verdadera: se puede plantar, tiene semillas, crece. Pero, al contrario de esa flor, no es una flor que exista en la naturaleza: yo la creé, a partir de un procedimiento transgénico que en este caso particular es también un procedimiento poético, por así decir. Es la expresión de una secuencia genética de mi propio cuerpo, que tomé de mi sangre y transpuse directamente a las venas rojas de la flor: de mis venas rojas a las venas rojas de la flor, una secuencia genética de mi cuerpo directamente en las venas rojas de la flor. En la naturaleza, las flores no tienen

secuencias genéticas de seres humanos: nos separamos de las plantas en la historia de la evolución hace muchísimo tiempo. Es curioso emplear las tecnologías de punta más avanzadas para, al mismo tiempo, volver en el tiempo, hasta el principio de la historia de la evolución de la vida en la Tierra, cuando aún estábamos más cerca de las plantas. Lo que interesa aquí es justamente esa proximidad. Quizás una manera más sencilla de decirlo: no puedes sacar el motor de un avión y ponerlo en tu coche, porque no va a funcionar —la ingeniería del avión es muy distinta de la de tu coche—. Pero si sacas una

secuencia genética de tu cuerpo y funciona en el cuerpo de una flor, eso deja muy claro que seguimos siendo muy cercanos a la flor, a las plantas: que hacemos parte de una misma comunidad de la vida. Para la mayoría de las personas es obvio mirar a un primate y reconocer algo de nosotros mismos, porque somos físicamente cercanos a los primates —la cabeza, los ojos, los dedos, todo—; pero cuando miras una flor piensas algo muy distinto, muy lejano. Mi obra deja claro que seguimos siendo cercanos también a las plantas, porque nuestra secuencia genética funciona, trabaja, se integra

en la genética de la planta.

NGR: *Es decir, que podríamos entender, incluso a nivel poético, ese interés por regresar el lenguaje a su estado primario, pictórico. En tu propia poesía, este experimento genético plantea, otra vez, un retorno: pareciera que todas las obras se tratan de un retorno a un momento primario, pero tomando otro camino. Hay una pieza que, viendo toda tu obra en la línea de tiempo, siempre me intriga: la aromapoetry. ¿Cómo se conjuga con todo este trabajo de bioarte y esta idea de la técnica y la tecnología para explorar estas realidades —no me gusta usar el término “poshumanas”,*

porque siempre pienso que seguimos teniendo al humano en el centro—? ¿Cuáles son los puntos de contacto con esos otros trabajos, y cuáles no? Porque, por ejemplo, cuando uno lee Media Poetry, del año 1996, tenemos la idea de que el medio impreso no es, de cierta manera, el mejor vehículo para la poesía en esta era. Y sin embargo, en 2011 aparece Aromapoetry. ¿Cómo aparece esta obra, y cómo se conecta con lo demás que estabas haciendo en ese mismo momento?

EK: Aromapoetry es un libro de doce poemas olfativos que publiqué en una edición de diez ejemplares:

un libro para leer con la nariz. El libro funciona así: cuando lo abres, abajo a la izquierda está el título de cada poema, en un tipo gráfico que se puede leer con letras; pero el poema está en la página de la derecha, sin ningún texto —no hay nada ahí—. Hay un título a la izquierda, pero para leer el poema hay que leer la página con la nariz. No hay explicación, no hay contenido narrativo: hay un estímulo sensorial colgado del título del poema. El título no encierra al poema, lo abre. La experiencia poética resulta de cómo interpretas el título en palabras, y de cómo interpretas la experiencia sen-

sorial de ese contenido olfativo que yo creé especialmente para cada poema —cada uno distinto del otro—, así que cada persona seguramente tendrá su propia interpretación. Fíjate que hablábamos de las distintas especies con las que compartimos el mundo. Para nosotros el olfato es importante, pero no es el sentido más dominante: el más dominante es la visión. El perro no es ciego, pero su capacidad olfativa es cuatrocientas veces superior a la nuestra —es enorme—; la resolución sensorial olfativa del perro es cuatrocientas veces más refinada que la nuestra. El perro percibe el mundo

a partir de una esfera sensorial de muy alta resolución, como si fuera, por ejemplo, 4K u 8K: la resolución es muchísimo superior a la nuestra. Crear un libro de poemas olfativos para ser leídos con la nariz es, de alguna manera, ponernos en la posición del perro, que tiene una percepción del mundo en la que el valor semántico fundamental viene del olfato. Podríamos decir que Aromapoetry sigue ese mismo camino: intentar negociar entre la experiencia humana y las experiencias no humanas, buscando esa lengua, ese código común.

