

A poesía dixital cítase coa oralidade

María Teresa Vilariño Picos

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO Fronte á dualidade oralidade/escritura, o lugar que ocupan os novos medios dixitais e electrónicos conduce a unha reformulación destas dúas nocións que se mudan ao ciberespazo. As tecnoloxías electrónicas son máquinas memorísticas que axudan a preservar o coñecemento, que potencian a súa performatividade, a través de códigos multimedia, que conciben obras mutábeis non acomodadas a ningún dos xéneros clásicos e que atopan a súa existencia, moitas veces, na súa entidade aberta e fragmentaria, promovendo a interactividade, a sociabilidade e o traballo coral. Este artigo céntrase na poesía dixital e no seu movemento de regreso á oralidade, subvertendo os espazos sistemáticos, rigorosos, lineais e ordenados da escritura.

PALABRAS CHAVE: ciberliteratura, escritura, multimedia, oralidade, poesía dixital.

ABSTRACT The new digital and electronic media force us to redefine the contrasting notions of orality and literacy, which now move into cyberspace. These electronic technologies are memory machines which help to preserve knowledge, which increase its productivity by means of multimedia codes capable of generating manipulable works which could not be accomplished by the classic media, and which often have their being in their open and fragmentary nature, allowing interactive and open access, and team work in different locations. This article concentrates on digital poetry and its movement back to orality, subverting systematic, rule-bound, linear and ordered spaces in writing.

KEYWORDS: ciberliterature, digital poetry, multimedia, orality, writing.

“A voz é un querer-decir e unha vontade de existencia”

(P. Zumthor, 1983: 11)

Na década dos anos sesenta, Marshall McLuhan sinalaba como a escritura exercera un gran peso na conciencia do home, concibindo un suxeito como entidade autónoma, inmóbil fronte á evanescencia da palabra falada.

As relacións entre os rexistros oral e escrito sempre levaron consigo unha boa dose de conflito. Por un lado, parece evidente que vivimos nun contexto sociocultural no que a palabra, escrita, se asocia a un tipo cultural prestixiado e dominante. Por outro lado, a filoloxía e a lingüística contemporánea encargáronse, durante as últimas décadas, de inverter esa xerarquía, sinalando que o rexistro escrito non é máis que un conxunto de convencións socialmente aceptadas que intentan, sempre cun éxito parcial, reproducir a enorme vitalidade do rexistro oral (cfr. Mayans i Planells, 2001: 44).

300

Fronte a esta dualidade establecida, e xa esvaecida, entre oralidade e escritura, o espazo que ocupan os novos medios conduce a unha reformulación destas dúas nocións e ao acto de observar o modo en que o *Eu* se revisitou a si mesmo, así como a clase de cultura (oral, escrita ou tecnolóxica) que xurdiu asociada a estes novos paradigmas. A denominada por Pierre Lévy (1994: 256) cibercultura, ou tecnociencia, e o seu ciberespazo, xera unha evolución acelerada e caótica da sociedade contemporánea. Neste terceiro ámbito, tal e como o cualifica Javier Echevarría, o coñecemento non está encerrado, senón que o invade todo, mediatízase, non é xa unha pirámide estática senón colectiva que se propaga anarquicamente como un virus (W. Burroghs) ou unha metástase (Lévy). A cibercultura reactualiza as palabras de McLuhan de modo que, como argumenta a ciberpoeta Giselle Beiguelman (2007: 103): “O medio non conta xa. Nestes días de palabras nómades, a interface é a mensaxe”.

A denominada por Walter Ong (1982: 135), *post-Tipography: Electronics* supón un movemento da conciencia a unha nova era de “oralidade secundaria”, na que a palabra se mudou ao ciberespazo. Esta oralidade secundaria, que Anxo Abuín remodela co termo oralidade terciaria, que recibe de Gregory Ulmer e a súa *Electracy*, evidencia os seus parecidos coa primaria, incidindo no seu carácter social, na súa inmediatez, convertendo aos oíntes nun grupo “moito máis amplo que aquel da cultura primaria oral –a denominada *cidade global* de McLuhan” (Ong, 1982: 136). Abuín pregúntase se poderíamos adoptar o concepto de oralidade terciaria para referirnos ás obras nadas a partir desa irrupción das novas tecnoloxías e dedica varias páxinas do seu artigo (Ong, 2010: 6-8) a buscar paralelismos entre os principios que Ong atribúe á literatura oral e os novos medios electrónicos. Deste modo, o concepto *Additive* (1982: 37) encóntrao na determinación das *lexias* que forman a linguaxe hipertextual e permiten a coexistencia de varios niveis conceptuais, artísticos, ou culturais; o carácter *Aggregative* (Ong, 1982: 38) reconeceo no

