

## ¿QUÉ ES POESÍA?: LA LITERARIEDAD EN LA POESÍA DIGITAL

Begoña REGUEIRO SALGADO  
Universidad Complutense de Madrid  
bregueiro@filol.ucm.es

**RESUMEN:** En el presente trabajo se analizan los conceptos de poeticidad y literariedad aplicados a los poetas digitales. Tras la revisión de lo que tradicionalmente se ha entendido como poeticidad y de lo que se entiende por poesía digital, en el trabajo se realiza el análisis comparativo de la obra de Philippe Bootz, Belén Gache y Óscar Martín Centeno para aislar los rasgos definitorios de la poesía digital. A partir de este análisis, en el artículo se discierne qué elementos de poeticidad han permanecido inmutables para permitirnos seguir llamando poesía a una nueva manifestación artística y cuáles son los rasgos que han hecho avanzar el concepto de poeticidad hasta obligarnos a replantear algunos de los rasgos de lo que tradicionalmente hemos entendido como literatura.

*Palabras clave:* poeticidad, literariedad, poesía digital, comparatismo.

**ABSTRACT:** This essay analyses the concepts of poeticity and literarity on digital poetry. After reviewing what tradition has understood as poeticity and what it is understood today as digital poetry, in this essay it is made a comparative analysis of the works by Philippe Bootz, Belén Gache and Óscar Martín Centeno to separate the features that define digital poetry. From this analysis, the essay tries to show which elements of poeticity have remained to allow us to continue to classify as poetry the new digital manifestations and which elements have changed and make us modify the idea of poeticity and redefine what we have traditionally understood as literature.

*Key words:* poeticity, literarity, digital poetry, comparatism.

## 1. INTRODUCCIÓN

Dice Javier del Prado (1993: 15):

Resulta que a partir de Baudelaire la prosa puede ser poesía, no sólo prosa poética. [...]

Si la poesía no se instala a partir de este momento en la dimensión métrica del verso; [...] ¿Dónde se instala entonces la poesía?

¿Y si la poesía ni siquiera se instala necesariamente en la palabras? ¿Y si aparecen nuevas artes que forman parte del proceso poético? ¿Dónde se instala entonces la poesía?

El artículo que hoy presento trata de revisar los elementos que constituyen la poeticidad y de aislar aquellos que dan lugar a la poeticidad digital. Para ello, el artículo constará de dos partes. En la primera, se hará una aproximación teórica a los conceptos de literariedad y poeticidad, en relación a la literatura tradicional y en relación a la literatura digital. La segunda será el análisis comparativo de la obra de tres poetas digitales, Philippe Bootz, Belén Gache y Óscar Martín Centeno, teóricos ellos mismos, para seleccionar las características básicas que determinan el maremágnum de la poesía digital, al margen de las ramificaciones y variantes que pueden rastrearse a través de la red. Los tres poetas, de distinta procedencia, formación y edad, hacen hincapié en distintos aspectos de la poeticidad digital y presentan obras enormemente diferentes, lo que nos ayudará a filtrar los rasgos verdaderamente esenciales de la poesía digital.

Así, Philippe Bootz, del que analizaremos *The set of U*, es francés; nace en 1957 y es doctor en Física por la Universidad de Lille I; fue profesor de Óptica y ahora trabaja en Ciencias de la Información. Asimismo, es cofundador del grupo L.A.I.R.E., que surge en 1988 y que está integrado por Philippe Bootz, Frédéric Develay, Jean-Matieu Dutey, Claude Maillard y Tibor Papp. Este grupo, según nos informa Joan Elies Adell (2004), considera la literatura digital como una literatura producida en un nuevo soporte que necesita, para ser creada y para ser leída, de una mediación llamada ordenador. Desde este punto de vista, la informática vendría a modificar la literatura, a transformarla, pero no a destruirla. Su objetivo es crear Literatura, con mayúsculas, teniendo en cuenta que se trabaja con una materialidad completamente distinta que puede llegar a cuestionar el concepto de literatura. El grupo, además, se vincula a la revista *Alire*, creada en 1989, en la que, junto a creaciones digitales, es posible encontrar escritos teóricos sobre literatura digital.

Por su parte, Belén Gache es una escritora argentino-española, licenciada en historia del arte y con un máster en análisis del discurso, que, desde 1996, ha centrado una parte importante de su trabajo en la creación de literatura experimental y poesía electrónica, sobre la que también ha teorizado en diversos artículos y en obras como *Escrituras Nómades* (2006). De ella analizaremos *Wordtoys*.

Por último, Óscar Martín Centeno (Madrid, 1977), licenciado en Historia y Ciencias de la Música y diplomado en Magisterio; es el director de Grupo Artístico 8, creado en 1995 para la gestión y organización de todo tipo de actos culturales. Martín Centeno,

que ha recibido varios premios por su obra poética, ha dedicado los últimos años a la realización de recitales basados en la fusión de diferentes lenguajes artísticos y, desde hace cinco años, presta especial atención a la presencia de las nuevas tecnologías en estos recitales. En su página *web* habla de ellos en los siguientes términos:

Las videoproyecciones con música sincronizada han demostrado ser una magnífica forma de acercar a la gente a la literatura, permitiéndonos además presentar una obra unitaria donde lo visual y lo sonoro acompañan a los poemas, enriqueciéndolos con sugerencias artísticas para crear una obra que trata de impregnar todos los sentidos. Nuestra forma de afrontar esta creación se basa también en una mezcla significativa, donde las diversas expresiones artísticas no sean un adorno, sino una forma de aumentar los elementos significantes de los versos, para conseguir que de esa forma llegue mejor a los espectadores. La idea no es sólo presentar juntas diferentes expresiones artísticas, sino realizar una mezcla efectiva donde cada elemento refuerce y amplifique a los demás, hasta el punto de hacer necesaria su presentación como conjunto.