NGR: *Y hoy, casi simultáneamente, un poco antes de Aromapoetry, ya empieza a prefigurarse la space poetry. O sea, que ni siquiera habíamos terminado de pensar nuestra relación con las demás especies que habitan esta nave espacial llamada planeta Tierra, cuando ya estabas prefigurando un tipo de poesía para entornos sin gravedad y para el espacio. ¿Cómo llegas al espacio? ¿Cómo te llevan ahí estas exploraciones de relaciones no humanas, no verbales? ¿Cuál es la secuencia?*

EK: *Concebí la poesía espacial en el contexto de la poesía holográfica, porque en 1986, cuando fui artista*

residente en el Museo de Holografía de Nueva York, concebí un poema holográfico —un holopoema— para ser enviado al espacio. En 1986 yo tenía veinticuatro años; mi base seguía siendo Río de Janeiro, y era muy difícil completar ese trabajo entre Nueva York y Río de Janeiro. Un poema holográfico para el espacio profundo era, en esa época, casi utópico. Pero cuando hablo de las cosas de las que hablo, no hablo de utopía, de concepto, de alegoría, de metáfora, de idea: todo lo que hago y lo que digo y escribo son cosas que deseo hacer, o que hago de hecho. No me interesa la hipótesis, la idea

por la idea, los conceptos abstractos: me interesa la materialidad de los proyectos, y hacerlos de hecho. Por eso no hablo de ideas fantasiosas o utópicas, sino de cosas que hice, que estoy haciendo, o que tengo la intención de hacer de hecho.

Ese poema de 1986 me tardó treinta y ocho años en completarse. El vuelo al espacio profundo se hizo finalmente en enero de 2024: fue la obra que más tiempo tardó en completarse, treinta y ocho años desde 1986. Y ahora el poema sigue en órbita heliocéntrica, en torno al sol, para siempre. Se llama Ágora: no es una señal, es un poema holográfico

en vidrio, dentro de una cápsula de titanio, dentro del cohete.

NGR: *Y el más reciente, el que lograste poner en la Luna: ¿nos puedes hablar un poco de él?*

EK: Es un cubo de vidrio grabado con láser en su interior —no en la superficie, sino dentro—, con unos símbolos grabados. Es un poema que forma parte de los poemas proceso; el texto fue escrito por Álvaro de Sá, y el cubo fue fabricado por Neide de Sá: es una colaboración. Tampoco es verdad que yo inventé la forma del cubo, ni que Neide la

inventó; varios artistas ya trabajaron con la forma del cubo, sin hablar del cubismo, que es otra cosa. Pero, en mi caso, es una obra concebida para la Luna, y eso le da una característica muy particular. Cuando hablamos de arte y de poesía en la Tierra, parece algo obvio —vivimos en la Tierra, hacemos arte y escribimos poesía en la Tierra—, pero no lo es, porque el universo es inmenso; la palabra “inmenso” no alcanza a dar cuenta de su dimensión. La Tierra es un ambiente muy específico, con una gravedad muy específica, y todo el arte, toda la poesía que se produjo aquí está condicionada

por las condiciones de este planeta. Pensar el arte y la poesía fuera de la Tierra, en otros ambientes cósmicos, implica pensarlos de otras maneras, porque esos ambientes son distintos, con gravedades y condiciones ambientales distintas.

En el caso de la Luna, por ejemplo, un día lunar equivale a dos semanas terrestres: la noción del tiempo es completamente distinta. Las condiciones ambientales también lo son —las temperaturas son extremas, muy calientes y muy frías, y la transición entre un extremo y otro es muy rápida, lo que puede producir un choque térmico—. Mi obra

puede soportar ese calor extremo, ese frío extremo, y la transición rápida entre ambos. Tiene por base cuatro símbolos —no hay letras ni palabras— grabados en tres dimensiones, que se pueden leer desde todos los sentidos. Es lo que yo llamo una escritura antigravitrópica, algo que desarrollé a principios de los años ochenta con la poesía holográfica. De acuerdo con la teoría de la poesía holográfica, la escritura en la Tierra es gravitrópica: el lenguaje escrito está condicionado por la gravedad, en el sentido de que en la Tierra la gravedad atrae todos los cuerpos hacia el centro

