

Citación bibliográfica: ALONSO VALERO, Encarna. «Multilingüismo e hibridación en la poesía electrónica en español». *América sin Nombre*, 28 (2023): pp. 44-60, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22088>

Multilingüismo e hibridación en la poesía electrónica en español

Multilingualism and hybridization in electronic poetry in spanish

ENCARNA ALONSO VALERO
Universidad de Granada, España

enalonso@ugr.es

 <https://orcid.org/0000-0002-3947-0304>

Fecha de recepción: 14/02/2022

Fecha de aceptación: 10/03/2022

Resumen

Este artículo intenta analizar el cambio que ha supuesto la aparición de lo digital en nuestra manera de entender la poesía, en todos sus aspectos. La poesía electrónica, por sus características y su vinculación con el desarrollo tecnológico, se desarrolla a una velocidad hasta ahora desconocida en la historia de la literatura, lo que ha propiciado reformulaciones de enorme magnitud en la concepción de la lectura, de la escritura y de la propia noción de literatura. Por ello, se puede hablar de un cambio de paradigma y en él resulta fundamental la cuestión del lenguaje, ya que la poesía digital es siempre multilingüe, al mezclar o hibridar, necesariamente y como mínimo, lenguajes naturales y código o lenguajes informáticos (a los que en ocasiones se suman otros como el musical, ya que los soportes electrónicos lo permiten). De este modo, la producción poética electrónica se ha abierto a reflexiones sobre cuestiones fundamentales en el nuevo medio digital como la hibridación de lenguajes, el multilingüismo, la traducción constante, la tipografía encriptada o la codificación. Todo ello hace necesario formular herramientas teóricas y claves de lectura para estas nuevas formas poéticas. Vivimos un período de profunda transición cultural y necesitamos conceptualizaciones y marcos para comprender las implicaciones del cambio de paradigma.

© 2023 Encarna Alonso Valero



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

Nos hemos propuesto estudiar esos aspectos a través de algunas de las obras teóricas y poéticas más importantes de la literatura electrónica en español. En concreto, hemos intentado recorrer las reflexiones sobre el lenguaje que han desarrollado Belén Gache, María Mencía y Alex Saum-Pascual. De este modo, hemos visto cómo Gache aborda la cuestión de la complejidad lingüística de la literatura digital en *Escrituras nómades* (2006), uno de los textos teóricos más importantes en español sobre esta materia, y explora en su propia obra literaria las potencialidades de lo digital, para lo que introduce reflexiones sobre el yo enunciativo o el concepto de lectura. María Mencía acoge en su obra una reflexión compleja sobre el proceso de traducción y traslación, en una red interlingüística que introduce modos distintos de significación como lo verbal y lo musical. En el caso de Alex Saum, los desarrollos sobre el lenguaje (o mejor dicho, los lenguajes) de las obras digitales se imbrican con problemáticas como la precariedad de los medios digitales o distintas formas de compromiso.

En ese análisis queda patente cómo los planteamientos de estas poetisas sobre el multilingüismo en el nuevo medio digital se acercan a problemas propios de la Inteligencia Artificial que ya están enraizados en los nuevos patrones poéticos y en nuestra manera de entender la poesía.

Palabras clave: Poesía electrónica; multilingüismo; codificación; lectura; escritura

Abstract

This article tries to analyze the change that the appearance of the digital médium has brought about in our way of understanding poetry, in all its aspects. Electronic poetry, due to its characteristics and its link with technological development, develops at a speed hitherto unknown in the history of literature, which has led to reformulations of enormous magnitude in the conception of reading, writing and the notion of literature. For this reason, one can speak of a paradigm shift and in it the question of language is fundamental, since digital poetry is always multilingual, mixing or hybridizing natural languages and code or computer languages (to which that sometimes others are added, such as the musical language). In this way, electronic poetic production has opened up to reflections on fundamental issues in the new digital médium such as the hybridization of languages, multilingualism, constant translation, encrypted typography or coding. All this makes it necessary to formulate theoretical tools and Reading keys for these new poetic forms. We live in a period of profound cultural transition and we need conceptualizations and frameworks to understand the implications of the paradigm shift.

We have tried to study these aspects through some of the most important theoretical and poetic works of electronic literature in Spanish. Specifically, we have tried to explore the reflections on language developed by Belén Gache, María Mencía and Alex Saum-Pascual. In this way, we have seen how Gache addresses the issue of the linguistic complexity of digital literature in *Escrituras nómades* (2006), one of the most important theoretical texts in Spanish on this subject, and explores in his own literary work the potentialities of the digital poetry, for which it introduces reflections on the enunciativ self or the concept of reading. María Mencía welcomes in her work a complex reflection on the process of translation and traslation, in an interlinguistic network that introduces different modes

of meaning such as the verbal and the musical. In the case of Alex Saum, the developments on the language (or rather, the languages) of digital works are intertwined with problems such as the precariousness of digital media or different forms of commitment.

In this analysis it is clear how the approaches of these poets on multilingualism in the new digital médium are close to problems of Artificial Intelligence that are already rooted in the new poetic patterns and in our way of understanding poetry.