De él analizaremos *El rumor de los álamos*.

## 2. ¿QUÉ ES POESÍA? DEFINICIONES DE LITERARIEDAD Y POETICIDAD

Si comenzamos con un repaso por las tendencias críticas más relevantes del siglo XX, podemos constatar que una gran parte de ellas basan la idea de la literariedad en características esenciales que se manifiestan en el lenguaje. Así, el Formalismo, el Formalismo ruso, que habla del componente abstracto de la “literariedad”, o el Estructuralismo, que retoma las ideas de los formalistas y define el lenguaje literario en torno a una serie de características —es un lenguaje anómalo, opaco, intransitivo, llamativo, polisémico, connotativo y tendente a crear isotopías—.

Desde una actitud opuesta, las tendencias antiformalistas rechazan la idea de que la literatura se defina por la literariedad, y defienden que el lenguaje literario no es esencialmente diferente ni presenta rasgos privativos que lo diferencien de otros tipos de lenguajes. De acuerdo con esta perspectiva, la única manera de establecer lo que es y lo que no es literatura es la convención, la decisión de la institución literaria —decisión que puede cambiar con los años—.

Ambas tendencias críticas ofrecen problemas a la hora de analizar la literatura digital. En primer lugar, las tendencias formalistas, ceñidas puramente a lo lingüístico, no resultan operativas en la poesía visual, en la que la palabra desaparece o queda reducida a la mínima expresión. Por su parte, en un momento en el que la literatura digital apenas pasa de los pañales, la institución literaria aún está intentando analizarla y asimilarla, por lo que todavía no es posible utilizar la convención para definirla.

Igual que en su momento se replanteó la noción de lo literario para delimitar y separar la literatura de la prosa científica o histórica, quizá hoy tengamos que dar un paso más y plantearnos la posibilidad de considerar literatura, poesía, algo en lo que la aparición de la palabra se reduce.

Por otro lado, las teorías formalistas, al hablar de un lenguaje diferente, dejan la puerta abierta a la utilización de los diferentes códigos artísticos para devolver al lenguaje la función estética perdida por el desgaste y el uso. Dice Bousoño (1952: 40):

La labor poética consiste en *modificar* la *lengua*; el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la *lengua* porque esa modificación es condición necesaria de la poesía.

Y esa modificación de la lengua puede apoyarse, entre otras muchas cosas, en la utilización de otros códigos artísticos, en la trasmedialidad.

Éstas son las tendencias básicas que definen la literariedad y la poeticidad en el siglo xx, pero la cuestión de qué es poesía no surge en este siglo, sino que tiene una larga tradición. En este estudio no es necesario que nos remontemos a las consideraciones de Horacio o Aristóteles, ni es preciso revisar la evolución etimológica completa del término “literatura”, aunque sí parece relevante tener en cuenta algunas consideraciones en torno a éste.

Inicialmente, el término “literatura” designaba “saber” y se aplicaba para referirse a la cultura del hombre de letras. Sólo en la segunda mitad del siglo xviii la palabra pasa a designar la actividad específica de este hombre de letras, su producción; a partir de entonces, ya no designa una cualidad, sino un objeto que es susceptible de estudio. La concepción de la literatura o, dentro de ella, la poesía, como objeto sujeto al análisis, enlaza de forma clara con las teorías formalistas, pero sigue suponiendo un problema a la hora de relacionarla con la poesía digital si la entendemos —tal como lo hace Bootz— más como un proceso que como un objeto.

Por eso es importante lo que ocurre a finales del siglo xviii y en el siglo xix, cuando cambia el concepto de lo que es poesía y se abre la puerta para entender la poeticidad de la poesía digital. No quiero decir con esto que nos encontremos ante un nuevo Romanticismo o una secuela de éste, o que la poeticidad de dos momentos tan lejanos se establezca en los mismos parámetros, sino que en estos siglos se encuentra el origen de la revolución que da lugar a lo que hoy, con todas las salvedades que sean necesarias, entendemos por poesía. La revolución se opera en varios sentidos.

En primer lugar, para entender lo que va a pasar, hemos de prestar atención a la filosofía kantiana. Aún en el siglo xviii, Kant declara la experiencia estética de lo bello experiencia privativamente humana y define el objeto bello como aquel que produce en el individuo un placer que no puede ser solamente suyo, sino también atribuible a cualquier otro hombre. Es importante, además, el hecho de que Kant abandona el objeto, al que no presta especial atención, lo cual supone un giro determinante en la concepción del arte. La estética inglesa del siglo xviii, influida por él, abandona el clasicismo tradicional representado por Francia e instaura un nuevo punto de vista a partir del cual el criterio de belleza de un objeto no dependerá de su adecuación a unas pautas reconocibles y sistematizadas en un canon previo, sino que se basará en los efectos puramente estéticos que provoque en el espectador. “Poesía eres tú” y es lo que tú consideres poesía.

Esta concepción es, pues, la que aparece en los románticos y la que hace que cualquier arte pueda ser considerado poético. Dice Poe (2001: 89) en “El principio poético”:

El Sentimiento Poético puede, como es natural, desarrollarse en diversas modalidades: Pintura, Escultura, Arquitectura, Danza, muy especialmente en Música y, de manera muy peculiar, en la composición de Jardines Decorativos o de Paisajes.