modelo rizomático e multilineal ou multiseccional que acompaña as creacións dixitais; o elemento *Redundant* (Ong, 1982: 39) reflíctese na tendencia á cita e á intertextualidade das obras electrónicas; o estatuto interactivo ou *empathetic and participatory* (Ong, 1982: 45) é palpábel na capacidade cocreadora do espectador-lector; e finalmente a súa función *situational* (Ong, 1982: 49) trasládase ao concepto de *tempo real*.

Se, como dicía Havelock (1986: 76), a escrita non pode prescindir da oralidade, os textos están feitos para que falen e encerran un oralidade oculta tampouco pode facelo a ciberliteratura que xorde, xa dende as concepcións de G. P. Landow (1992, 1997: 197), aplicadas ao hipertexto como un movemento que regresa á oralidade e subverte os espazos sistemáticos, rigorosos, lineais e ordenados da escritura.

Poesía, oralidade e novos medios

“A voz rompe barreras, libera dos límites e instaure a súa propia orde”
(P. Zumthor, 1983: 17)

301

A voz é unha *facultas* ou “posibilidade simbólica ofrecida á representación [...] en e pola linguaxe e os outros códigos que o corpo humano elabora” (Zumthor, 1983: 12). A voz, o piar da oralidade, é “consciencia pero non fala nin pensa verdadeiramente, simplemente traballa para non dicir nada” (Zumthor, 1983: 13-14).

Pola súa banda, a poesía dixital caracterízase polo seu carácter antimimético. Como sostén Jean Strehovec (2010: 70), na liña de Zumthor, nin imita nada, nin di nada, nin fala de nada, senón que promove un evento lingüístico baleiro de contido lóxico, recréase na repetición, na artificialidade da forma e nos efectos sonoros.

O grupo Epimone <www.epimone.net>, formado por Luis Calvo e Pedro Valdeolmillos, promoveu un proxecto que consistía na creación de poemas que reiteran palabras en voz alta, a distintas velocidades, con variadas texturas e entoacións. As palabras que os poetas queren que se repitan unha e outra vez son as de *creación e recreación*. Como sostén Saul Williams para a

Slam Poetry (2003: 58), cada efecto vibracional dos sons produce un impacto e cada un dos seus ecos conéctase con cada palabra que pronunciamos, cada sílaba asóciase ao seu significado eterno que “reverbera” no aire. En moitas ocasións, estas palabras sitúanse no centro da pantalla ou ocupan distintas posicións intercambiábeis, oscilando, superpoñéndose, singularizándose polas súas cores e polos seus efectos sorprendentes, asumen, en ocasións, a parte polo todo recorrendo á metonimia, moi representativa na poesía dixital: “no medio dixital o lector accede á totalidade dos contidos, activando unicamente o enlace hipertextual”. É o que Alexandra Saemmer (2010: 102-103) denomina “a acción metonímica dos hiperenlaces”.

A poesía dixital, ou *New Media poetry*, golpea a linguaxe, trasladándoa cara a territorios de experiencia verbal que non se viran con anterioridade, a pesar da longa tradición de poesía experimental. En efecto; toda ela é herdeira das conquistas formais de grupos e movementos poéticos do século XX, dende as aproximacións racionais e antirracionais dos movementos de vangarda da primeira metade de século (Futurismo, Cubismo, Construtivismo, Dadaísmo, e Letrismo), até os movementos da segunda metade, como o Espacialismo, o Concretismo, L=A=N=G=U=A=G=E, Beat, Poesía visual, Fluxus ou o Poema/Proceso (cfr. Kac: 2007: 11).