Keywords: Electronic poetry; multilingualism; coding; reading; writing

Literatura electrónica y cambio de paradigma

La poesía electrónica o poesía digital es una disciplina en evolución continua, por lo que resulta complicado detallar sus características o incluso ofrecer una definición precisa y bien delimitada. Se trata de una dificultad que ya apuntó Joan-Elles Adell (2004b, p. 138) y que no podemos perder de vista: si ninguna definición aceptada ahorrará nunca una nueva reflexión sobre el significado de un concepto, esto sucede de manera mucho más significativa en una disciplina que cambia con enorme velocidad y que, por sus características y fronteras (con el desarrollo tecnológico, fundamentalmente), está siempre en fase de formación y en constante desarrollo. Por ello, la teoría sobre la poesía electrónica (como de la literatura digital en general) será siempre una ciencia joven.

Teniendo siempre esas circunstancias en cuenta, podemos tomar como referencia la definición de la disciplina que ofreció Katherine Hayles, una de las teóricas más importantes en literatura digital: «electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized, is by contrast ‘digital born’, a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer» (Hayles, 2007). En una línea parecida se manifestó Adell, en cuya opinión «la expresión ‘poesía digital’, en principio, podemos aplicarla a aquellas obras poéticas realizadas mediante un ordenador (desde el punto de vista de la programación) y que también necesitan obligatoriamente de un ordenador para ser leídas» (2004a, p. 280) y Loss Pequeño Glazier habla de poesía digital refiriéndose a textos «with certain structural/operative forms not reproducible in paper or in any non-digital médium» (2002, p. 163), por mencionar solamente las aportaciones de tres teóricos clásicos de primer nivel.

En esa línea, consideramos que la poesía electrónica es aquella creada y diseñada para su lectura, edición y uso digital y que aprovecha las ventajas que la tecnología digital ofrece. Aunque sus inicios se sitúan en el ámbito francés y anglosajón, la poesía electrónica española se va conformando desde hace tres décadas y cuenta ya con una nómina reseñable. Del mismo modo, contamos con un número importante de aproximaciones teóricas (entre ellas, Vouillamoz, 2000; Sánchez-Mesa, 2004; Borrás, 2005; Romero y Sanz, 2008; Regueiro Salgado, 2012; Cuquerella,

2015; Lozano Marín, 2019; Navas Ocaña, 2020; Alonso Valero, 2020) que han ido describiendo y analizando las características y desarrollos fundamentales de la poesía electrónica en español, en diálogo con las aproximaciones que se han ido realizando a nivel internacional.

Aunque la evolución constante es una característica común a casi cualquier disciplina y época, en el caso de lo tecnológico todo ese proceso sucede a una velocidad desconocida en etapas anteriores de la historia de la cultura, en un crecimiento exponencial, lo que hace necesario seguir formulando herramientas teóricas y claves de lectura para estas nuevas formas poéticas. Vivimos un período de profunda transición cultural y necesitamos conceptualizaciones y marcos para comprender las implicaciones del cambio de paradigma.

Como escribe Laura Borrás, «Internet viene a desestabilizar el sistema de valores y creencias establecido y, por ello, consideramos que se trata de un cambio paradigmático» (2008, pp. 273-274), una reflexión que resulta válida si la pensamos en cualquier ámbito de las creaciones culturales. Joan-Elies Adell asegura que «estamos ante una revolución conceptual que, entre otras repercusiones, también afectará a la razón de ser de la literatura» (2004a, p. 276), por lo que «nos encontramos ante una transformación que puede en un futuro cercano acabar modificando la propia noción de literatura» (270).

En relación con lo anterior, conviene señalar que el estudio de poemas electrónicos presenta dos dificultades iniciales básicas; la primera tiene que ver con la idea de lectura (o de su ruptura si pensamos en cómo se concibe tradicionalmente en los textos en formato impreso) y con la de escritura (o con la necesidad de reformulación de ese concepto para que responda a la realidad de los nuevos medios digitales):

«Leer» es siempre leer en el sentido de que esta acción consiste siempre en percibir y captar signos que emanan del trabajo de un «autor», pero la manera, las disposiciones que reclama la lectura de los textos electrónicos, que es una escritura ambigua, no fijada, flotante, es radicalmente nueva. La segunda dificultad tiene mucho que ver con que la poesía electrónica no es únicamente una poesía de la pantalla (esto es: de lo que se va a ver y leer), sino que también es, y de manera significativa, una poética de la programación: de los códigos, de los algoritmos y de los cálculos que constituyen su fundamento; la tarea del escritor no se halla exclusivamente en el texto que acabaremos leyendo, sino en su programación. (Adell, 2004a, p. 288)

Por todo ello, en la literatura electrónica resulta imprescindible tener en cuenta, por una parte, las formas en las que se produce y desarrolla, que están determinadas por el lenguaje informático con el que se construye la materialidad escrita del texto; por otro lado, hay que analizar de qué manera la obra se muestra en la pantalla, su apariencia en el momento en que es leída (es decir, cuando un determinado texto será activado por un lector o lectora concretos).