del planeta —por eso no caemos, no flotamos, estamos sujetos a la superficie—; cuando soltamos un objeto, va en dirección al centro de la Tierra. Eso se observa en el hecho de que todos los sistemas de escritura pueden avanzar hacia la izquierda o hacia la derecha, pero siempre se leen de arriba hacia abajo, conforme a la percepción de los objetos bajo la gravedad. La cuestión que se impone, entonces, es esta: si no tenemos ni la gravedad de la Tierra ni gravedad alguna —condiciones de microgravedad, como en órbita terrestre—, pensar el lenguaje en ambientes distintos de la Tierra implica

abrir otros caminos a la expresión.
De ahí la noción de un lenguaje
antigravitrópico: con el cubo, todo
funciona en todos los sentidos, y no
hay letras, solo símbolos.

NGR: *Tengo entendido que dentro
de la instalación del poema hay unas
semillas.*

EK: No, es otra cosa. Cuando haces
un vuelo en avión nunca estás solo:
hay otros pasajeros. Los vuelos de
cohete son muy caros, nunca hay
una sola cosa en un cohete —hay
satélites, experimentos de la NASA,
dispositivos para estudios científi-

cos, un montón de cosas—. En la nave que se posó sobre la Luna hay varias cosas: quien pagó el vuelo fue la NASA, y hay diez dispositivos científicos suyos ahí. Hay también una pirámide, que es otra cosa, y en el interior de esa pirámide está mi obra —aunque, incluso dentro de la pirámide, hay otras cosas que no son mías, porque hay varias entidades científicas compartiendo ese vuelo—; en este caso, semillas también. Hay que utilizar al máximo los espacios disponibles, porque son muy pequeños.

NGR: *De cierta manera, entonces, tu*

poema en el espacio forma parte de algo más grande, donde hay trabajos de otras entidades: como una suerte de libro de artista mayor.

EK: No es artístico, es sobre todo científico: es distinto. No creo que sea el caso de comparar, porque el arte espacial y la poesía espacial tienen su propia lógica, su propia teoría, sus propias condiciones ambientales. Hay que dejarse llevar, entrar en ese universo y comprenderlo en sí mismo, en vez de intentar reducirlo a las formas que ya conocemos —como el libro de artista, por ejemplo—, porque trabajar en el

espacio es distinto. Pero, para terminar: una cosa interesante es que esos instrumentos científicos no fueron concebidos para funcionar para siempre. La nave tenía un tiempo de duración de un día lunar, unas dos semanas terrestres; al final de ese día lunar, ya nada funcionaba. Entonces empezaron a hablar de esa nave ya no como nave espacial, sino como monumento, porque se queda ahí, en el futuro, para los arqueólogos espaciales del futuro, que van a descubrirla y a mirar en su interior: van a encontrar ese instrumento científico, esas semillas, esta obra de Eduardo Kac —así como los arqueó-

logos descubrieron, en el interior de las pirámides, todos los elementos de la cultura egipcia antigua.

NGR: *Claro, imagino que por eso eligieron una pirámide.*

EK: Pero esta pirámide es chica.

NGR: *Y ya, para cerrar, vamos con una reflexión más grande. ¿Por qué explorar poesía y tecnología, cuando se podría desarrollar una escritura completamente lineal y dócil ante la tecnología? ¿En qué momento decides que ahí es: que hay que buscar las relaciones entre esta forma de extrañamiento poé-*

tico y todas las tecnologías que lo hacen posible? ¿Cuándo llega ese punto de reflexión en el que dices “es por aquí”? ¿Y qué estás preparando para el futuro? Serían como las dos últimas preguntas para cerrar la entrevista.

