

**Citación bibliográfica:** GONDAR, David. «Poesía aumentada y exopoemas hispánicos: teoremas del reciclaje en un mundo de crisis y mutaciones». *América sin Nombre*, 28 (2023): pp. 79-97, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22055>

## Poesía aumentada y exopoemas hispánicos: teoremas del reciclaje en un mundo de crisis y mutaciones

### Augmented poetry and Hispanic exopoems: recycling theorems in a world of crisis and change

DAVID GONDAR

CHER UR 4376, Universidad de Estrasburgo, Francia

[gondar@unistra.fr](mailto:gondar@unistra.fr)

 <https://orcid.org/0000-0003-2089-5254>

Fecha de recepción: 24/02/2022

Fecha de aceptación: 26/03/2022

#### Resumen

Las poéticas hispánicas actuales conocen una mutación por la utilización que ofrecen las posibilidades de las tecnologías de la información y de la comunicación. Con la llegada de los ordenadores a los hogares, se modificó la relación con la informática, y surgieron multitud de posibilidades para la poesía que se beneficia de nuevas funcionalidades y procedimientos inexplorados. Desde el nacimiento de la *Postpoesía* en el año 2000, las poéticas aspiran a borrar la noción de frontera literaria y geográfica.

En el siglo XXI, el ordenador ha reemplazado el televisor; la pantalla fija se ha convertido en móvil, y el zapping del mando en una relación digital. La poesía se ha relacionado, desde siempre, con las artes y las ciencias, pero desde estos últimos años recupera incluso los espacios donde solo solía estar de prestado. De la política a la publicidad, la poesía recobra los mecanismos poéticos que solo tenían ya valor comercial o como figura política. Del reciclaje publicitario nacen poéticas como *Flores en la cuneta* de Alejandro Céspedes, cuyo objeto, el coche y los lemas publicitarios, se transforman en títulos comprometidos. También se recupera la televisión, tras haber sido reemplazada, en proyectos como *Serial. Antología poética sobre series de televisión*. La nueva pantalla poética es la de la interacción entre el poeta y el lector que abandona la lectura para dedicarse al incremento de la obra,

© 2023 David Gondar



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

desde el Slam hasta los videopoemas. Si el lector es a la vez espectador y actor, como lo analiza Vicente Luis Mora en *El lectoespectador*, el poeta también ya es otro, pasando de ser lector a ser público. Surge entonces el planteamiento sobre la definición de un poeta multitarea capaz de crear tanto en la escritura como en la programación.

Nuestro trabajo establecerá nuevas formas de análisis de la poesía mutante de nuestro siglo, poniendo de relieve los mecanismos hipermodernos. Los espacios poéticos se extienden a ámbitos externos, desconocidos inicialmente, aunque, ¿no se ha extraído el cine de la literatura? Y actualmente, ¿no se han invertido las influencias ya que los videojuegos son una fuente de inspiración para el cine? Partiendo de esta perturbación de los campos clásicos de fuerza, vamos a emprender un estudio de los procedimientos videolúdicos aplicados a la poética aumentada, exopoemas que se construyen desde una nueva dimensión.

**Palabras clave:** Exopoemas; Agustín Fernández Mallo; Postpoesía; Alejandro Céspedes; Poesía aumentada; Videojuegos

### Abstract

Current Hispanic poetics are undergoing a mutation due to the use offered by the possibilities of information and communication technologies. With the arrival of computers in homes, the relationship with computing has changed, and a multitude of possibilities have arisen for poetry which benefits from unexplored functionalities and procedures. Since the birth of *Postpoetry* in 2000, poets have aspired to erase the notion of literary and geographical frontiers.

In the 21st century, the computer has replaced the television; the fixed screen has become mobile, and the zapping of the remote control turned into a digital relationship. Poetry has always been related to the arts and sciences, but in recent years it has regained spaces where it used to be only on loan. From politics to advertising, poetry recovers the poetic mechanisms that only had commercial value or as political figure. This repurposed advertising gave rise to poetics, such as *Flores en la cuneta* by Alejandro Céspedes, whose object, the car and the advertising slogans, are transformed into committed titles. Television is also recovered, after having been replaced, in projects such as *Serial. Antología poética sobre series de televisión*. The new poetic screen is that of the interaction between the poet and the reader who abandons reading to dedicate himself to increasing his output, from the Slam to video poetry. If the reader is both a spectator and an actor, as Vicente Luis Mora suggests in *El lectoespectador*, the poet is also another, going from being a reader to being an audience. This raises the question of the definition of a multitasking poet capable of creating both in writing and programming.

Our work will establish new ways of analyzing the mutating poetry of our century, highlighting hypermodern mechanisms. Poetic spaces extend into external, initially unknown realms, yet hasn't cinema extracted from literature? And today haven't the influences been reversed as video games are a source of inspiration for cinema? On the basis of this disruption of the classical field of force, we are going to undertake a study of video game procedures applied to augmented poetics, exopoems that are constructed from a new dimension.

**Keywords:** Exopoems; Agustín Fernández Mallo; Postpoetry; Alejandro Céspedes; Augmented poetry; Videogames

Todo poeta es un sismógrafo  
Javier Moreno, *Cadenas de Búsqueda*.

Se reúne aquí una propuesta completa en su infinitud.  
Ramón Dachs, *Codex Mundi*.

El cambio de siglo representó para la poesía una multiplicación de propuestas con el uso del ordenador y las posibilidades de las nuevas herramientas informáticas. Si en el siglo xx se investigaron construcciones poéticas según modelos y corrientes diversas, el siglo xxi volvería a la relación entre poesía y ciencia con mayor fuerza, estableciendo un intercambio profundo donde la poesía ya no sólo es un método para memorizar elementos mecánicos o astronómicos sino una fuente real de pensamientos científicos. Del mismo modo, la ciencia dejaría de ser un mundo de conocimientos poetizados para volverse una escritura poética que produce metáforas inéditas. La *Postpoesía* de Agustín Fernández Mallo abrirá este camino, que no tiene que entenderse como nuevo, pero sí como una encrucijada de campos científicos y literarios relacionados entre sí por la imaginación y la comprensión del mundo que nos rodea. Poeta y científico intentan, por la observación y la experiencia, devolver a los lectores sus sentimientos frente al universo, la sociedad y las mutaciones. Para poder transmitir estas informaciones se necesita estar presente en nuestros tiempos por una indagación de lo percibido; el *Dasein* o «estar ahí», definido por Jorge Riechmann (2001), permite, tanto al poeta como al científico, recoger los datos necesarios para la creación intelectual.