En el cambio de paradigma del que hablábamos es fundamental, por tanto, la cuestión del lenguaje, en la que nos vamos a detener a través de algunas de las obras teóricas y poéticas más importantes de la literatura electrónica española.

Poesía electrónica y lenguaje(s)

Si hablamos de bilingüismo o multilingüismo en las obras de poesía electrónica, resulta imprescindible pensarlo en varios niveles, como capas que se van superponiendo en la composición de las obras. Por una parte, la disciplina mezcla inevitablemente, por su propia naturaleza, lenguajes naturales y lenguajes informáticos (además de distintos códigos visuales). Por otro lado, las obras con frecuencia mezclan varias lenguas naturales, a veces muestran de manera explícita lenguajes de programación (como en el caso de la poesía código) e incluso otros lenguajes como el musical (ya que los soportes digitales en los que se crean y leen estas obras lo permiten), en una suerte de multilingüismo o hibridación que atraviesa la lógica misma de los textos (si es que ese término resulta adecuado para este tipo de producciones).

Cualquier persona que se asome al fenómeno de la creación literaria en varias lenguas naturales se enfrenta a un abanico de términos muy cercanos y cuyos matices, cuando los hay, con frecuencia no están claros. Aunque hay muchas más denominaciones, entre las más extendidas están algunas como bilingüismo, multilingüismo, plurilingüismo, heterolingüismo, diglosia... Si se da esa confusión terminológica y taxonómica en la literatura escrita en lenguajes naturales, en el caso de nuestro objeto de estudio la problemática se multiplica al añadir, necesariamente y como mínimo, el código y los lenguajes de programación. En nuestro caso, vamos a entender el multilingüismo como el hiperónimo que engloba toda una serie de prácticas lingüísticas y literarias marcadas por la alternancia de código o la mezcla de varios idiomas o lenguajes dentro de la misma obra.

Así pues, en el estudio de la poesía electrónica resulta indispensable ir más allá de la dicotomía clásica entre monolingüismo y multilingüismo. No se trata, en este caso, de señalar si la obra es multilingüe o no (todo desarrollo de literatura electrónica utiliza varios códigos, entre ellos los de programación) sino de si, en un obra en particular, esa problemática aparece de manera más o menos marcada o consciente, de si hace mayor o menor hincapié o de si es una cuestión más o menos perceptible (porque con frecuencia el código informático permanece oculto y no se muestra al lector o lectora como parte de la obra, aunque la componga).

Sobre esta cuestión, conviene hacer un breve apunte sobre la poesía código, es decir, aquellos desarrollos poéticos en los que el lenguaje natural se mezcla, funde o hibridiza con lenguajes de programación, de cualquier tipo (Alonso Valero, 2019; 2020, pp. 131-155). Es habitual que, sea cual sea la lengua natural utilizada, encontremos presencia del inglés, por estar unida al desarrollo de los propios lenguajes informáticos. Hay dos tipos principales de *codepoetry* (aplicables al *codework* en

general): en ocasiones estamos ante código que puede compilar (es decir, que está de acuerdo con la sintaxis y la semántica del lenguaje en el que está escrito y, por tanto, puede ser ejecutado y leído por el ordenador) pero otras veces no compila (esto es, tiene errores semánticos y/o sintácticos, por lo que el compilador no va a tener la posibilidad de generar código máquina válido). Habitualmente, en este segundo caso se utiliza un pseudocódigo (un *broken code*) con más presencia de lenguaje natural fusionado con el lenguaje de programación (y no sería, en sentido estricto, poesía electrónica, aunque se podría considerar un género fronterizo). Es el caso, por ejemplo, del poema «Yo programo» de Belén García Nieto (2017, p. 58), en el que, partiendo de la noticia de que seis mil menores inmigrantes iban a ser dados de baja en la Seguridad Social, por lo que quedarían sin cobertura sanitaria, se nos muestra una *query* (es decir, una consulta a una base de datos) escrita en pseudocódigo y la simulación de la ejecución del programa:

```
«6.000 menores hijos de inmigrantes no tienen acceso a la sanidad madrileña»
create database cobertura_sanitaria;
create table citas
(
    nombre,
    apellidos,
    fecha_nacimiento,
    regularizados,
    tarjeta_sanitaria
);

update citas
set tarjeta_sanitaria = false
Where fecha_nacimiento > 90 días && regularizados == false

Query OK, 6.000 rows affected (0.03 sec)
```

En cualquiera de los dos tipos de *codepoetry*, y esto es fundamental, nos encontramos ante un lenguaje técnico, funcional, que sale a la superficie (cuando lo habitual es que resulte invisible a las personas usuarias de la tecnología).

Como decíamos, toda obra poética electrónica es multilingüe: tiene que ver con la naturaleza misma de las producciones culturales digitales que, además de encontrarse alojadas en la red global, están siempre escritas en varios idiomas (naturales, informáticos) que, a su vez, están en traducción constante. A todo ello habría que sumar, además, el hecho de que con respecto a la programación encontramos necesariamente dos lenguajes: el que utiliza el programador humano (y aquí existen muchos tipos de lenguaje, cada uno con su sintaxis y su filosofía sobre cómo describir las cosas) y un programa, el compilador, que hace la traducción de ese lenguaje de alto nivel a las instrucciones de bajo nivel que ejecuta la CPU. Siempre que se define un nuevo lenguaje de alto nivel, hay que dar también la herramienta que hace

la traducción (es decir, ese lenguaje nuevo tiene que tener la suficiente expresividad para construir el traductor y se tiene que compilar a sí mismo).