Recordemos como os poetas dadaístas, que constitúen un referente inescusábel no campo da poesía dixital, exploraban aspectos sonoros como a simultaneidade e o ruidismo nunha concepción múltiple do fenómeno poético que adoptaba como ingredientes básicos a danza, a *performance*, a música ou a relixión. Poderíamos recuperar igualmente os traballos de Francisco Cangiullo, pintor, escritor, *performista* e deseñador gráfico dos anos vinte, adscrito ao futurismo italiano, como a súa *poesía pentagrammata*, destinada a ser lida modulando a voz segundo as distintas marcacións do pentagrama. Por outra parte, o concretismo paulista do grupo *Noigrandes* (Decio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos) valoran a palabra na súa dimensión lingüística, visual e fónica (na súa verbivocovisualidade), cunha natureza espacial que recorre a imaxes e espazos en branco, rompendo coas regras sintácticas, atomizando e redistribuíndo as distintas partes do poema (cfr. Gache, 2006: 17, 46-47, 127 e 133).

E nos anos cincuenta encontramos producións como os poemas aleatorios de Theo Luz, nos sesenta, os traballos de Nanni Balestrini, co seu *Tape Mark*

1 (1961), os poemas electrónicos do grupo Fluxus, con Emmett Williams, e xa nos oitenta a influencia da polipoesía creada polo italiano Enzo Minarelli. A polipoesía, cuxo coñecido manifesto aparece por vez primeira no ensaio “Polipoesía, dalla lectura alla performance dei poesía sonora”, dentro do catálogo *Visioni, Violazioni, Vivisezioni* (marzo de 1983), encontra un gran desenvolvemento no contexto posmoderno, como mestura de diversas linguaxes, priorizando a poesía sonora como guía das demais linguaxes propias do espectáculo.

O xénero afunde as súas raíces na fenomenoloxía de Husserl e a súa intencionalidade diríxese á primacía do oral, porque tal poema “está pensado-concibido-realizado en función do real, e tendo en conta o grao de conciencia con que o poeta chega a esta elección, noutras palabras, é necesario sentir a urxencia, a esencia indispensable da transmisión oral” (Minarelli, 1987). O manifesto de polipoesía condensaba en seis principios básicos a concepción que Minarelli posuía con respecto á suma de poesía, oralidade e novos medios. O primeiro deles incide en que o avance da poesía sonora se conseguirá unicamente polo desenvolvemento das novas tecnoloxías, os medios electrónicos e o ordenador. A segunda característica é que a palabra, a voz, se converten no obxecto de experimentación dos polipoetas para liberar a súa sonoridade. Neste sentido, e é o terceiro principio, a elaboración do son non admite límites, ligándose co ruidismo. Todo iso sitúase nun tempo (cuarto aspecto) recuperado pola súa sensibilidade, que queda sometido á montaxe. O quinto trazo insiste no carácter rítmico da lingua e, por último, a Polipoesía é concibida e realizada para o espectáculo en vivo, as súas fontes son a poesía sonora, a musicalidade, a mímica, o xesto, a danza, a imaxe, a luz, o espazo, os vestidos e os obxectos.

Nos anos noventa adquire un forte impacto a presentación no Centro George Pompidou das *Trois mythologies et un poète aveugle* do poeta que cuña o concepto de poesía combinatoria, Jean Pierre Balpe. Tratábase dunha creación acústica e musical, cun diálogo en tempo real entre un autómatas de xeración de poemas, elaborado por Balpe, e outro de xeración musical, concibido por Jacopo Baboni Schilingi. Mediante a posta en escena de Gérard Assayag, o grupo, constituído por tres poetas, os lectores, un pianista, un percusionista e unha soprano, xeraba unha e outra vez unha infinidade de textos, a partir das proposicións dos dous autómatas, atendendo ao estilo do poeta cego, ao de Balpe, ao de Henri Deluy e ao de Joseph Guglielmi. Neste intercambio oral,

a linguaxe adquire o poder de exorcismo, co diálogo, ás veces xordo, “autista”, di Gache (2006: 199), dos ordenadores.

Nas marxes do século XX, e continuando as formulacións da polipoesía para combinala coas novas tecnoloxías, exerce a súa creatividade o artista español Xavier Sabater. En “Murmurios de inverno”, un poema elaborado da man do realizador arxentino Gonzalo Marcuzzi Iglesias, preséntasenos un ciberpoema que é unha mestura de trazos da poesía *underground*, social, oral, sonora, fonética, electrónica, visual, polipoesía e videopoesía. Se accedemos á súa reprodución na canle DocuMentalidades, oímos, e vemos, ao poeta recitando o texto, mentres que se proxectan ás súas costas, detrás dos seus ollos, vídeos moi rápidos sobre contidos dispares e, de cando en vez, se ven reflectidas na pantalla certas palabras do poema. Ao mesmo tempo, o poema está acompañado de son e música procedente dunha fonte externa, como a radio, ou dunha voz en *off* que usa outras linguas para sumalas ao español. O poema remata, aínda que se prolonga de forma acústica, co son interminábel dun tocadiscos sen vinilo.