El otro gran cambio dentro de la gran revolución que trae el Romanticismo es la sustitución de la palabra poética mimética de Aristóteles y los neoclásicos por una palabra poética portadora de conocimiento y especialmente vinculada con el sueño y el subconsciente. Esta idea de la poesía como conocimiento del mundo y del propio ser supone una de las grandes revoluciones literarias del siglo XIX y, como señalaba antes, da lugar a entender la poesía como algo más y a desalojarla de la cómoda posición que ocupaba cuando se definía, sólo, en oposición a la prosa. Se trata de una de las puertas que dan paso a la poética del siglo XX. La subversión del concepto de poesía es, asimismo, heredado por Baudelaire, que, con sus poemas en prosa, acaba de consumarla y la transmite a otros creadores. Hoy por hoy, en la poesía digital, no aparece de manera expresa una búsqueda del conocimiento del ser humano o el mundo, al menos no en toda<sup>1</sup> y no como algo consustancial a la poética digital, pero sin la subversión del concepto de ‘poesía’ hubiese sido imposible llegar hasta aquí.

Por último, es importante mencionar al músico alemán Richard Wagner para ejemplificar otro de los rasgos fundamentales que se desarrollan en el siglo XIX y que llegan hasta hoy. Todos los estudios sobre el músico destacan de él su faceta de poeta y su papel de generador de la Obra de Arte de futuro, en la que une las diferentes artes en una obra global. Formado en literatura, música y filosofía, une todo su conocimiento para crear una obra total, de la misma manera que lo hacen hoy algunos de los poetas digitales, como el español Óscar Martín Centeno. El alemán se convierte así en un precursor en la creación de ese arte, que sigue manifestándose hoy, en el que se incluyen todos los signos humanos y se permite a creadores y críticos poseer un nuevo lenguaje en el que se funden códigos, textos, modalidades etc. —un arte que también pide una ciencia global, como la semiótica, para su estudio—.

A la vista de todo esto, podemos afirmar que la subversión del concepto de poesía operado en el siglo XIX es básico para el desarrollo de ésta y que, sin la ruptura de la mimesis aristotélica, hubiese sido imposible la evolución. Además, podemos señalar ya dos rasgos de poeticidad establecidos en el siglo XIX que hacen posible el desarrollo posterior de lo poético hasta desembocar en la poesía digital de nuestros días y que son especialmente ponderados por los artistas digitales: la poesía o el arte no se conciben como objetos, sino como procesos, y la fusión de la artes, traducida a la trasmedialidad actual, es fundamental para que cada uno de los códigos aporte su significado específico

1. No toda la literatura es igual y no todos los poetas buscan lo mismo, tampoco en el caso de la poesía digital. Por eso, no podemos afirmar tajantemente que no existen poetas que busquen el conocimiento a partir de la poesía, pero sí podemos afirmar que este conocimiento no es uno de los rasgos que definen la poesía digital.

y complete así el sentido global de la obra. Gracias a esta revolución, es posible toda la poesía del siglo XX y son posibles las manifestaciones literarias que se convierten en primos o hermanos mayores de la poesía digital: la Vanguardia, con su espíritu rupturista e innovador, las tentativas modernistas de la poesía visual a principios del siglo XX y, sobre todo, los experimentos que se realizan en los años sesenta y setenta con la *concrete poetry*, el movimiento Fluxus, etc.

### 3. ¿QUÉ ES POESÍA DIGITAL?

Joan-Elies Adell (2004), en “Poéticas electrónicas: una aproximación al estudio semiótico de la e-poetry”, antes de acercarse a concepciones y definiciones de la literatura digital como la de Bootz, señala que la digital es una literatura en fase de formación, por lo que es difícil definirla y clasificarla de manera definitiva. Lo que pretendo en este apartado, por tanto, no es dar una definición concluyente y final, sino hacer una revisión de los rasgos fundamentales que los autores que trabajamos, en su faceta de críticos, han destacado dentro de ella y han considerado como su esencia. La ejemplificación de tales características esenciales nos permitirá, además, ir haciendo incursiones en las obras que analizaremos en el siguiente apartado.

Si empezamos por Bootz, hemos de comenzar diciendo que el autor señala que ninguna de las vías que puede adoptar la poesía digital son invenciones de ésta. Todas existían previamente, pero la informática permite explotar todas sus posibilidades y favorece su difusión. No obstante, el ordenador no sería un simple amplificador y multiplicador de posibilidades. La literatura digital vendría a transformar la cuestión literaria, pero de una manera gradual, por medio de un desplazamiento progresivo de ciertas cuestiones literarias a problemas que, tradicionalmente, le eran exteriores o marginales.

La definición que hace Bootz de la literatura digital en “Les Basiques: la littérature numérique” (Bootz 2006)<sup>2</sup> es especialmente interesante:

Designaremos por literatura digital toda forma narrativa o poética que utiliza el dispositivo informático como medio y aplica una o diversas propiedades específicas de este medio.<sup>3</sup>

La definición, que se ciñe únicamente a la utilización de la informática, resulta lo suficientemente amplia como para poder incluir dentro de ella todas las muestras de poesía digital, lo que no ocurriría si el crítico introdujese en esta definición algunas de las propiedades que, más tarde, aplica a esta misma poesía. Asimismo, resulta una definición adecuada porque insiste en el único rasgo que es verdaderamente privativo

2. Traduzco “littérature numérique” por “literatura digital” siguiendo la traducción al catalán de Joan Campàs Montaner.

3. “LITTÉRATURE NUMÉRIQUE: Nous désignerons par «littérature numérique» toute forme narrative ou poétique qui utilise le dispositif informatique comme médium et met en œuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium” (Bootz 2006).

de la poesía digital, ya que, como veremos, el resto de los elementos esenciales de su poeticidad se apoyan en resortes semejantes a otros que ya había utilizado la literatura previamente.