Los cambios poéticos no se detienen en los intercambios entre ciencia y poesía; las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación ofrecen nuevas pistas para componer poemas innovadores que incluyen vídeos, audios, imágenes e interacciones. Si la pantalla del siglo xx era el televisor, símbolo de la pasividad de la sociedad frente a las imágenes propuestas, la pantalla del ordenador permite una respuesta activa. La información, la diversión o las relaciones humanas ya no se consumen como en el siglo pasado. La televisión era un objeto de soledad, que llegaba al ámbito familiar y sin poder contestar o influir sobre lo visto. El ordenador, o las pantallas del siglo xxi (móvil, Tablet, portátil) son objetos de nomadismo que permiten al receptor intervenir, producir, compartir, y también participar en un ejercicio de reescritura que modifica sus contenidos.

Nuestro trabajo abarcará la construcción de una nueva poesía y de poemas, que llamamos «exopoemas» (*exo* del griego: «fuera de», «en el exterior») a partir de su reciclaje de la cultura televisiva del siglo pasado, las interpolaciones de la *Postpoesía*

de Agustín Fernández Mallo y de la poesía fractal de Ramón Dachs, pero también la poesía aumentada mediante las herramientas informáticas, y concluiremos con las posibilidades de mutación gracias a las técnicas del videojuego. En este mundo globalizado, nos preguntaremos: ¿las crisis actuales podrán hacer florecer una «sociedad poética en red»?

### Hermenéutica de la televisión: el caso de la antología *Serial*

Los contactos entre literatura y televisión se limitaron a programas literarios con objetivo de presentar autores y obras, pero desde los años 1990, escritores como el estadounidense David Foster Wallace, y su ensayo *A supposedly Fun Thing I'll never do again* (1997), reflexionan sobre el papel de la televisión en nuestras sociedades y su impacto. El artículo de Foster Wallace «*E Unibus Pluram*, la televisión y la literatura americana» o los dos volúmenes de *Écrivains en séries* (2009-2010) en Francia, pero también la recopilación *Serial* (2014) en España, modifican la relación entre la televisión y la literatura, el lector y el espectador.

La poetisa española Luna Miguel, con Ana Santos Payán, dirigió la publicación *Serial* proponiendo la escritura, por poetas, de textos recuperando series televisivas como fuente de inspiración para componer poemas. Cada uno de los veintiún poetas dedica sus versos a una saga televisiva, desplazando las imágenes visuales al formato papel. Escribir un poema a partir de una serie es admitir el impacto de la televisión en la creación poética.

Si la poesía es un espacio de la intimidad, en el cual el autor se pone en peligro, la televisión encarna un voyerismo por la invisibilidad del espectador. La escritura lleva consigo la presencia necesaria de la lectura, también las producciones visuales se elaboran pensando en la presencia del espectador ante la pantalla, pero la escritura no intenta hacer como si el lector estuviera ausente. Peter Brook señala la diferencia entre el cine y el teatro en su ensayo *The Empty Space* (1968), la cual radica en la percepción de la realidad y de la irrealidad:

There is only one interesting difference between the cinema and the theatre. The cinema flashes on to a screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. Of course, it is nothing of the sort—it is a satisfying and enjoyable extension of the unreality of everyday perception. The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present. This is what can make it more real than the normal stream of consciousness. This also is what can make it so disturbing. (Brook, 1968, pp. 121-122)

La percepción de la realidad se hace en el cine con relación al pasado, mientras que en el teatro ocurre en el presente. Eso permite al cine alcanzar una irrealidad de lo cotidiano. Pero cine y teatro piden al espectador desplazarse a las salas y juntarse, al contrario de la televisión que se consume de forma individual o entre convivientes.

La literatura permite una relación entre la escritura y la lectura. El lector dice con su lectura el texto literario y en ese momento, su voz reescribe la creación inicial. La voz del lector se suma a la voz del poeta. Las propuestas del *Spoken Words* (Cabot, 2017) o del *Slam* (Colectivo, 2007) proporcionan además un intercambio con un público. Luna Miguel, poetisa y editora española, indica en el prólogo de *Serial*, «pantalla umbilical, ficción para una nueva temporada», poemario dirigido con su madre Ana Santos Payán: «Hagamos algo juntas... Recuperemos los minutos que invertimos en series de televisión y convirtámoslos en Literatura» (Miguel y Santos Payán, 2014, p. 9). El paso de la pantalla al libro construye una relación con el pasado donde realidad e irrealidad se mezclan, fusionan mediante los recuerdos de la percepción visual para acabar por ser poemas. La antología *Serial* se publicó en 2014 por El Gaviero Ediciones. La selección realizada por Ana Santos Payán y Luna Miguel consta de veintiún poetas y una ilustradora, Patri Tezanos.

Primero, el poema de Bertha García sobre la serie *Punky Brewster* (pp. 29-34) utiliza la cabecera como una estructura para los versos de la primera parte. Si la apertura en mayúsculas del poema *incipit* tiene por objetivo resumir la situación inicial, la continuación del poema se estructura en dos puntos. El primer punto se apoya en la cabecera de la serie y es descriptivo: «I. De las muchísimas cosas que suceden» resume los ejes principales de la serie, planteando algunos acontecimientos que le ocurren a la protagonista. El segundo reflexiona sobre la sociedad; poesía y sociología se juntan en esta parte: «II. De las muchísimas lecciones éticas, sociopolíticas y sociosanitarias...». Las estrofas de tres a cinco versos tratan del alcoholismo, del maltrato a menores y de la muerte. Sin embargo, la forma sociológica de la segunda parte se desvanece estrofa tras estrofa para recobrar una forma lírica.