Escribir, traducir, codificar

En *Escrituras nómades* (Gache, 2006a), uno de los grandes textos teóricos de la literatura electrónica en español, Belén Gache defiende que, aunque los dispositivos electrónicos permiten lograr niveles hasta ahora imposibles en recursos como la interactividad o las posibilidades de combinación de los sistemas lingüístico, visual y fónico, esos procedimientos no son nuevos: a lo largo de la historia de la literatura, pueden encontrarse abundantes ejemplos de escritores/as o movimientos que han intentado experimentar con el lenguaje. En los últimos años los medios digitales han permitido llevar muchos de esos planteamientos hasta extremos antes no previstos pero Gache ve líneas genealógicas que pueden seguirse desde lo analógico hasta lo digital. Es una de las consecuencias del crecimiento exponencial del que hablábamos: los cambios son tan rápidos y llegan a ser tan grandes que suponen no un cambio en el mundo sino un cambio de mundo.

Una de las instancias desde las que propone abordar el estudio sobre esta cuestión es «la deconstrucción de la unidad mínima llamada convencionalmente signo» (2006a, p. 17). De este modo, impugna Gache las tipologías que oponen los sistemas verbal, visual y sonoro; en esa línea de argumentación, hace la autora una reflexión profunda sobre el lenguaje y sobre la relación entre el mundo y la escritura. Reivindica Gache la materialidad del signo y señala uno de los puntos fundamentales que recorre toda su obra:

La estructura de una lengua (la forma en que su vocabulario individualiza los diferentes entes y la manera en que la estructura gramatical los combina formando unidades significativas) determina la cosmovisión de los hombres que la utilizan. En este sentido, la capacidad del lenguaje para modelar la cultura y determinar el pensamiento de los hombres ha sido indicada reiteradas veces por pensadores provenientes de diferentes contextos. También se ha señalado la manera en que los lenguajes alternativos pueden generar mundos alternativos. Cambiar las leyes del lenguaje es cambiar las leyes del mundo. (2006a, p. 41)

Propuestas como las del Oulipo o el Nouveau Roman, o reflexiones sobre el lenguaje como las de Foucault o Derrida, entre otros ejemplos que aporta Gache, son planteamientos que han supuesto distintos modos de resistencia frente a las formas de escritura fonocéntricas y logocéntricas. Por ese motivo, defiende la autora que, en la historia de la literatura, muchas propuestas poéticas (digitales o no) son o han sido heterotópicas: si escribimos de manera diferente, leeremos diferente y ello hará que entendamos el mundo de forma diferente. Podemos reflexionar sobre las implicaciones que esta idea tiene si la aplicamos a lo digital y a la transformación

que supone en la concepción de lectura y escritura: estamos, como decíamos, ante un cambio de paradigma, un cambio de mundo.

De este modo, Gache defiende la reformulación de paradigma que ha supuesto lo digital pero niega la idea de ruptura e insiste en que pueden trazarse genealogías, por ejemplo con las vanguardias, en la línea de la argumentación que venimos siguiendo. Es habitual que se señale en los estudios sobre poesía electrónica ese enlace con la vanguardia y la neovanguardia (Molinuevo, 2006; Koskimaa, 2010; Krieger Olinto, 2012, entre otros muchos) y que se hable de las piezas digitales actuales como una materialización de proyectos imaginados por estos movimientos pero cuyos recursos no les permitían llevarlos a cabo a los niveles en los que pueden desarrollarse hoy gracias al desarrollo tecnológico.

Entre las posturas que plantean dudas sobre ese enlace o que argumentan contra él está la de otra de las poetas electrónicas españolas más importantes, Alex Saum-Pascual, que prefiere pensar la poesía electrónica como expresión y ejemplo del momento actual, como las vanguardias lo fueron del suyo, y niega la idea de *continuum* en la historia de la literatura. Lo expone de manera clara en el volumen 1 de #SELFIEPOETRY, que lleva el significativo subtítulo «Fake Art Histories & the Inscription of the Digital Self» y que, como explica la propia autora (Saum-Pascual, 2017a), explora «dos ideas interrelacionadas: la falsedad tras las historias literarias y artísticas, y nuestra (i)legitimidad a la hora de intervenir en ellas para crear narrativas teleológicas que nos expliquen su evolución». Uno de los poemas más elocuentes en esta línea es el titulado «Futurismo», donde encontramos la contraposición de ese movimiento del pasado cultural (destacando la paradoja de que, asociado a ideas como máquina y progreso, para nosotros representa algo no solamente antiguo sino anticuado; Saum-Pascual, 2015) con el presente del avance tecnológico.