Dentro de las características que Bootz aplica a la poesía digital en sus diferentes artículos, se encuentran las siguientes:

1. La particularidad informática de la literatura no está circunscrita a una forma literaria en particular, sino que más bien reside en la “concepción de la obra”. La literatura digital ha de entenderse como un proceso generador y no como un resultado obtenido.

2. Inversión aparente de las cronologías de la escritura y la lectura, puesto que el texto no existe antes de su lectura.

3. Con la literatura animada, la temporalidad irrumpe en la “cosa escrita”, lo que hace que la poesía multimedia se sitúe muy cerca de las artes vivas. Dice Bootz en “*Alire: un cuestionamiento irreductible de la poesía*” (1999):

[...] podríamos afirmar que instaura la irrupción de un acto en el espacio de los signos lingüísticos, creando así una función poética que actúa sobre la función poética del lenguaje.

4. Desplazamiento del concepto de obra, dado que, por primera vez, una parte de ésta no está destinada a la lectura.

El autor se refiere a la parte de programación. A primera vista, puede resultar extraño incluir esta fase de la producción del poema dentro de lo que llamamos arte, y, quizá, estaríamos tentados a hablar de ella más como un transductor —como la imprenta— que como parte del proceso creativo. Ahora bien, Bootz insiste en que lo literario es todo el proceso, no sólo el resultado, y esta afirmación se llena de sentido cuando tenemos en cuenta que, también según Bootz, existen dos maneras de entender el proceso; una de ellas reclama claramente la calificación de artística y la otra no:

a) Desde un punto de vista mimético. En esta variante, la máquina produce correctamente el proceso previsto por el autor durante la etapa de programación y el resultado accesible en la pantalla de lectura ha de ser idéntico —o casi idéntico— al que el autor ha realizado en su pantalla. De este modo, no se aporta ningún valor literario o artístico específico a la ejecución del programa en el momento de la lectura.

b) Desde un punto de vista funcional. En este caso, se tiene en cuenta el funcionamiento del programa cuando se ejecuta, de manera que no es el proceso realizado en el texto finalizado el que crea la literariedad de la obra, sino que, más bien, se encarga de ello la gestión de la ejecución del programa. La obra *The set of U*, del mismo Bootz, es un ejemplo claro de ello. El autor tiene en cuenta las diferentes características que pueden tener las máquinas en el momento de la lectura y, por eso, el programa se adapta a cada una de ellas y produce algo diferente según las posibilidades del ordenador, pero que resulta siempre artístico. De este modo, además, se elimina la posibilidad del fracaso si un ordenador no tiene capacidad suficiente, pues, muestre lo que muestre, sus características formarán parte del proceso literario y, por tanto, lo que aparezca en la pantalla será literatura digital.

5. Otra característica fundamental de la poesía digital es la interactividad. Entre algunos críticos el término “interactividad” es objeto de controversia, puesto que puede tener distintos grados de implicación; pero si tenemos en cuenta que desde el momento en el que el lector pulsa el cursor o el botón del ratón para ingresar en la obra, ya está participando y, por lo tanto, el programa ya está produciendo una reacción física en él, podemos afirmar que cualquier obra de literatura digital implica una interacción.

6. Bootz habla también del “transitorio observable” para referirse a los elementos que aparecen en la pantalla y que son producidos en tiempo real por el programa, por lo que pueden existir “transitorios observables” diferentes según la lectura que se esté realizando de la obra de acuerdo con el principio de nomadismo del que habla Belén Gache y que analizaremos más adelante.

Por último, es interesante señalar dentro de la teoría de Bootz las tipologías que el francés señala dentro de la literatura digital:

1. Obras de lectura privada / obras de lectura pública.
2. Obras que ponen el acento en la lectura del texto en pantalla / obras que insisten en el conjunto del dispositivo de comunicación.
3. Obras programadas en las que el autor diseña el programa / obras no programadas en las que el autor manipula los medios relevantes para él y delega el diseño del programa.

Las reflexiones teóricas de Belén Gache acerca de la poesía digital, además de en sus múltiples artículos, aparecen recogidas en *Escrituras Nómades* (Gache 2006). En realidad, el libro se propone dos objetivos: cuestionar las tipologías comúnmente aceptadas, que oponen los universos semánticos verbal, visual y sonoro, y dar ejemplo de obras que, a lo largo de la historia literaria, han desmontado los modelos narrativos de corte aristotélico. Sin embargo, mientras la autora busca cumplir estos designios, está alcanzando otros dos, porque está definiendo la poesía digital que ella misma hace y está insistiendo, como otros autores, en la paternidad de la Vanguardia e, incluso, de sistemas y técnicas medievales respecto a la poesía digital, vinculación que ejemplifica profusamente a lo largo de todo el libro.

De este modo, la obra casi parece programática o justificativa de su creación, porque, aun sin mencionarlo, no es difícil encontrar en la obra analizada, *Wordtoys*, cada una de las características que se pueden entresacar del libro en relación a la literatura digital. Se trata de las siguientes:

1. Autorreferencialidad y destrucción de la linealidad del lenguaje, unida a la reivindicación de la materialidad del signo. Esta característica es apreciable, por ejemplo, en el cuento “Poemas del agua”, en el que al pulsar el botón del ratón situado encima de cada uno de los grifos, una lluvia inconexa de letras va cayendo a la pila, donde se unen para formar citas de autores consagrados, muchos de ellos malditos.

2. Nomadismo. Con este término, que ya ha sido mencionado, la autora se refiere a la deconstrucción de la idea de una trama única, dado que los diferentes recorridos

posibles dan lugar a una lectura múltiple y simulan, de algún modo, la actitud del viajero que se desplaza en el espacio de una nueva ciudad y va eligiendo rutas alternativas para llegar a los diferentes lugares desconocidos. Tal característica es aplicable a casi todos los cuentos de la autora, pues podemos encontrarla en “El idioma de los pájaros”, “Sueños”, “Phone readings” o “Southern Heavens”, entre otros.