304

Outro dos seus poemas, “IncoHerencia”, un videopoema realizado en 2006 con Marcuzzi, a partir doutro texto de Jacobo Sucari, convértese nun poema fonético traballado cun procesador de efectos aplicado á voz, en clara homenaxe a Laurie Anderson, compasado coa música do chileno Maxi e a montaxe de Marcuzzi.

A poesía dixital é en si mesma un xénero que xunta as tradicións da vangarda e neovangarda, a poesía visual e concreta, as videoinstalacións artísticas, a arte conceptual, o *Net Art*, o *Software Art*, e subxéneros como a poesía cinética e animada, a poesía ergódica (segundo a terminoloxía de Espen Aarseth), a visual dixital, a poesía dixital e sonora, a poesía interactiva, a poesía código, os xeneradores de poemas, así como os *textscares* dixitais e instalacións coas *performances* poéticas (cfr. Strehovec, 2003). O traballo dos poetas dixitais, como sostén Eduardo Kac (2007: 11), guía á linguaxe máis alá dos confíns da páxina imprimida e explora unha nova sintaxe

feita de animacións lineais e non lineais, hiperenlaces, interactividade [...], discontinuidades espazo temporais [...] espazos sintéticos, inmaterialidades, relacións diagramáticas, tempo visual, simultaneidades múltiples e outros procedementos innovadores.

A día de hoxe, na traxectoria marcada por todos estes creadores, que de-sembocha na poesía dixital, multimedia, electrónica ou performativa xa non se mantén a contraposición dos universos semántico verbal, visual e sonoro, nun desexo de romper cos determinismos da linguaxe. As obras dixitais, e en especial as poéticas, combinan distintos sistemas semióticos, provocan unha contaminación entre eles e poñen en paralelo o lingüístico, co visual e o fónico. Trátase dun proceso que Gunther Kress (1998: 76) cualificou de sinestésico: “unha nova teoría da semiose que terá que recoñecer os procesos sinestésicos, a transdución do significado dende un modelo semiótico de significado a outro modelo semiótico”.

Esta é a hermenéutica que debemos aplicar, por exemplo, á Action Poetry que resalta a noción de *nomadismo* como unha parte importante do traballo dos actores-poetas. Nela, o corpo convértese nun vehículo de transmisión expresiva no que a espacialidade adquire resonancias clave. A Action Poetry suma a arte visual, as instalacións multimedia e a “Living Body Poetry”, recuperando certo compoñente de rito a través da sonoridade e a danza (cfr. Nicola Frangione, 2006).

Os novos medios resultan unha mestura entre as convencións culturais máis antigas de representación, acceso e manipulación do coñecemento e as convencións máis modernas dos mesmos procesos. En palabras de Lev Manovic (2003: 19):

os ‘vellos’ *data* son representacións da realidade visual e da experiencia humana, *i.e.*, imaxes, narrativas audiovisuais e de base de datos que se inclúen dentro do que normalmente denominamos *cultura*. Os ‘novos’ *data* son numéricos. Como resultado da mestura, obtemos tal cantidade e diversidade de imaxes híbridas nas que podemos facer clic, paisaxes feitas con datos financeiros, *QuickTime* [...], ou iconas animadas.

Moitos dos exemplos de poesía dixital, como os de Cin Salach, achéganse á cultura popular da poesía oral. A súa poesía, como a de Laurie Anderson ou Hedwig Gorski, asóciase ao ritmo, ao respiratorio, á acción, á actitude, ao movemento, á idea de corpo, de *performance*, encadrándose xa non nunha oralidade primaria, secundaria ou mixta, senón nunha oralidade mediatizada, diferida no tempo e no espazo (cfr. Zumthor, 1983: 37). Cin Salach, poeta multimedia dende 1987, singularízase pola súa creación do *Loofah Method*,

unha conxugación de *Spoken word*, poesía, percusión e teatro que se asociou ao compositor e músico Mark Messing, nun primeiro momento, e a Sue Walsh e Kurt Heintz, nun segundo, para poder traballar coa fotografía e o vídeo. Unha das primeiras obras do grupo foi estreada en 1989 e incorporaba *performance art*, danza, música, cine, imaxes xeradas por ordenador, son e vídeo. A partir do *Loofab Method*, desaparecido en 1995, Salach dá orixe á *Bob Shakespeare Band*, xunto con Sheila Donohue, Kendall Dunkleberg ou Marc Smith até chegar, só con Donohue, ao dúo *Betty's Mouth*. Xa nos anos noventa, Salach crea *Ten Tongues*, no que recupera membros do *Loofab Method* para experimentar máis co acústico, en detrimento dos programas tecnolóxicos.