Lo expone también en #Postweb! *Crear con la máquina y en la red* (Saum-Pascual, 2018), otro de los grandes textos teóricos de la poesía digital en español. Una parte importante de esa obra está escrita en diálogo con Belén Gache, tanto con *Escrituras nómades* como con otras obras teóricas y poéticas de la autora. Daría para muchas reflexiones esa cadena de diálogo entre ambas poetas, que no se limita a estos textos y que supone uno de los intercambios más fructíferos de la literatura electrónica en español. Haremos solamente dos apuntes, sobre la cuestión del posible enlace con la vanguardia y sobre sus posturas ante el lenguaje.

Destaca Saum-Pascual que Belén Gache ha llevado a cabo «una verdadera investigación formal acerca de la capacidad de la literatura para crear universos que dependan de la medialidad en cada momento» (Saum-Pascual, 2018, p. 155). A propósito de la obra de Gache *Sabotaje existencial* y del algoritmo que aparece como creación del robot AI-Halim, lleva a cabo Saum una serie de reflexiones sobre el enlace con la vanguardia que suele atribuirse a este tipo de producciones. Este generador puede considerarse como la puesta en práctica de proyectos imaginados por la vanguardia o la neovanguardia (desde Tristan Tzara hasta el Fluxus o el Oulipo);

Saum-Pascual, sin embargo, considera que sería más fructífero pensar el generador como un ejemplo de la poesía actual, que responde a la lógica del presente y a las capacidades matemáticas que nos permite el medio digital, sin intentar buscar anclajes con el pasado.

Relacionado con lo anterior está el también diferente punto de vista entre ambas autoras en cuanto al lenguaje. Gache remite a Guattari para defender que, aunque las palabras no poseen significados lingüísticos o icónicos, sí transmiten información relevante en un sistema determinado. Saum, por el contrario, pone en duda (2018, pp. 173-174) la falta de iconicidad del lenguaje y se pregunta, al hilo de las reflexiones de Gache, sobre el hecho de que las máquinas pueden ayudarnos a liberarnos del imperialismo lingüístico y de su imposición sobre otras formas semióticas: «Si los poemas están liberados de las formas semióticas posibles, ¿es posible que *signifiquen* algo? ¿Quién les otorga el significado?» (2018, p. 174).

Volviendo a la cuestión de las distintas formas de escritura y el problema de la representación, reflexiona Gache sobre la codificación (una de las líneas de fuerza de la producción poética de la autora, a la vez que una cuestión fundamental para pensar la poesía electrónica en general), poniéndola en relación con el lenguaje musical:

la hoja pentagramada ha sido reiteradamente utilizada en obras de literatura experimental debido a su alusión a lo sonoro-musical. De lo que se trata es de unir dos diferentes registros de notación que, aunque poseen ambos un código a base de unidades mínimas discretas (las letras en un caso, las notas musicales en el otro), a partir de la combinatoria de las cuales van formando sus diferentes frases, se constituyen de manera muy distinta: el sistema musical, a pesar de tener un nivel sintáctico fuertemente codificado, carece en cambio de una codificación a nivel semántico (codificación que sí existe en el sistema lingüístico). El sistema lingüístico, por su parte, si bien posee una serie de convenciones gráficas (en Occidente, letras escritas de manera lineal, de izquierda a derecha, de arriba abajo, respeto por los márgenes de las páginas), carece de las complejas convenciones de representación espacial con las cuales cuenta la notación musical (significación de las diferentes alturas y de las diferentes distancias entre sus componentes, superposición de voces, etc). (2006a, p. 125)

Hay que recordar que en el caso de los lenguajes informáticos, la representación espacial (con alturas, distancias, espacios, etc.) es compleja y significativa, con una codificación estricta cercana a la de las partituras (en ocasiones por imposición del lenguaje en el que se está programando y en otras por legibilidad), por lo que esta cuestión cobra una importancia fundamental en la poesía electrónica.

En esa línea, en *Instrucciones de uso*, explica Gache que el término partitura remite a un conjunto de instrucciones para realizar una acción, implica un protocolo (término habitual en la experimentación científica y tecnológica). Esa noción, originaria del campo musical, es fundamental en muchas corrientes estéticas de los siglos

xx y xxi (el Net.art, los ArtBots, el Oulipo o Fluxus, entre otros muchos; Gache, 2014, p. 5) y también en la programación y en el código informático. De este modo,

en su doble instancia instrucción-realización, la partitura guarda fuertes paralelismos con el énfasis del conceptualismo por separar la concepción de la recepción de la obra. Además, se asocia a dos grandes temáticas en el campo del pensamiento contemporáneo: el de la sociedad alienada (toda sociedad responde a un conjunto de reglas preestablecidas más o menos imperativas o arbitrarias que debe llevar a cabo) y el de la noción del lenguaje como máquina (a partir de las nociones de código, algoritmo, programa). (2014, p. 5)