3. Enciclopedismo. *Collage*. Además del significado obvio de “enciclopedismo”, cuando la autora menciona la idea de ‘*collage*’ se refiere a la posibilidad de tomar elementos preexistentes e integrarlos en una nueva creación, con lo que hace hincapié en la polifonía y en la intertextualidad. La acumulación del saber, expresado a veces con un tono neutro y aséptico que recuerda al lenguaje científico, es, probablemente, una de las características de la obra que vamos a analizar. Una gran parte de los cuentos se presentan con una introducción histórica, legendaria o literaria que parece reproducir el tono de un libro de texto y que, de manera clara, remite al tono de las enciclopedias. La acumulación de citas en cuentos, como el ya mencionado “Poemas de agua”, deja claro ejemplo de la intertextualidad, pero el afán de juntar conocimiento hasta el infinito en un ir, incluso, más allá del enciclopedismo clásico gracias a las posibilidades que ofrece la red, se patentiza especialmente en el cuento “Mariposas libro”. En él, detrás de cada mariposa se esconde una cita que puede ser literaria o científica -como extraída, o quizá extraída de verdad, de un libro de botánica. Lo que llama la atención es que, además, la autora anima al lector a que escriba su propia cita, lo que introduce la interactividad, de la que ya hablamos, y abre la posibilidad de acumular infinitas citas, tantas como los lectores que quieran entrar en el juego.

4. Juego. El último ejemplo citado ya demuestra el afán lúdico de la autora, que plantea diversos juegos al lector a lo largo de la obra. Asimismo, el propio título, *Wordtoys*, es muestra de la importancia que Gache otorga al elemento lúdico. Otro ejemplo claro sería “La biblioteca”, en el que, tras una introducción en la que se reflexiona acerca de la importancia de las portadas de los libros, se invita al lector a escribir, a partir de diversas portadas de libros inventados, la reseña de éstos. Por último, “Escribe tu propio Quijote” invita al lector a escribir “su propio Quijote” en un procesador de textos, pero, en realidad, escriba lo que escriba, en la pantalla siempre aparecerá el inicio de la obra de Cervantes. Este cuento, además, enlaza de manera especial con la Vanguardia, en concreto con Borges, y con la idea del “Do it yourself”.

5. Desobjetivización, creación colectiva, interacción. Estos tres rasgos enlazan de manera directa con los que hemos visto previamente, por lo que no merece la pena detenerse en ellos mucho más. “La biblioteca”, “Mariposas libro” o “El procesador de textos rimbaudiano” son claros ejemplos de ellos.

6. La última característica que se menciona de manera directa es la importancia de la máquina. Como en otros casos, en el libro, la autora se dedica a buscar precedentes en la literatura, especialmente de Vanguardia, en la utilización de máquinas para crear literatura. El tipo de poesía digital que ella hace no es de gestación automática, pero sí hay varios guiños a la participación de la máquina en la creación literaria, como en “El idioma de los pájaros” (<<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/pajaros/intro.htm>>), cuya introducción comienza con las siguientes palabras:

Una vez, un ruiseñor mecánico alegró las horas del Emperador de la China. Su pequeño cuerpo cubierto de láminas de oro y de diamantes guardaba en su interior un delicado mecanismo de relojería que le permitía interpretar las composiciones musicales más hermosas, una y otra vez.

Y donde, más adelante, añade:

Los pájaros de “El idioma de los pájaros” son máquinas-poetas. En este sentido, comparten con el ruiseñor mecánico, en primer lugar, la paradoja de combinar una fragilidad extrema con una armadura rígida y monstruosa. También comparten el hecho de estar programados para re-citar palabras. ¿Acaso las palabras no son siempre ajenas?

Así, la cita incluye también una reflexión sobre la palabra poética y sobre el juego de la intertextualidad como algo inevitable. Esta idea repite como un eco las palabras de Belén Gache en *Escrituras Nómades* (2006: 193), donde el capítulo dedicado a las máquinas empieza con las siguientes palabras:

Italo Calvino señalaba de qué manera le fue útil entender el lenguaje mismo como una máquina. De hecho, consideraba a los escritores igualmente como máquinas de combinar palabras a partir de determinadas reglas. Tal era el caso de los escritores que aplicaban al pie de la letra las fórmulas narratológicas canonizadas o aquellos que componían poemas a partir de formas métricas determinadas.

En este texto, la autora no sólo está hablando de la participación de la máquina en la creación digital, sino que acusa del mismo automatismo de la creación automática a los autores que se limitan a repetir lo que ya ha sido hecho y no buscan aportar innovación al arte.

En esta idea, la autora argentina enlaza de manera directa con Óscar Martín Centeno, que reivindica la necesidad, la casi urgencia, por parte de los poetas, de utilizar las posibilidades que la técnica ofrece para crear lo inesperado.

Si en el caso de Bootz hemos visto cómo su atención se desviaba especialmente a la parte de la programación y las posibilidades que ésta ofrece en la creación de las obras como proceso, si Belén Gache incidía especialmente en el carácter lúdico e interactivo de la poesía digital, Óscar Martín Centeno hace especial hincapié en las posibilidades que se abren en relación con la fusión de las artes y la inclusión de la oralidad en el texto.

De nuevo, Martín Centeno toma como punto de partida las Vanguardias y propone adaptarlas a nuestra época aprovechando los medios que la informática ofrece. El espíritu innovador y descubridor de los vanguardistas, junto a los medios de los que hoy disponemos, podrían constituir la fórmula perfecta para crear algo nuevo que hiciese que los poetas no fueran como los pájaros mecánicos de los que habla Gache.