Segundo, Antonio Lucas compone una elegía, poema de lamentación, a partir de la serie *The Sopranos*. Los dos ejes son la muerte y la ausencia. El título del poema «Gestión de residuos», que se refiere al método de blanquear dinero por la mafia, subraya la doble identidad del protagonista. La ausencia se encuentra representada por el deseo y el poder, reemplazando el amor. El padre fallecido es un modelo y la madre carece de instinto maternal. Lucas se adueña de las palabras del protagonista, Tony Soprano: «En mí resuenan tus palabras» (pp. 47-48). La difícil supervivencia de un jefe de la mafia es interpretada por Lucas como la compleja subsistencia de su generación: «Pertenezco a una generación que no puede durar». Esta reflexión se encuentra en la escena de la vuelta de los patos a la piscina del padrino Tony Soprano. La crisis de angustia conoce un alivio al regresar los patos. Lucas cita el último verso del poema «*East Coker*» (1940) de T. S. Eliot: «*In my end is my beginning*». La ausencia en el poema de Lucas es la marca que permite sustraerse al tiempo y al espacio. Tony Soprano lleva la marca de la mafia desde su nacimiento, el poeta también la lleva. Este sin fin, en el cual pasado y presente se comunican, es el espacio donde no hay vuelta atrás. El círculo de la vida es como el de la poesía,

un tiempo sin punto final. La generación de Lucas no tiene porvenir porque es una generación perdida desde su nacimiento. Este poemario plantea el paso del tiempo y el estado de las generaciones de los poetas.

Tercero, Matías Miguel Clemente en su poema «Homespun River» (pp. 55-57), dividido en tres partes (Kevin Arnold, Winnie Cooper y Paul Pfeiffer) pone de relieve la Historia de los Estados Unidos y su propia infancia. Sin embargo, Clemente no trata en su poema de la nostalgia, sino de la muerte con referencias a la guerra del Vietnam. La muerte de Bryan, el hermano de Winnie, durante la guerra del Vietnam, conmociona a una juventud que crece entre inocencia, ausencia y muerte. El sufrimiento personal proviene de un drama nacional. Kevin espera la venida de Winnie que intenta encontrar el amor en la depravación. Y Paul, adolescente solitario, encuentra entre los muertos de la colina, el lugar de su reino. De lo que pudieran parecer los dulces momentos de la juventud, Clemente destaca la desesperanza de los tres protagonistas que se encaminan hacia la locura. Paul concluye el poema con estas palabras: «venid los dos al final de la colina / que os voy a contar un cuento. Un cuento maravilloso» (p. 57). Clemente compuso este poema inspirado por tres canciones: *Empty Chair* de Don McLean, la versión de *Hallelujah* por Jeff Buckley y *Move on me* de Fink. La música acompaña las imágenes de las series, pero además es un puente creativo entre el poeta espectador y el poeta-creador. Agustín Fernández Mallo aconsejaba en su ensayo *Postpoesía*: «lea como quien escucha música» (Fernández Mallo, 2009, p. 15).

La relación con la pantalla encuentra una pasividad en su uso con la televisión. El espectador, el que mira u observa, se transforma mediante la intersección poética en un actor, el que interpreta y realiza. Este *feedback*, más allá de ofrecer una segunda vida a esas series, establece una nueva lectura en la cual, los poetas se vuelven directores reduciendo obras extensas, de varias temporadas, al tiempo y al espacio de un libro, de un poema.

### Redes postpoéticas y fractales: interpolaciones

La poesía rompe con los límites del libro, ya desde el siglo xx, y las numerosas propuestas, como la *Holopoesía* del poeta brasileño Eduardo Kac, borran las fronteras y conciben un «media art». El cambio de espacio provoca un cambio de significado. Las propuestas tridimensionales son visuales o auditivas, como las propuestas de la *Visual No-poesía* y de la *Poétrica*, que mezclan cifras y caracteres especiales con el fin de crear imágenes nuevas, *Tipoemas* y *Antipoemas*. La *Poesía visual*, *Desde Aquí* o *Poesía en movimiento* de *Sumergida*<sup>1</sup> juegan con la presencia de los versos en la pantalla del ordenador sin que el lector pueda interactuar. El *Futurismo* o la *Poesía*

1. <https://proyecto.w3.uvm.edu/velocity/SumergidaEspanolNYU/SumergidaEspanolNYU.php>

*concreta* conectan la escritura y las artes gráficas. La poesía actual recupera los experimentos del siglo anterior y los actualiza con el uso del ordenador, cada vez más presente y accesible. Este nuevo lugar, esta «Pangea», como lo nombra Vicente Luis Mora, proporciona redes, nodos, tramas inéditas tanto para el poeta como para el lector. Los límites de la producción editorial en versión papel encuentran una libertad creativa fuera del coste de la publicación, del formato o del espacio. Vicente Luis Mora señala en *Pangea*:

El cada vez más notable y perceptible crecimiento de una literatura colectiva transcultural, despojada de autoría y esencialmente errante, que va saltando sin fronteras idiomáticas ni geográficas de unas pantallas a otras, de unos foros y continentes a otros. (Mora, 2006, p. 176)

La poesía es un nomadismo en una Pangea que permite fronteras móviles. Los poetas nos hacen reflexionar sobre la autoría literaria como en las obras *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011) en la cual Agustín Fernández Mallo contamina con sus versos el libro de Jorge Luis Borges, o *Cuando llegan las abejas* (2012), mezcla de los versos de Begoña Callejón con los de Sylvia Plath, poemario que empieza por esta duda: «No sé quién soy. Tú o yo.» (Callejón, 2012, p. 13). Pero esta indecisión, este titubeo, se presenta como una oración afirmativa y no exclamativa. Callejón no intenta definir la autoría del poemario, sino que indica una doble escritura, compartiendo los versos en un mismo espacio. El poema es una red que reúne las voces en una interpolación, y Fernández Mallo apunta igualmente:

... pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos, y la cronología se perderá en un orbe de símbolos premodernos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado. (Fernández Mallo, 2011, p. 10)

Se desdibujan los contornos del tiempo y del espacio en una escritura múltiple donde la creación recupera las obras pasadas en un acto de ampliación y actualización. Este apropiacionismo, nos dice Fernández Mallo, es la «fundición en el presente de objetos poéticos de todas las épocas y tendencias» (2009, p. 67). Recordemos la fuerte inclinación a finales del siglo XIX y principios del XX, en España, a traducir y publicar numerosas obras de la literatura europea. La llegada de una literatura extranjera provocó su recuperación y adaptación al contexto y a las preocupaciones nacionales por parte de escritores españoles como Alfonso Hernández Catá con *El aborto* (1922) a partir de la novela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley. Este juego de apropiación o de palimpsestos relacionaba obras entre ellas, aunque con escasas informaciones de autoría. Al contrario, la traducción ficticia —el caso de la traducción de Cid Hamete Benengeli en *El ingenioso hidalgo Don*