A artista estadounidense Laurie Anderson, que se autodenomina *Storyteller* (Howell, 1992: 9), constitúe un dos exemplos máis representativos de *Performance Poetry* mediante a utilización dun instrumental moi variado, no que o seu corpo se converte na principal ferramenta e a súa voz no vehículo que canaliza as súas reivindicacións de resistencia fronte ao sistema político, social e cultural establecido. O seu traballo interpretouse como un salto da creación individual, autónoma, en soidade e autoritaria, ao traballo coral que remite ao exercicio dunha enunciación colectiva. A definición que Birringer proporciona de Anderson describe a identidade esvaecida dunha artista “desprazada [...]: como os retrasos vocais e as distorsións da súa voz” (Birringer, 1991: 222). O máis característico de Laurie Anderson é precisamente esta distorsión da súa voz mediante os elementos electrónicos para duplicarse nos seus dobres, nos seus *dummies* (vid. MacEnzie, 1997), creando novos personaxes que xa non lle pertencen, sons especiais que emiten os seus instrumentos, así como o tratamento dixital das imaxes que se proxectan ás súas costas. O labor de Anderson combina, unha vez máis, un exercicio multimedia no que a tecnoloxía supón unha reformulación da cultura baseada no concepto de *mediación*. Na obra de Anderson, a tecnoloxía é o elemento que se vincula sempre coa linguaxe polo que, como estudou F. Gonçalves (2005: 194), as súas instalacións e *performances* créanse a partir da relación que xorde cos dispositivos técnicos, que producen un efecto estético, e sobre todo, fan sobresaír certas condicións do discurso.

Hedwig Gorski, por último, reaviva o termo *Performance Poetry* para describir o seu traballo oral, gravado en directo mentres actúa. A artista-poeta-*performer* proclámase herdeira da arte conceptual, da poesía *Beat* e de autores específicos como Mayakovsky, Khlebnikov, Andy Warhol, Philip Glass, John

Cage ou Jim Jarmusch. Un dos seus últimos libros, *Intoxication: Heathcliff on Powell Street* (2009) é un arquivo/memoria do seu teatro experimental dos anos setenta, a partir dunha obra titulada *Booby, Mama!*, cualificada como “un drama *cut-up neo-verse*”, precursora da *Performance Poetry* e do *Slam*.

A oralidade dos medios electrónicos move á acción, é unha chamada, un berro (“a call, a cry”) (Ong, 1967: 111-75), unha transacción interpersoal, unha explicación, interpretación ou hermenéutica dun interlocutor cara a outro ou outros (Ong, 1988: 267), é un espectáculo acústico, visual e falado (cfr. Havelock, 1986: 63), un *Speech act* (Ong, 1995) que deixa abertas as portas, mediante a súa fluidez, como sostén J. D. Bolter, a unha constante revisión. Desenvólvese, así, unha nova hermenéutica dos textos electrónicos que debe ter en conta non só a palabra, senón tamén a imaxe, os gráficos, o son, a proxémica e a quinésica: “os textos [...] transformáronse en espazos cinéticos que poñen a súa énfase na visualidade (e no táctil) situando a súa meta fundamental na atracción para sí dun lector-oínte, espectador-oínte, un *voyeur*” (Strehovec, 2010: 4).

A cultura electrónica, visual, dixital, en fin, conxuga elementos orais e escritos, literarios ou non literarios, facendo saltar polos aires (cfr. Mason, 1998: 307) os argumentos reduccionistas adscritos á dicotomía oral/literario.

María Teresa Vilariño Picos
Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

- Aarseth, Espen. 1997. *Cybertexts. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- Abuín González, Anxo. 2010. “Espaces acoustiques, textures sonores: Oralité tertiaire et langages électroniques”, en *Recherche Littéraire/Literary Research*, volume 26, nºs 51-52 (verán), pp. 3-14.
- Balpe, Jean Pierre. (s.a.). *Rencontres Médias 1 (1996-1997). Aspects des nouvelles technologies de l'information*. París: BPI en Actes, pp. 145-163.
- Beiguelman, Giselle. 2007. “Nomadic Poems”, en *Media Poetry. An International Anthology*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 97-103.