Otro referente fundamental para el madrileño es Wagner, al que considera maestro en la fusión de las artes. Para Óscar Martín Centeno es fundamental la integración de los diferentes lenguajes para crear una obra total, donde los lenguajes no se acompañen,

sino que se unan del todo y se integren para crear una única obra que sea unitaria, coherente y más atractiva, al poder producir placer y transmitir un mensaje a partir de los diferentes sentidos, con las especificidades propias de cada uno de ellos.

Por último, Martín Centeno habla de los poetas multimedia, creadores de palabras, música e imágenes, como los nuevos juglares e introduce el tema de la oralidad. Con lo que él llama géneros híbridos, se consigue la vuelta a la oralidad, medio de difusión de la literatura durante miles de años, y se rompen las reglas del espacio y el tiempo en la poesía.

#### 4. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS

Una vez que hemos analizado las teorías literarias generales y las que defienden los propios autores que trabajamos, resultará más fácil entender las implicaciones de cada uno de los elementos que aparecen en sus textos.

Las obras con las que vamos a trabajar son: *The set of U*, de Philippe Bootz (<[http://www.eliterature.org/collection/1/works/bootz\\_fremiot\\_the\\_set\\_of\\_u/index.htm](http://www.eliterature.org/collection/1/works/bootz_fremiot_the_set_of_u/index.htm)>), *Wordtoys*, de Belén Gache (<<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/index.htm>>), y *El rumor de los álamos*, de Óscar Martín Centeno.

Como se puede deducir a partir del estudio de las teorías poéticas de los autores, las tres obras responden a perfiles completamente diferentes y se sitúan en diferentes puntos del arco de posibilidades que ofrece la literatura digital.

La primera de ellas, *The set of U*, es un ejemplo de generación adaptativa. Se trata de la asociación de un generador combinatorio de sonido y una animación que cambia su ritmo según la velocidad de la máquina que reproduce la obra. Este aspecto, que podemos considerar técnico, es aquel en el que más incide el autor, que presenta el texto insistiendo en esta característica y explica que, aunque es imposible la sincronización, en la obra el lector tiene la sensación de que el sonido es determinado por el proceso visual, gracias a la comunicación programada entre el sonido y la imagen a través de meta-reglas programadas. Cuando accedemos a la obra, encontramos una pantalla azul con los datos de autoría —texto, imagen y programación de Philippe Bootz y música de Marcel Fremiot—, fecha y lugar de la primera publicación (2004, *Alire*) y tres botones que ofrecen las tres posibilidades de navegación —todo ello en inglés—: “an adaptive generator”, “to play the work” y “translation”. La primera de ellas consiste en la explicación que Bootz da de la obra, en la que, como ya hemos comentado, insiste en la programación y no en el texto o la imagen. La segunda es el acceso a la obra en sí misma. Y la tercera, la traducción de la parte textual del francés original al inglés. Una vez que activamos el funcionamiento de la obra, pulsando en la segunda de las pestañas, vemos cómo, en efecto, música e imagen se acompañan mientras va apareciendo una serie de palabras que se presentan de manera desestructurada sin un orden lineal al modo tradicional, pero que, por medio de la secuenciación temporal de su aparición, crean diferentes frases que se van superponiendo a la vez que suman los significados. Este texto, ya ordenado, es el que encontramos tras la pestaña que nos lleva a la traducción:

Le pas / the footprint  
 Le passe / passes it  
 Elle passe / She is going  
 Elle passe le fil / She is passing the thread  
 Elle passe le fil de l'eau / She is following the current  
 Le fil de l'eau passe / the current goes  
 L'eau passe / the water goes  
 Passe / go(es)

Como se ve, el texto juega con la paronomasia y la similitud de las palabras, y el contenido, que remite al movimiento, se adecua al movimiento del propio texto y a la temporalidad que introducen éste y la música.

En el desarrollo del fragmento en sí, el lector no puede interferir, no hay opciones o nomadismo posible, pero, antes de ingresar y activar su funcionamiento, la pantalla ofrece las tres opciones ya mencionadas, por lo que es ahí donde debemos encontrar la interactividad de esta obra.

Se trata, pues, de un poema animado, programado y que entiende el proceso de la obra desde un punto de vista funcional. En él se integran imagen, música y palabras, y consigue deconstruir la noción de 'frase' a partir del desplazamiento de las palabras, lo que aporta una polisemia suplementaria.

La segunda obra que analizamos, *Wordtoys*, de Belén Gache, se presenta imitando el formato tradicional del libro y consta de trece cuentos: "El jardín de la emperatriz Suiko", "El idioma de los pájaros", "Mariposas libro", "Southern Heavens", "Procesador de textos rimbaudiano", "Phone readings", "Los sueños", "Poemas de agua", "¿Por qué se suicidó la señorita Chao?", "Veintidós mariposas rosas", "Mujeres vampiro invaden colonia de Sacramento", "Canon occidental", "Escribe tu propio Quijote" y "La biblioteca".

En estos cuentos predomina lo lúdico y se ejemplifican todas las características que Belén Gache considera fundamentales dentro de la literatura digital. Al ser un libro con varias obras, es posible ejemplificar y experimentar con diversos aspectos, y así lo hace la escritora, que, sin embargo, no juega con la programación de la manera en la que lo hace el francés.

Ya se ha dicho que en la obra se ejemplifican la autorreferencialidad el lenguaje, el nomadismo, el enciclopedismo y la intertextualidad, el juego, el cuestionamiento del autor, la interacción y la idea de la creación colectiva, y la importancia de la máquina. Sin embargo, aunque la autora no mencione otras de las características o aportaciones de la literatura digital, su obra también es claro ejemplo de ellas. Así, presenta igualmente la transmedialidad, con obras como "El jardín de la emperatriz Suiko" o "Veintidós mariposas rosas", que se basan en la construcción de lo visual, con flores de loto que se abren y se convierten en budas resplandecientes detrás de las palabras, o mariposas rosas que echan a volar al contacto del cursor sin necesidad de palabras.