EK: Para mí es un desarrollo muy natural, porque el movimiento de arte porno fue un movimiento de vanguardia: estábamos haciendo, por más de treinta años, cosas muy distintas a las de nuestra época —y hoy mucha gente trabaja de la manera en que nosotros trabajábamos en los ochenta—. Por un lado, había un contexto específico, como siempre

lo hay en toda actividad creativa; pero al mismo tiempo no estábamos solamente reaccionando a ese contexto: estábamos modelando cómo veíamos el futuro, cómo queríamos que fuera —más abierto, más libre, con más respeto y más creatividad, sin censura y sin miedo del cuerpo y de la sexualidad—. En esa búsqueda de inventar un lenguaje que subvirtiera la semiología de la pornografía para crear una pornografía de la emancipación, trabajamos con muchos medios, entrecruzando formas: el grafiti, por ejemplo, es algo que se hace sobre el muro y ahí se queda, pero nosotros hacíamos grafitis que

viajaban por la red y llegaban al otro lado, como parte de un acto de comunicación —una experiencia completamente distinta—. Son entrecruces de formas, de invenciones, de maneras nuevas de trabajar; esa actividad experimental está en la base de todo lo que empecé a hacer, y con esa búsqueda constante de expandir mi universo y mi poder expresivo seguí trabajando, ampliando y desarrollando nuevas formas de arte y de poesía. Para mí fue algo muy natural.

Y lo que estoy desarrollando en este momento es una obra que se llama El Círculo Silencioso, en tres partes.

Ya completé la primera, estoy muy cerca de completar la segunda, y estoy empezando a trabajar en la tercera —avanza bien, aunque todo es muy complejo y toma su tiempo—. La obra está concebida para un satélite en órbita terrestre; es una obra visual, pero también puede entenderse como un poema, porque tiene el lenguaje como base. Busca imprimir las tres fases fundamentales de la vida de una persona —juventud, madurez y senectud—, porque todos, independientemente de la cultura, la historia o la política, pasamos por ellas. En una época del mundo tan segmentada, con tantos conflictos y

tantas diferencias, me parece importante recordar que compartimos ese aspecto fundamental de la vida. La expresión de cada fase está atada a una palabra en inglés: morning, midday, midnight. Trabajo con inteligencia artificial creando dinamis-
mos, colores, texturas, movimientos, rupturas, fusiones —muy dinámicos, muy plásticos, como una danza—, algo muy particular en cada obra, para expresar, a través del color, el movimiento, la textura y el cambio, cada fase de la vida humana. La primera fase, morning, ya estuvo en órbita; estuve muy cerca de completar midday, y al mismo tiempo ya

empecé a desarrollar midnight.

NGR: *Cuando dices que ya están en proceso, ¿quiere decir que el satélite está en órbita, dando vueltas alrededor de la Tierra?*

EK: Completa una órbita cada noventa minutos.

NGR: *Y una vez que el proyecto termine, que estos tres vuelos de satélite terminen, ¿cuál será el devenir final de esa obra?*

EK: Los satélites tienen una cámara de video incorporada, de manera que la obra está concebida para ser

EDUARDO KAC

vista por esa cámara: para funcionar en el cuerpo del satélite, para estar de hecho en el espacio. La obra no está dentro de nada: está directamente en el espacio, concebida para ser vista por la cámara del satélite en su propio entorno espacial.

NGR: *Entonces lo que nosotros llegaríamos a ver sería el documento de la obra.*

EK: Es una pregunta interesante, porque una obra concebida para ser grabada en video, en el espacio específicamente —una vez que la grabas, ¿es un documento, o es la obra?—. Por eso estoy pensando, a nivel de

archivo, cómo sería ese documento: tenemos ahí esos problemas de la materialidad y la inmaterialidad de los medios electrónicos. Es, un poco, trasladar el tema: como decía Ortega y Gasset, “yo soy yo y mi circunstancia”; podríamos decir que esta obra es ella y su entorno.

NGR: *Con esto nos despedimos. Muchísimas gracias, Eduardo, por este tiempo, por tomarte el tiempo de conversar con nosotros e ir explicando y explorando, poco a poco, cada una de las ramas de la poesía en las que has incursionado y teorizado. Esperamos, cuando salga este episodio, dejar en la descripción los*

links de todos los libros para que la gente pueda consultarlos y revisar la teoría que tanta falta nos hace aquí desde el Caribe: revisar un poco de teoría, y dejar de inventar el agua tibia, para entender que lo que podríamos llamar una vanguardia realmente viene de un largo proceso de transformaciones, teorizaciones y préstamos. Y Eduardo Kac es, indiscutiblemente, uno de esos pioneros que ha expandido cada vez más el campo de lo literario, de la escritura y, sobre todo, de la poesía, hasta los fines del universo y más allá.

Muchas gracias por tu tiempo.