*Quijote de la Mancha* (1605) podría ser el más llamativo<sup>2</sup>— inventa una relación y herencia literaria. La reescritura de textos anteriores también engendra una relectura de las obras pasadas, deshaciendo los tiempos para convocar un tiempo único, un presente, un *Dasein* según Martin Heidegger, o un «estar ahí» para completar con Jorge Riechmann. Heidegger señala el *Dasein* con esos términos:

La apropiación y la custodia del mundo abierto se consume en el *Dasein*, que está determinado por el poder hablar en la forma de un nombrar y un discurrir sobre el mundo que comparece. (Heidegger, 1999, p. 45)

Para Jorge Fernández Gonzalo la reescritura, el *remake*, no es imitar sino construir una obra nueva: «no se trata de una copia, no se busca la reduplicación, sino establecer parámetros de diferencias, pautas de contraste, desvíos» (Fernández Gonzalo, 2011, p. 169).

Si la intertextualidad no es un acto nuevo, las construcciones de este siglo llevan más lejos la relación estrecha entre poesía y ciencias. Cuando, por ejemplo, Fernández Mallo presenta en espejo sus poemas en prosa y extractos del artículo «Los agujeros negros, Constructores del Cosmos» de Mónica Salomé en verso (Fernández Mallo, 2008b), desaparecen las fronteras entre la escritura científica y poética. El lector se encuentra frente a un libro de poesía, publicado por DVD Ediciones, colección «Poesía», y el primer contacto visual es la lectura de poemas, o sabiendo que el libro se compone de fragmentos científicos, de poemas en versos y extractos de un artículo en prosa. El lector engañado tendrá que modificar su lectura para concebir la parte científica a partir de una puesta en escena versificada:

Hasta hace 5 años  
 los agujeros negros eran  
 poco más que una construcción  
 teórica,  
 una hipótesis para observaciones que  
 no se explicaba de otra manera.  
 Pero ahora,  
 por primera vez,  
 vemos cómo el espacio-tiempo  
 ve curva y rota  
 en torno a un agujero negro. (Fernández Mallo, 2008b, p. 25)

La versificación del artículo y esencialmente de los tres elementos «teórica», «Pero ahora,» y «por primera vez», provoca una identificación visual de este fragmento como un poema, pero la lectura del texto permite reconocer la inserción del

---

2. Las investigaciones de Louis Watier sobre la traducción ficticia o simulada plantean nuevos ejes de interpretación.

enunciado científico de Salomé. La compaginación de este poemario es un recurso a un juego entre la espera del lector y una trampa del autor. Esta presentación engañosa plantea la recepción de la ciencia y de la poesía.

Ramón Dachs con sus escrituras geométricas realiza una poética fractal con «palabras-punto» que dejan al lector seguir varios caminos de lectura: «la Topología como clave de lectura poética» (Malia, 2011, p. 133). Lo interdisciplinario de su obra, expuesta en el IVAM o citada en la bibliografía del matemático, especialista de los fractales, Benoît Mandelbrot, lleva a la poesía fuera de la literatura. La escritura y la lectura se encuentran en un movimiento desatado de la inercia de la publicación. Tras las leyes sometidas por el autor, el lector construye su recepción desde recorridos y procedimientos polifacéticos: simetría, segmento, doce triángulos equiláteros, tetraedro regular, centro de gravedad e intersección orbital. Fernández Mallo, en una entrevista del 21 de mayo de 2011, nos especificaba que «la ciencia [es] generadora de conceptos y metáforas, al margen de argumentos» (Gondar, 2016, pp. 407-409). Por otro lado, en los años 1970, el científico Charles Percy Snow señalaba la incompatibilidad de las ciencias y de la literatura, aunque Albert Einstein subrayara la presencia de la poesía en las ciencias y la gran importancia de la imaginación en la actividad científica. El poeta y crítico inglés Samuel Taylor Coleridge justificaba su asistencia a las clases de química de la *Royal Institution* de este modo: «para enriquecer mis provisiones de metáfora». Si la poesía interactúa con las ciencias desde la Antigüedad, la dependencia era de orden práctico: la poesía permitía memorizar teoremas o elementos de astronomía o mecánica. Como señala Jesús Malia:

Los *Fenómenos* de Arato no son simplemente un tratado de astronomía en verso, como tampoco es, en realidad, una simple paráfrasis de Eudoxo. Es un poema religioso y filosófico.

En la *Antología Palatina* se recogen epigramas helenísticos (s. IV a.n.e. - s. I a.n.e.). Conoce una ampliación en el año 980 dC con 45 epigramas aritméticos.

Problema 5: un reloj sin igual  
Dinos, reloj sin igual,  
qué parte del día ha huido ya,  
si lo que queda es dos veces dos tercios  
de lo que pasó. (Malia, 2011, pp. 8-11)

Este problema aritmético se presenta como una adivinanza didáctica. Aunque se utilice una forma en verso, no hay un intercambio entre poesía y ciencia. La primera sirve únicamente como estructura para un juego aritmético en la segunda. La *Postpoesía* de Fernández Mallo justifica la omnipresencia de la poesía en el universo. Borges ya señalaba que para él un objeto poético era todo aquello que tuviera lo que esperaba encontrar en la poesía. Fernández Mallo da como ejemplo de sistema

científico y a la vez poético, por cumplir los mismos presupuestos, «El Haiku de la Masa en Reposo». Esos presupuestos comunes son cuatro:

Conocer al menos una referencia al mundo natural  
 Enfocar un evento individual susceptible de generalizarse  
 Presentar el evento en tiempo presente  
 Constar de 3 versos o ser breve. (Fernández Mallo, 2008a, p. 123)

El planteamiento del autor, poeta e ingeniero, introduce una zona compartida entre la ciencia y la poesía. El objetivo es producir una metáfora nueva, y no una poesía científica o una ciencia poética. Las intersecciones entre ciencia y poesía con los trabajos de Agustín Fernández Mallo y Ramón Dachs establecen unas nuevas redes de investigación y creación, resumidas en los versos del poema «Principio de incertidumbre» de Gregorio Morales:

Quiero vivir en todos los universos  
 y bifurcarme en todos los caminos.  
 Quiero ser como vosotras, secretas partículas. (Morales, 2003, p. 12)

La *Postpoesía* abre las puertas a intercambios entre la poesía y los «mundos» externos a ella como la física, la informática, la publicidad, la arquitectura (*ut architectura poesis*) o la política. El sistema postpoético se define como una red abierta retroalimentada por perturbaciones externas y se opone a lo que Fernández Mallo designa como «la red poesía ortodoxa» (Fernández Mallo, 2009, p. 156). La continua mutación de las poéticas del siglo XXI crea a la vez poéticas singulares y porosas. La intertextualidad se ve multiplicada como en el poemario *Construcción* de Vicente Luis Mora en el cual la primera parte, «Materiales de construcción» (Mora, 2005, pp. 11-26), se compone únicamente de citas. El lector tiene que esperar a llegar a la parte siguiente del poemario para leer los versos de Mora, pero la lectura de las citas es al mismo tiempo la clave para la comprensión de los versos de Mora que de cierto modo ya son sus versos. Cuando Alejandro Céspedes recupera lemas publicitarios para los títulos de sus poemas en *Flores en la cuneta* (2009), está yuxtaponiendo las ficciones del bienestar mercantil a los accidentes de tráfico:

Volvo inventa un sistema para evitar atropellos.  
 Será estrenado en la próxima generación  
 del S60, berlina que llegará en 2010

Ahora  
 El momento es ahora  
 Este instante sin futuro en el que escribo *ahora* es el tiempo en el que tú lees *ahora* es cómo pienso en que voy a contarte que cruza un semáforo un invidente *ahora* es cada uno de los tic tic tic tic de su bastón contra la acera ahora puede ser esa luz roja que

cambia ahora es verde *ahora* un vendedor de la ONCE se aproxima a una calle *ahora* está distraído pensando en otro *ahora*

Ahora

Todo ocurre *ahora* los coches aceleran se adelantan dentro de un mismo *ahora* un pájaro come los trozos de pan que alguien le tira *ahora* cada segmento del espacio recorrido por ese pan que cae es un *ahora* dos adolescentes caminan de la mano y cada movimiento de sus pies marca un *ahora* al volante de un vehículo un hombre viejo fuma y echa el humo con un gesto de hastío *ahora* por la ventanilla abierta el humo se disgrega *ahora* no ve el semáforo *ahora* no ve al ciego ni el pájaro ni a los adolescentes *ahora* yo veo este lapso de *ahoras* que parecen detenidos *ahora* el ciego cruza la calle un año antes *ahora* no puedo avisarlo de que espere *ahora* va a ser su último *ahora* antes de que todo vuelva a ser otra vez antes. (Céspedes, 2009, pp. 47-48)

La repetición de la palabra «ahora» veinticuatro veces y «ahoras» una vez subraya la oposición temporal entre el lema publicitario al futuro «será estrenado», «llegará» y la necesidad presente del sistema para evitar atropellos. La publicidad y la política se apoderan de la poesía con fines de ventas o de victorias, como la ciencia en la Antigüedad para memorizar elementos técnicos, teoremas o conocimientos. La métrica y la rima ofrecen a la política y la publicidad herramientas potentes y sutiles para llegar a sus fines. Céspedes recupera esos lemas publicitarios para apuntar lo que se esconde detrás del sueño de esos anuncios: la muerte, el dolor, el luto. De esta forma, el verso vuelve a ser poesía y se compromete con la voz del poeta.

El planteamiento sobre el lugar de la poesía y sus redes abre una reflexión sobre el papel del lector en la poesía actual, y sobre todo en la poesía digital.

### **Poesía numérica: la inserción es una intersección**

Las redes de la *Postpoesía* y de la poesía fractal redefinen el espacio de la escritura y sus nodos con elementos exteriores, pero la poesía digital, o e-poesía, propone además una interpretación nueva del autor y del lector. En la era digital se reemplaza la noción de cronología por la de topología. La acción de la escritura no se encuentra en un tiempo delimitado, sino en un espacio de reescritura y relectura que va de una pantalla a una ventana virtual del ciberespacio. El lector espectador de las propuestas postpoéticas y fractales mediante la e-poesía se hace actor de su lectura, ya no solo observando e interpretando el poema, sino jugando, modificando y alterando el texto en la página Internet. Vicente Luis Mora actualiza el Mester de Juglaría y el Mester de Clerecía en su poemario *Mester de Cibervía* (2000), en el mismo año que Agustín Fernández Mallo acuña el término «Poesía postpoética». Este poemario se centra en la red Internet como un mundo nuevo con sus reglas a partir de tres personajes (un adicto a las redes, un enamorado online y un disidente), pero no redefine la autoría literaria.



principal objeto de transmedialidad. La poesía numérica se construye como un nuevo lenguaje: una poesía semiótica.