Como explica Gache a propósito de la codificación y del sentido de la *contrainte* en la literatura, «de lo que se trata aquí es no del enfoque sobre el posible significado de los signos escritos (siempre imaginario, múltiple, cambiante, fluente, evanescente) sino de una reflexión sobre el acto mismo de escribir» (2014, p. 32). Es una de las cuestiones fundamentales a la hora de reflexionar sobre las nuevas formas de escritura y de lectura en el mundo digital; ante el interrogante, de origen wittgensteiniano, sobre si leer es igual a decodificar (2015a, p. 25), Gache señala que el centro de la cuestión es otro: la ajenidad del lenguaje, como leemos en «El idioma de los pájaros», «¿acaso las palabras no son siempre ajenas?» (Gache, 2006b) y la alteridad de las palabras:

leer es una forma particular de negociar con las palabras del otro; un otro que ha perdido su cuerpo enunciativo en aras de la independencia de los propios textos. (...) nuestra relación con las palabras de los otros podrán ser de sometimiento, apropiación, reinención, pero siempre estarán marcadas, como sostenía Derrida, por la ilusión de interpretación y la dispersión de sentidos. (Gache, 2015a, p. 25)

Puesto que hablamos de literatura electrónica, estas cuestiones nos llevan siempre, de manera inevitable, a reflexionar sobre la relación con el código, por lo que nos encontramos con interrogantes, conceptos y categorías propias de la Inteligencia Artificial. De manera inquietante, se pregunta Gache: «¿Hasta dónde son diferentes el cerebro humano y un ordenador? ¿Puede una máquina pensar? ¿Puede crear obras musicales o literarias? ¿Puede tener sensibilidad?» (Gache, 2006a, p. 194).

Sobre poetas robots y tipografías inventadas

En 2015 Belén Gache publica *Sabotaje Retroexistencial* (Gache, 2015b), una antología de infinitos poemas potenciales compuestos por el robot poeta AI-Halim X9009. La potencialidad es otra de las características fundamentales de gran parte de las producciones de poesía digital ya que, para que la obra llegue a concretarse, con frecuencia es necesaria la interactividad o, en general, la intervención de la persona que llamaremos, de manera convencional, lectora, aunque ya hemos hablado de los cambios en la noción de lectura que la literatura digital ha supuesto.

El nombre del robot es una combinación de las siglas de Inteligencia Artificial en inglés (AI) y de HAL 9000, el ordenador de la conocida película *2001 Odisea en el espacio* (la numeración imita la notación que se usa en nombres de modelos de computadoras). AI-Halim es uno de los protagonistas del proyecto multimedia *Kublai Moon* (2017), que contiene, entre otras cosas, una novela de ciencia ficción, el generador de poemas que hemos mencionado, una serie de vídeos en Second Life (<https://vimeo.com/329375778>) e incluso una tipografía inventada. Todo ello aparece en forma de distintas capas que, como una espiral, estructuran la obra.

En la conferencia *¿Qué es la poesía para un robot?* (Gache, 2015) nos ofrece Gache las claves para estudiar los poemas del robot AI-Halim. ¿Existe un yo lírico o es solamente lugar de enunciación, una convención literaria? La autora lanza ese interrogante, estrechamente unido a las dos ideas principales que están en la base de los poemas de AI-Halim: «el de la semiótica asignificante y la noción de que no es el sujeto el que habla las palabras sino que son las mismas palabras las que hablan a través del sujeto» (Gache, 2015, p. 29). Los lenguajes informáticos y la sintaxis de la robótica son casos paradigmáticos de semiótica asignificante, lo que determina una serie de preguntas sobre la poesía de AI-Halim, que no es sino un generador automático de textos, es decir, un algoritmo (según se nos dice en la novela, creado por el propio robot) que los lectores pueden utilizar para generar de manera automática los textos y almacenarlos (<http://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>). Entre esas preguntas está la cuestión clave de si significan o es la persona que lee quien aporta un significado:

¿acaso no sucede lo mismo en toda posible lectura de cualquier texto? Además, ¿quién escribe los poemas de AI-Halim? ¿El robot? ¿El usuario del programa? ¿El algoritmo? Los poemas de AI-Halim están escritos a la vez por todos y por nadie.

Los poemas de AI-Halim se presentan como una escritura sin sujeto. En tanto escritura automática, constituyen una técnica de desaparición del sujeto enunciativo y del autor. El origen de sus sentidos reside en las propias palabras, en el lenguaje en sí mismo y en las posibles lecturas más o menos 'paranoicas' de sus lectores. (Gache, 2015, p. 30)

En la novela se nos cuenta que el robot-poeta AI-Halim X9009 está obsesionado con saber qué es ser humano y qué la poesía (ninguna de estas dos preguntas es ajena al marco del cambio de paradigma que ha supuesto lo digital), al contrario que Belén Gache (que es el nombre del otro personaje protagonista de la novela), que quiere desprenderse de su humanidad y convertirse en un robot. AI-Halim, muerto por obsolescencia programada, pierde gran parte de los archivos que tenían sus investigaciones para entender qué es la poesía y lo que significa para los seres humanos pero, tras una serie de intrigas, Belén Gache consigue restaurar un

segmento de los datos, lo que la lleva a recuperar parte del algoritmo creado por AI-Halim para componer poemas y finalmente poder ponerlo en línea.