Asimismo, la oralidad desempeña un rol fundamental en la obra, dado que, en muchos de los cuentos, no aparece el texto escrito, sino que el relato se escucha al pasar el cursor por alguna parte de la pantalla. Así ocurre, por ejemplo, en "Los sueños", en

“Phone readings” o en “Southern Heavens”. No se trata ya de reivindicar la oralidad que acompaña a la palabra escrita, sino de prescindir de la palabra escrita para llegar a la oralidad pura, como ocurre con los *Audiobooks*. En estos cuentos, además, la autora juega con las modulaciones de la voz, como muestran el tono mecánico de “El idioma de los pájaros” o el sonsonete repetitivo de “Canon occidental”.

En “Southern Heavens”, además, se puede apreciar la deshabitación que obliga a percibir elementos comunes como si fuesen nuevos, pues la autora repite la conocida advertencia de seguridad de los aviones e introduce en ella cambios que generan la literariedad y nos hacen escuchar el mensaje completo como si fuese nuevo.

Por otro lado, dentro del repertorio de posibilidades que ofrece *Wordtoys*, Gache introduce hipervínculos —en “¿Por qué se suicidó la señorita Chao?”—, cosa que no hacen ni Bootz ni Martín Centeno.

Por último, la obra de Martín Centeno se diferencia, en gran medida, de lo que hacen los otros dos autores. En este caso, al accionar la obra, observamos la imagen de dos puños cerrados, que se sitúan en un primer plano, sobre la imagen de hojas de álamos que permanecen al fondo en constante movimiento y sobre las que aparecen letras blancas con los primeros versos del poema casi ilegibles. Mientras la imagen aparece en movimiento, escuchamos la música. Unos segundos después, la voz del poeta empieza a recitar y, al ritmo del sonido de su voz y de la música, las manos empiezan a abrirse; una vez abiertas del todo, se dan la vuelta para enseñarnos las palmas, mientras escuchamos el verso “los vivos aprenden a vivir sin descubrir la vida”. A la vez, las letras que conforman las palabras del poeta aparecen moviéndose en espiral y bailando en subidas y bajadas de la tipografía alrededor de ellas. Más adelante, estas mismas manos adquieren la función del papel, mientras el poeta dice “Los demás, amor mío, no sabemos cómo tapan la boca a las heridas que sangran” y las palabras empiezan a moverse sobre ellas, como dibujando las líneas de las palmas. Entonces, las manos se van acercando cada vez más de manera que casi tapan lo que permanece detrás de ellas hasta el final del poema, momento en el que vuelven a la posición inicial, esta vez con las palmas hacia arriba y los dedos separados, justo antes de desaparecer y dejar al descubierto las letras, que también desaparecen, segundos antes que las hojas de los álamos.

Se trata, pues, de un poema en el que lo fundamental es la fusión de las artes para llegar a la obra total. El poeta se convierte, casi, en un nuevo hombre del Renacimiento que compone versos, música e imágenes tridimensionales y en movimiento, que se sincronizan de manera que los acentos rítmicos de la música y la palabra coincidan para reforzar un único significado en lugar de acompañarse y distorsionarse las unas a las otras.

Como se ve, son muchas las diferencias que podemos encontrar entre los tres textos —presentación, nomadismo, importancia de la máquina, etc.—. Difieren, incluso, en la propia concepción de la importancia de lo digital. Sin embargo, desde lugares tan distantes como los que ocupan los tres autores examinados, existen puntos de concomitancia que revelan la existencia de una poética común y nos permiten aislar los rasgos definitorios de la poesía digital. Estos puntos son:

1. Superación de las limitaciones del lenguaje escrito al implementarlo con la significación de otras artes —entre las que incluimos la programación y la animación—. Esto supone también, en cierto modo, la superación del propio lenguaje nacional, ya que las artes cuya materia prima no es la palabra son accesibles para todos. Bootz y Gache juegan especialmente con esto al introducir traducciones o textos en diferentes lenguas; pero, incluso Martín Centeno, que no lo hace, supera las limitaciones del idioma por medio de la música y la imagen. De acuerdo con esto, podemos hablar de trasmedialidad, en cuanto a la utilización de diferentes medios en la producción artística, y casi podríamos mencionar la transnacionalidad por la superación de los límites nacionales que supone la desvinculación de un único lenguaje y el propio espacio en el que se leen estas tres obras, la red.

2. Introducción de la temporalidad y, por ello, de la oralidad en el texto —recordemos que, aunque en el caso de Bootz no existe un fragmento oral, él mismo afirma que introducir el tiempo en la obra escrita es introducir una parte de oralidad en ella—.

3. Autorreferencialidad del lenguaje. Es decir, los tres autores utilizan las letras y las palabras como objetos de arte en sí mismos. Del mismo modo que había ocurrido en las Vanguardias, por ejemplo, el lenguaje deja de referir el mundo de forma transparente y se vuelve opaco y artístico en sí mismo. Igualmente, se produce una ruptura de la linealidad textual en los tres textos, pues las palabras aparecen en movimiento, lo que, junto con el carácter trasmedial ya mencionado, produce una fuerte entropía, que se mitiga por medio de la intertextualidad.

4. Dinamismo. Como hemos señalado, una parte importante de las tres obras es la animación, el movimiento. No sólo las palabras o las letras se mueven; también las manos, en el poema de Martín Centeno; el fondo de color, en la obra de Bootz; y las mariposas, el avión, los teléfonos, etc., en la obra de Gache.