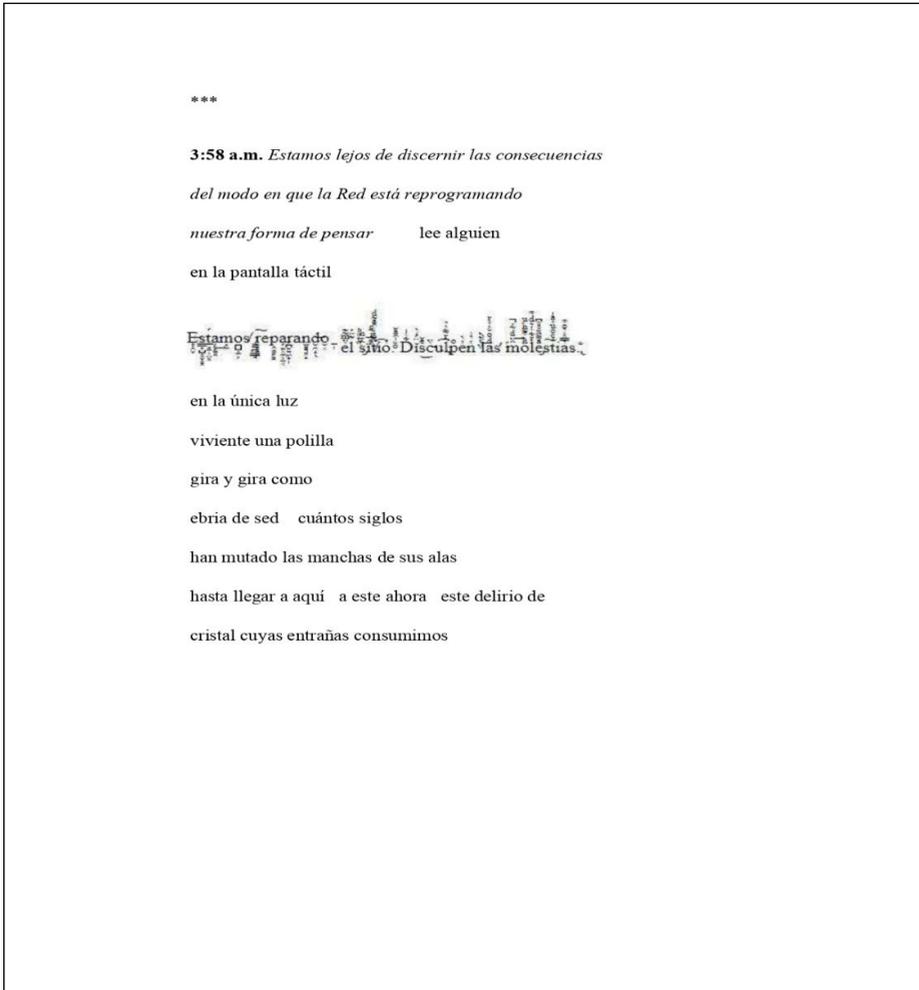


Imagen 1. Rubén Martín (2020, p. 5)

Este poema de *Nihiloma*, de Rubén Martín (2020, p. 5) plantea las dimensiones variables del verso entre el significante y el significado. «La red está reprogramando/nuestra forma de pensar» apunta Martín. La poesía semiótica del siglo xx conoce en este siglo xxi unas mutaciones permitidas por una escritura informática liberada de las restricciones de las publicaciones en papel. El poeta puede componer unos versos nuevos, aunque relacionados con las formas anteriores. Las poéticas del siglo

xxi se deshacen de ciertos límites de escritura, borrando las fronteras de género y las identificaciones pasadas de la poesía.

Varios proyectos intentaron hacer de la máquina un robot-poeta como *PaCo* (Poeta Automático Callejero Online) creado por el artista Carlos Corpa y Ana María Serrano de la Universidad Politécnica de Madrid, los *IP Bots* de Gustavo Romano o Eugenio Tisselli con los poemas de *El drama del lavaplatos* (2010), interacción del poeta con la máquina a partir de la aplicación «*poesía asistida por computadora*»<sup>3</sup>. Sin embargo, estos proyectos cuestionan el papel del humano en la creación poética y los límites de la poesía. Los hipertextos permiten una hiperconexión del poema al lector abriendo una multitud de ventanas, completando el texto, los conocimientos y las formas de escritura. Daniel Bellón subraya en su ensayo *Islas en la Red*:

todo poema verdadero es hipertexto puro, cada palabra nos conduce a una red de enlaces, de sugerencias que están por debajo de la palabra escrita o dicha, donde el lector o escuchador puede indagar, dar vueltas, volver al poema varias veces siguiendo vínculos insospechados. (Bellón, 2008, p. 120)

Escritura y lectura fusionan en las nuevas posibilidades digitales. El lector dice el poema y entonces lo vuelve a componer, tanto a través de la acción visual como táctil, las cuales influyen en la revelación, descubrimiento y aclaración del poema.

### Procedimientos del videojuego: hacia una guía de análisis literaria

Mas tan lejos  
de todas las pantallas  
tu cabello  
Javier Moreno, *Mario Bros in love*.

Las redes poéticas establecen intercambios entre campos creativos y científicos muy distintos, relacionando la poesía con las matemáticas, la publicidad, la televisión o el cómic, y actualizando al autor y al lector del siglo xxi. Pero estas nuevas redes aún no han desarrollado, o solo están empezando, las posibilidades artísticas entre la poesía y los videojuegos.

El videojuego conoce un éxito cada vez mayor, y si se inspiró intensamente en las técnicas y temas del cine, ahora es él quien orienta los recientes trabajos cinematográficos. Cuando el director Cary Fukunaga realiza en el capítulo 4 de la 1.ª temporada de *True Detectives* (2014) un plano secuencia de seis minutos, se inspira de los procedimientos de videojuegos como *Grand Theft Auto V* (2013) de Rockstar Games. Ya no son las películas las que son adaptadas a videojuegos, sino lo contrario. Podemos indicar una lista no exhaustiva: *Hitman* (2007), *Max Payne*

3. <https://www.motorhueso.net/>

(2008), *Assassin's Creed* (2016), *Pokémon Detective Pikachu* (2019) o *The Witcher* (2019-2021).

Crear una red entre la poesía y el videojuego permitiría construir nuevos puentes y ramificaciones de creación poética. Jason Nelson con *This is how you will die*<sup>4</sup> (2006), *Game, game, game and again game*<sup>5</sup> (2007), *I made this. You play this. We are enemies*<sup>6</sup> (2009) realiza obras que mezclan poesía y videojuego, reflexionando sobre las posibilidades y los encuentros entre la escritura y el arte hipermedias. También los poetas mexicanos Benjamín Moreno y Minerva Reynosa proponen un proyecto poético digital, *Cartuchera Concreteons*. La aplicación de videojuegos *Mammut*<sup>7</sup> (2015) creada por Moreno y Minerva propone una poesía en forma de videojuego 8 bits que reflexiona sobre el lenguaje y las fronteras de los géneros. Ian Bogost indica sobre el futuro del videojuego:

Los videojuegos se convertirán en un medio de expresión, que puede y debe expresar miedo, celos, retórica, *soapboxing*, ultraje, letargo, angustia, aburrimiento. Se convertirá en una especie de poesía, una especie de arte. (Newman y Simons, 2004, p. 319)<sup>8</sup>

La transformación del videojuego en poesía y de la poesía en videojuego recuerda los trabajos de Agustín Fernández Mallo y Ramón Dachss sobre la poesía y la ciencia. El reciente intercambio entre poesía y videojuego plantea el futuro de la poesía digital y de las poéticas, pero también el modo de analizar las posteriores producciones. Recuperando los métodos de creación del videojuego, la poesía podría abrirse a una nueva y diferente interactividad, todavía por realizar. El lector-actor de la poesía actual tendrá con nuevos dispositivos, la libertad de participar en el poema y de influir en su desarrollo. Algunas propuestas podrían ser el *Pixel Hunt* con el cual el lector-actor tendría que buscar el píxel adecuado para seguir con los versos del poema o el *Quick Time Event* que, en un tiempo limitado, pediría ciertas acciones y aciertos. Además, se podrían concebir poemas con *Add-on* o *DLC* (*DownLoadable Content*). Se podrían crear contenidos complementarios para mejorar la versión del poema en línea con versos añadidos o elementos audiovisuales actualizados. Los avances de las conexiones entre los videojuegos y los poemas podrían crear nuevas herramientas como consolas de poemas y un estudio crítico transdisciplinario entre filología y ludología.