También forma parte del *Proyecto Kublai Moon* el poemario *Poesías de las Galaxias Ratonas* (Gache, 2017c). Está compuesto por poemas escritos en una tipografía inventada (puede verse la tipografía y el conjunto del poemario en https://www.belengache.net/kublaimoon/PoesiasDeLasGalaxiasRatonas_v1.1.pdf), por lo que nos sumerge de lleno en el tema de la codificación, la encriptación y el multilingüismo, cuestiones que Gache hace extensivas a cualquier texto electrónico.

Al estar escrita en tipografía ratona, la obra es ilegible sin un decodificador. La publicación incluye la posibilidad de descargar la tipografía para que los lectores puedan escribir, a su vez, textos en escritura ratona (Gache, 2017c). Gache nos describe las claves de la lógica de la obra, enraizadas en la problemática del lenguaje (o, más exactamente, de los lenguajes) y de la lectura en la era digital:

¿Es la literatura post-internet una lengua extranjera en sí misma? O lo que es lo mismo, ¿lo es hoy la «literatura analógica»? Por otra parte, ¿qué significa leer? ¿Qué hace que los significados aparezcan detrás de determinados trazos? ¿Será que toda lectura es sólo una alucinación de sentido? Jugando con la idea de autorreferencialidad de los poetas y también con la noción de poesía como enunciado cifrado, críptico, las *Poesías de las Galaxias Ratonas* proponen una poesía de claves y complicidades. (Gache, 2017a, p. 27)

Sobre traducciones y música

Birds Singing Other Birds's Songs (2001), de María Mencía, es una combinación de poesía visual, sonido y poesía Flash. Si toda la producción de Mencía es multilingüe (Gregorio Robledo, 2021), esta obra supone una vuelta de tuerca a la noción de lenguaje y de traducción, así como una reflexión profunda sobre cuestiones como la codificación o el proceso de lectura.

María Mencía desarrolló esta obra mientras realizaba la investigación de su tesis doctoral, que versaba sobre poética digital (2003, pp. 73-74). Estudiaba la autora los aspectos visuales y lingüísticos de los caligramas, los procesos de lectura y las formas de mirar y leer de manera simultánea, a la vez que la noción de sonidos fonéticos que, según explica Mencía, se refieren al lenguaje y, sin embargo, están fuera de él y refuerzan tanto la noción de sonido como la de materialidad.

Birds Singing Other Birds's Songs, que recoge todo ese bagaje teórico y literario, es una exploración del proceso de traducción, con la dificultad añadida de que mezcla lenguaje natural, musical y lenguajes informáticos (además de una bellísima visualidad, uno de los rasgos constantes en la obra de Mencía). En primer lugar, tenemos la traslación del canto de los pájaros al lenguaje natural, humano, y, en un segundo giro, la vuelta al canto de los pájaros a través de la voz humana con el conocimiento del lenguaje. Las siluetas de las aves están dibujadas con palabras:

son pájaros-palabra que aparecen en forma animada y vuelan en la pantalla, que aparece representada como el cielo. Las letras que forman el contorno de los pájaros corresponden al canto (transcrito fonéticamente) que realiza cada una de las aves, mientras que la voz humana que reproduce el sonido aparece alterada por ordenador para que suene ligeramente robótica.

Para leer esta obra, el lector o lectora tiene que poner en movimiento de manera interactiva las formas animadas de pájaros, de manera que las aves cantan (es decir, reproducen el sonido de los textos) mientras se mueven por la pantalla. El sonido no corresponde necesariamente con la representación visual del pájaro y el lector puede ir seleccionando el orden en el que activa cada ave (esto es, el sonido e imagen correspondiente), sin que exista una disposición preestablecida. Por ello, puede elegir el modo en el que los pájaros se cruzan en el cielo, establecer armonías o experimentar con las modulaciones de los cantos, en una suerte de creación de una partitura interactiva o de colaboración en la composición de una efímera pieza musical.

Como explica la propia María Mencía (2001), los cantos de los pájaros fueron transcritos fonéticamente en función de la percepción humana y representados con los grafemas correspondientes. Esos grafemas fueron después animados para formar los cuerpos de los pájaros, con voces humanas alteradas por el ordenador, articulando los sonidos señalados por las letras. El complejo proceso de traducción y traslación de este trabajo hace que Hayles lo considere una exploración de la disociación del sonido de un referente textual estable en un entorno digital (2012, p. 117).

Just a computer program sin tilde ni acento

El multilingüismo es una de las líneas de fuerza que atraviesa la poesía de Alex Saum-Pascual. La poeta es bilingüe (español e inglés) de crianza y esa característica es una de las marcas más significativas de su obra. A eso hay que añadir, como en todas las producciones de literatura electrónica, la presencia del código y la programación, aunque en el caso de Saum esta problemática presenta una dimensión particular: su producción está compuesta siempre a partir de código y plataformas de otras personas. No se trata de algo circunstancial sino de una elección consciente, como toma de posición ética y política.