5. Interacción.

6. La máquina como medio de producción y espacio del poema.

De estas características podemos deducir lo que parece preocupar más o los artistas digitales o multimedia de este momento —el que tres de los más importantes lo comparten, parece reafirmarlo—. Quizá, podría hilarse más fino para destilar con más pureza la esencia de la poesía digital; quizá no todos utilizan la autorreferencialidad del lenguaje, o no todos utilizan la dimensión trasmedial para llegar a la plenitud de significados. Sin embargo, creo que en esos casos empezaría a estar dudosa la frontera y no sería tan fácil hablar de poesía digital, pues no todo texto que aparece en una pantalla es un poema digital.

## 5. CONCLUSIONES

Como dice Joan-Elies Adell, la literatura digital es una literatura en proceso (Adell 2004).

Se trata de literatura, y, por ello, no responde a un único planteamiento o a una única necesidad —como no lo ha hecho en otras épocas—, y ni siquiera utiliza en

la misma medida las oportunidades que ofrece lo digital. Los autores buscan metas diferentes, parten de planteamientos diferentes e inciden en aquello que más les interesa. Igual que en otras épocas han contenido la forma y el contenido, el arte por el arte o la poesía como arma de futuro, ahora se enfrentan también la programación y el proceso o el producto. Sin embargo, todos los autores participan de una serie de principios, algunos de los cuales son exclusivos de su movimiento y otros que también comparten con la literatura tradicional, porque también ellos pretenden crear otra realidad y utilizar un lenguaje —que ya no es sólo verbal— que sea connotativo y distinto. No son románticos, pero, herederos de la revolución del siglo XIX, también se enfrentan al concepto mimético del arte, ven la poesía más allá del propio poema y buscan provocar una experiencia artística y estética en el lector. No son vanguardistas, tal como entendemos el término, pero, como ellos, buscan la experimentación y el ir un paso más allá, ahora con posibilidades multiplicadas exponencialmente gracias a la participación de la informática. Por último, de acuerdo con las tendencias antiformalistas, esperan que la comunidad literaria llegue a la convención de que lo que hacen es arte y establezca los parámetros de calidad que marquen el canon de la literatura digital.

En efecto, los nuevos medios nos obligan a replantearnos el concepto de literatura y las nuevas obras literarias digitales nos obligan a hablar del concepto de gradualidad según las posibilidades que utilicen dentro de las que ofrecen las textualidades electrónicas. Sin embargo, subyace algo más, algo que permanece, pues cada nueva generación busca actualizar la poeticidad de sus textos para refinar y perfeccionar su función artística y estética dentro de la sociedad en la que se desarrollan; pero al actualizarla, no desdeñan todo lo previo. Por ello, podemos decir que la literatura y el arte, tan herederos de Kant como siempre, nietos del Romanticismo e hijos de las Vanguardias, y poseedores, además, de los secretos de la informática y la programación, tan sólo escuchan a Horacio para adaptarse a nuestro tiempo: “Tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad y dar lo que conviene a naturaleza y años cambiantes” (Horacio 1954: 134).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, J. E., «Poéticas electrónicas: una aproximación al estudio semiótico de la e-poetry», *Hermeneia* IN3 (2004).
- AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina 1997.
- BAU, R., «Beethoven y Wagner. Del músico-poeta al poeta-músico». [<http://archivowagner.info/20040928.html>].]
- BOOTZ, P., «Alire: un cuestionamiento irreductible de la literatura», *UOC. Digit HVM. Revista digital d'humanitats* (1999). [[http://collection.eliterature.org/1/works/boottz\\_fremiot\\_the\\_set\\_of\\_u/index.htm](http://collection.eliterature.org/1/works/boottz_fremiot_the_set_of_u/index.htm)].]
- , «Les Basiques: la littérature numérique», 2006. [<http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>].]

- , *The set of U*. [[http://www.eliterature.org/collection/1/works/bootz\\_fremiot\\_the\\_set\\_of\\_u/index.htm](http://www.eliterature.org/collection/1/works/bootz_fremiot_the_set_of_u/index.htm).]
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética. (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid: Gredos 1952.
- CAMPÁS MONTANER, J., «La literatura digital per Phippe Bootz», *Aura Digital. Estudis de cibercultura digital*. [<http://www.auradigital.net/web/Esriptures-hipertextuals/L-hipertext/la-literatura-digital-per-philippe-bootz.html>.]
- DEL PRADO, J., *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra 1993.
- GACHE, B., *Escrituras Nómades*. Gijón: Ediciones Trea 2006.
- , *Wordtoys*. [<http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/index.htm>.]
- HORACIO, *El arte poética de Horacio*. Traducido por Luis Zapata. Madrid: Real Academia Española 1954.
- MARTÍN CENTENO, Ó., Curso «La poesía multimedia y el arte de lo inmaterial», impartido los meses de enero y febrero de 2010.
- , *El rumor de los álamos*. [[http://www.youtube.com/watch\\_popup?v=aXndE7KcHbY&vq=medium](http://www.youtube.com/watch_popup?v=aXndE7KcHbY&vq=medium).]
- MOTA, J., «Wagner poeta». [<http://archivowagner.info/2904.html>.]
- PARRA PARÍS, L., *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Unibiblos 2007.
- POE, E. A., *La filosofía de la composición. El cuervo. El principio poético*. Traducción de José Luis Palomares. San Lorenzo del Escorial: Langre 2001.
- REGUEIRO SALGADO, B., *La poética del Segundo Romanticismo*. Madrid: Fundación Universitaria Española 2010.
- WELLEK, R. / A. WARREN, *Teoría literaria*. Madrid: Gredos 1979.