«Ahora el dispositivo eres tú» (2015, p. 98) indica Jorge Fernández Gonzalo. Los exopoemas aumentan las experiencias entre el poeta y el lector, como en *Un*

4. [https://collection.eliterature.org/2/works/nelson\\_thisishowyouwilldie.html](https://collection.eliterature.org/2/works/nelson_thisishowyouwilldie.html)

5. [https://collection.eliterature.org/2/works/nelson\\_game.html](https://collection.eliterature.org/2/works/nelson_game.html)

6. <https://elmcip.net/node/1505>

7. <https://appspanol.es/iphone-ipad/juegos/concretoons-cartuchera-01-mammut-minerva-reynosa-ddfaxvj.html>

8. Cita traducida en Juan Francisco Hernández Pérez (2015, p. 155).

*dios lubricante* (2015) de Tania Carrera, poemario digital de la fractalidad. Y Óscar de la Torre subraya sobre el «adentro» y el «afuera» de la poesía:

... mediante distintos procedimientos, la lectura se bifurca y se disemina; el texto deja de ser algo meramente lineal y se vuelve objeto doble o simultáneo, progresivo y retroactivo-incluso aleatorio. (Torre, 2016, p. 17)

La poesía creada a partir del videojuego establecerá un puente entre metapoesía y expoemas desde el planteamiento de Fernández Gonzalo sobre los videojuegos:

Esta máquina teórica ludosófica no conoce la diferencia entre objeto, sujeto y método: el videojuego se piensa a sí mismo, y es justamente esa resistencia a ser pensado por otro sistema lo único que puede vehicularse a través de las palabras y el análisis. (Fernández Gonzalo, 2015, p. 15)

Para concluir, en el siglo XXI, el ordenador ha remplazado el televisor; la pantalla fija se convirtió por lo tanto en pantalla móvil, y el zapping del mando en una relación digital. La poesía se ha relacionado, desde siempre, con las artes y las ciencias, pero desde estos últimos años recupera incluso los espacios donde sólo solía estar de prestado, y la antología *Serial* muestra este movimiento de la televisión a la poesía, estableciendo un puente temporal y transliterario. De la política a la publicidad, la poesía recobra los mecanismos poéticos que solo tenían ya valor comercial o como figura política. Del reciclaje publicitario nacen poéticas como *Flores en la cuneta* de Alejandro Céspedes, cuyo objeto, el coche y los lemas publicitarios, se transforman en títulos comprometidos. La nueva pantalla poética es la de la interacción entre el poeta y el lector que abandona la lectura para dedicarse al incremento de la obra, desde las interpolaciones hasta los videojuegos. Las nuevas dimensiones de la poesía por sus relaciones actualizadas con las ciencias, por ejemplo, los trabajos postpoéticos de Agustín Fernández Mallo y las escrituras fractales de Ramón Dachs, crean redes que borran las fronteras de los géneros y de las disciplinas. Aunque varios intentos buscaron reemplazar al poeta por las máquinas (*PaCo*, *IP Bots* o «*poesía asistida por ordenador*»), las producciones poéticas con mayor futuro en cuanto a la extensión de la poesía se encuentran en la poesía digital como las programaciones de Milton Läufer, Belén Gache y Tina Escaja. Sin embargo, la todavía reciente correlación entre poesía y videojuego plantea nuevos ejes de creación en los cuales la poesía podría recuperar las técnicas del videojuego para producir extensiones del poema y expansiones de las poéticas. Los «expoemas» serán las nuevas formas siempre en movimiento y en construcción. Además, estas alternativas modificarán al lector, cada vez más actor y ejecutante de una poesía de la escritura, del lenguaje, de lo visual, de lo auditivo y de la interactividad. El lector-actor ya no dirá los versos, sino que dará a luz al poema. John Cage señalaba en 1966: «estamos intentando identificar vida

con arte»<sup>9</sup>. Así, los «expoemas» reciclan las pautas y sistemas anteriores exponiendo el esqueleto de una poesía en proceso de germinación.

### Referencias bibliográficas

- BELLÓN, D. (2008). *Islas en la Red. Anotaciones sobre poesía en el mundo digital*. Ediciones Idea.
- BROOK, P. (1968). *The Empty Space*. A Tuschstone Book.
- CABOT, J. (2017). *Performances Poétiques*. Éditions Nouvelles Cécile Defaut.
- CALLEJÓN, B. (2012). *Cuando llegan las abejas*. Alumbre, Diputación provincial de Cádiz.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Juan de la Cuesta.
- CÉSPEDES, A. (2009). *Flores en la cuneta*. Colección Poesía. Hiperión.
- CÉSPEDES, A. (2012). *Topología de una página en blanco*. Colección pi de poesía. Amargord Ediciones.
- Colectivo (2007). *Blah!. Une anthologie du Slam*. Éditions Florent Massot y Spoke Éditions.
- Colectivo (2009). *Écrivains en série. Un guide des séries télé (1948-2008)*. Colección Laureli. Éditions Léo Scheer.
- CORTÁZAR, J. (1963). *Rayuela*. Editorial Sudamericana.
- DACHS, R. (2012). *Codex Mundi. Escritura fractal completa (1978-2008)*. Colección pi de poesía. Amargord Ediciones.
- DANIELEWSKI, M. Z. (2000). *House of Leaves*. Random House.
- ELIOT, T.S. (1940). *East Coker*. New English Weekly.
- FERNÁNDEZ GALEANO, M. (1993). *Antología palatina: epigramas helenísticos*. Editorial Gredos.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2011). *Filosofía zombi*. Colección Argumentos. Anagrama.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2015). *Pixelar a Platón*. Editorial Micromegas.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2008a). *Creta lateral traveling*. La noche polar.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2008b). *Carne de píxel*. Colección Poesía. DVD Ediciones.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009). *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Colección Argumentos. Anagrama.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2011). *El hacedor (de Borges), Remake*. Anagrama.
- FOSTER WALLACE, D. (1997). *A supposedly Fun Thing I'll never do again*. Little, Brown and Company.
- GACHE, B. (2006). *Escrituras nómades*. Editorial Trea.
- GARCÍA-POSADA, M. (Ed.). (2006). *Explorando el mundo. Poesía de la Ciencia. Antología de Lucrecio a nuestros días*. Colección Las voces de las cosas. Gadir.
- GÓMEZ TRUEBA, T. y Martínez Deyros, M. (Eds.). (2019). *Página y pantalla: interferencias metaficcionales*. Editorial Trea.
- GONDAR, D. (2016). *Les voies de la poésie espagnole actuelle (1990/2010): marginalités, hybridations, porosité, intermédialité*. (Tesis doctoral). Université de Strasbourg.