- Birringer, Johannes. 1993. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bolter, J. D. 1991. *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*. Hillsdale (Nova Jersey): Lawrence Erlbaum Associates.
- Echeverría, Javier. 1999. *Los secretos del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
- Frangione, Nicola. 2006. "Performance Art and Action Poetry – beyond work of Art plural" <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/poesa-y-performance.html>>
- Gache, Belén. 2006. *Escrituras Nómades*. Xixón: Trea.
- Gonçalves, F. 2005. "Laurie Anderson e as apropiações estéticas da mídia e da tecnologia na arte da performance", en *Comunicação, Mídia e Consumo*, Issue 2, N.4P, xullo, São Paulo: pp. 183-193 <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaconsumo/article/view/5130/4749>>
- (s.a.). "Performing the Trojan Horse: Laurie Anderson's strategies of resistance and the "postmedia era" <<http://people.brunel.ac.uk/bst/2no2/Papers/Fernando~Performing%20the%20Trojan%20Horse.htm>>
- Havelock, Eric A. 1986. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Howell, John (ed.). 1992. *Laurie Anderson*. Nova York: Balliet & Fitzgerald Inc.
- Kac, Eduardo. 2007. *Media Poetry. An International Anthology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kress, Gunther. 1998. "Emerging Literacies. Visual and Verbal Modes of Representation in electronically mediated communication: the potentials of new forms of text", en *Page to Screen. Taking Literacy into the Electronic Era* (ed. Ilana Snyder). Londres e Nova York: Routledge, pp. 53-79.
- Landow, George P. [1992]. 1997. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Lévy, Pierre. 1994. *A Inteligência Colectiva. Para uma Antropologia do Ciberespaço*. Lisboa: Instituto Piaget. Tradución de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar.
- 1997. *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles technologies: cooperation culturelle et communication"*. París: Éditions Odile Jacob/Édts. du Conseil de l'Europe.

- Mackenzie, Jon. 1997. *Laurie Anderson for Dummies*, en *The Drama Review*, n° 41.
- MacLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Manovich, Lev. 2003. “New Media from Borges to HTML”, en *The New Media Reader* (eds. Noah Wardif-Fruin e Nick Montfort). Cambridge-Massachusetts: The MIT Press, pp. 13-25.
- Mason, Bruce Lionel. 1998. “E-Texts: The Orality and Literacy Issue Revisited”, en *Oral Tradition* 13/2, pp. 306-329.
- Mayans i Planells, Joan. 2002. *Género Chat o cómo la etnografía puso un pie en el ciberespacio*. Barcelona: Gedisa.
- Minarelli, Enzo. 1987. *Tramesa d'Art* <<http://www.3vitre.it/index.html>>
- Ong, Walter. [1967]. 1991. *The Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press. Rpt. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1988. “Before Textuality: Orality and Interpretation”, en *Oral Tradition* 3/3, pp. 259-269.
- 1995. “Hermeneutic Forever: Voice, Text, Digitization, and the ‘I’”, en *Oral Tradition* 10/1, pp. 3-26.
- Sabater, Xavier. 1992. *Polipoesia. Primera Antología*. Barcelona: Sabater Edicions.
- Saemmer, Alexandra. 2010. “Textual material in the Digital Medium”, en *Regards croisés. Perspectives on Digital Literature* (eds. Philippe Bootz e Sandy Baldwin). Morgantown: West Virginia University Press, pp. 93-104.
- Strehovec, Janez. 2010. “Digital Poetry beyond the metaphysics of ‘Projective Saying’”, en *Regards croisés. Perspectives on Digital Literature* (eds. Philippe Bootz e Sandy Baldwin). Morgantown: West Virginia University Press, pp. 63-76.
- Ulmer, Gregory L. 1994. *Heuretics. The Logic of Invention*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Williams, Saul. 2003. “The Future of Language”, en *The Spoken Word Revolution (Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation)* (ed. Mark Eleveld). Naperville: Sourcebooks, pp. 58-60.
- Zumthor, Paul. [1983]. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus-Alfaguara. Traducción ao castelán de M^a. Concepción García-Lomas.