9. <https://sonograma.org/2011/04/entrevista-a-john-cage-por-richard-kostelanetz/>

- GONDAR, D. (2018). Réécriture: ingestions, greffes et remakes poétiques espagnols. En E. Pesenti Rossi (Dir.). *Réécriture(s)* (pp. 121-131). 20, ReCHERches. Presses Universitaires de Strasbourg.
- GONDAR, D. (2020). Belén Gache et Milton Läufer : surexposition et dissimulation dans la poésie argentine interactive. En M. Audran y G. Schmitter (Dir.). *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)* (pp. 167-180). Presses Sorbonne Nouvelle.
- GONDAR, D. (2021a). Du « dénaître » au Dasein, une poétique du présent. En G. Rincón Martínez. *Transparence. Transparencia* (pp. 73-75). Colección L'autre Amérique. L'Harmattan.
- GONDAR, D. (2021b). Tentatives et tentations de la poésie face au temps : Postpoésie et poésie fractale. En F. d'Antonio y C. Egger (Dir.). *Temps multiples au croisement des disciplines* (pp. 133-150). 27, ReCHERches. Presses Universitaires de Strasbourg.
- HEIDEGGER, M. (1999). *El concepto de tiempo*. Trotta.
- HERNÁNDEZ CATÁ, A. (1922). *El aborto*. 327. La Novela Corta.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, J.F. (2015). *La influencia de los videojuegos en el proceso de adopción tecnológica: un estudio empírico en la región de Murcia* (tesis doctoral). Facultad de comunicación, Universidad Católica de Murcia.
- JOHNSON, B.S. (1969). *The Unfortunates*. Panther Books.
- MALIA, J. (Ed.). (2011). *Πoetas. Primera antología de poesía con matemáticas*. Colección pi de poesía. Amargord Ediciones.
- MARTÍN, R. (2020). *Nihiloma*. Liliputienses.
- MARTÍN LÓPEZ, F.J. (2019). *Jorge Riechmann: poesía y poética de la conciencia*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- MIGUEL, L. y SANTOS PAYÁN A. (Eds.). (2014). *Serial. Antología poética sobre series de televisión*. El Gaviero Ediciones.
- MORA, V.L. (2000). *Mester de Cibervía*. Editorial Pre-Textos.
- MORA, V.L. (2005). *Construcción*. Editorial Pre-Textos.
- MORA, V.L. (2006). *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara.
- MORA, V.L. (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Colección Nova. Berenice.
- MORA, V.L. (2011). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Colección Los tres mundos, Ensayo. Seix Barral.
- MORALES, G. (2003). *Principio de incertidumbre*. Institución Alfonso el Magnánimo.
- MORENO, J. (2012). *Cadenas de Búsqueda*. El Desvelo Ediciones.
- NEWMAN, J. y Simons, I. (Eds.). (2004). *Difficult questions about video games*. Gardner Books.
- PLASCENCIA, S. (2005). *The People of Paper*. McSweeney's.
- RIECHMANN, J. (2001). *Desandar lo andado*. Hiperión.
- RIVALAN-GUÉGO, C. (2003). Le livre invisible: palimpsestes espagnols du début du XX.<sup>e</sup> siècle. En F. Dupeyron-Lafay (Ed.). *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction* (pp. 39-54). Colección Regards sur le fantastique. Presses de l'Université de Provence.
- SHELLEY, M. (1818). *Frankenstein ; or, The Modern Prometheus*. Lackington Hughes, Harding, Marvor & Jones.

- TISSELLI, E. (2010). *El drama del lavaplatos*. Colección Krámpack. Editorial Delirio.
- TORRE, Ó de la. (2016). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Colección fragmentaria-ensayo. Amargord.
- VILADOT, G. (2005). En F. Millán y J. García Sánchez (Eds.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental* (p. 215). Colección Visor de Poesía. Visor Libros.
- WATIER, L. (2020). *La traduction fictive: motifs d'un topos romanesque*. Droz.

## Webografía

- CARRERA, T. (2018). *Un dios lubricante*. <http://undioslubricante.com>
- LÄUFER, M. (2003). *El ojo y la mano: el ojo y la mano | milton läufer | computational literature (miltonlaufer.com.ar)*
- MORENO, B. y REYNOSA, M. (2019). *Mammutt*. <https://appsespanol.es/iphone-ipad/juegos/concretoons-cartuchera-01-mammut-minerva-reynosa-ddfaxvj.html>
- NELSON, J. (2007). Game, game, game and again game. [https://collection.eliterature.org/2/works/nelson\\_game.html](https://collection.eliterature.org/2/works/nelson_game.html)
- NELSON, J. (2012). I made this. You play this. We are enemies. <https://elmcip.net/node/1505>
- NELSON, J. (2012). *This is how you will die*. [https://collection.eliterature.org/2/works/nelson\\_thisishowyouwilldie.html](https://collection.eliterature.org/2/works/nelson_thisishowyouwilldie.html)
- Poesía asistida por ordenador. <https://www.motorhueso.net/>