Vamos a detenernos en dos de las colecciones bilingües (en inglés y español) y multimedia pertenecientes al proyecto #SELFIEPOETRY. Como hemos mencionado anteriormente, la primera colección, #SELFIEPOETRY: *Fake Art Histories & the Inscription of the Digital Self*, nos sitúa desde el propio título en la impugnación de la idea de *continuum* de la historia de la literatura y en la reivindicación de las enunciaciones y los discursos considerados tradicionalmente no legítimos (por ejemplo, los realizados por mujeres). Otra cuestión fundamental que señala Saum es que la serie tiene una existencia precaria ya que está alojada en una plataforma web (<http://www.alexsaum.com/e-poetry/>). El problema de la precariedad de los medios

digitales no es algo exclusivo de estas obras sino una característica común a cualquier producción cultural digital. Ya Hayles (2007) apuntó las dificultades de la conservación de la literatura digital y el tema de la obsolescencia de la literatura electrónica. Las obras digitales están creadas con medios informáticos y no tienen corporeidad pero requieren un soporte físico (servidores, fundamentalmente) para mantenerse en línea, lo que no siempre es permanente o tan siquiera duradero. Además, las obras informáticas usan programas, lenguajes y plataformas que rápidamente quedan obsoletos (con la velocidad de crecimiento exponencial de la que hablábamos), lo que puede convertir a las obras en ilegibles en pocos años. El alojamiento de la poesía digital (y, por tanto, su conservación) es, por su propia naturaleza, precario, frente a la permanencia, al menos *a priori*, de la escritura en papel.

En las piezas que estamos estudiando no solamente reflexiona Saum sobre esa precariedad sino que, como decíamos, se trata de una postura ética y, sobre todo, política que la autora adopta como pilar fundamental de sus obras dentro de la red global en un mundo neoliberal. Esa estética de la precariedad que encontramos en todos los niveles y fases de su producción (con el uso del reciclado, del remix, la utilización de herramientas libres y gratuitas para la composición y difusión de las piezas...) es, como decíamos, un planteamiento fuertemente político.

La segunda serie de #SELFIEPOETRY se titula *WOMEN & CAPITALISM* (Saum-Pascual, 2017b). Siguen siendo básicas todas las problemáticas mencionadas anteriormente pero la reflexión se desplaza hacia las implicaciones y consecuencias que todas ellas suponen en la vida de las mujeres. También trata una serie de realidades que tienen que ver con la experiencia femenina en el mundo neoliberal y en las que habitualmente los discursos culturales no se detienen. Un ejemplo de ello es la pieza «Bio Data Matter», que pone en relación dos conceptos que no suelen pensarse juntos, la maternidad y el software (es decir, el conjunto de los componentes necesarios, normalmente escritos en lenguaje de programación de alto nivel, para que la computadora pueda realizar tareas específicas). En el fondo de la imagen aparece una pared con una pintada en la que puede leerse «puta big data», a la vez que, de manera superpuesta, se nos muestra un procesador de texto en el que leemos «MATERNITY». Simultáneamente, en la esquina inferior de la pantalla hay un video en la plataforma youtube (que, como es sabido, es de acceso libre y gratuito) que se reproduce automáticamente y en el que Alex Saum habla en inglés de la mencionada relación entre la maternidad y software, con el juego que puede verse desde el título entre los datos biológicos («Bio Data») y la «big data» (es decir, los datos masivos a una escala tal que son necesarias aplicaciones informáticas avanzadas y no tradicionales para tratarlos), que aparece en el texto con el elocuente calificativo que antes hemos reproducido.

«Vida perra» es un poema enormemente significativo porque, entre otras cuestiones, concentra en unas pocas y escuetas líneas la problemática del multilingüismo, el código informático y cómo todo eso determina una nueva forma de entender

la literatura. En esta pieza encontramos un fondo blanco sobre el que se suceden de manera rápida una serie de palabras entre las que podemos leer declaraciones como «a dog/ is a dog/ not a cat/ or a Word» o «I'm a girl». Pasados unos segundos, después de haber visto varias de esas secuencias, aparece a la derecha de la pantalla, de manera ascendente, el siguiente poema, en el que con enorme ironía reflexiona Saum sobre la noción de autoría y de obra en el mundo digital («this is/ just/ a computer program»), sobre la virtualidad, sobre el proceso de traducción constante («son solo palabras/ y cables/ y numeros») o sobre la ruptura con la idea tradicional del género poético y del yo lírico, todo ello «sin tilde ni acento» (como obligaba hace unos años la codificación de caracteres en los sistemas operativos, que no soportaban caracteres considerados especiales, como tildes o eñes, y solamente contemplaban letras de uso habitual en inglés):

But
not
really,
this is
just
a computer program
that I wrote
with my girl hands
and my girl fingers
and my girl nails
and my girl arms
but
not really
this all
son solo palabras
y cables
y numeros
y amor
todo esto
sin tilde ni acento ni
tampoco mucho amor.

Conclusiones

Como hemos analizado en este trabajo, una de las características fundamentales de la poesía electrónica es su énfasis en el lenguaje y, de manera relevante, la exploración del multilingüismo y la hibridación de lenguajes como parte del proceso creativo y de la metodología de la propia disciplina. Por tanto, no se trata solamente de que la poesía digital sea necesariamente multilingüe, al mezclar lenguajes naturales e informáticos (además de códigos visuales y, en ocasiones, otros lenguajes como el musical, ya que los soportes electrónicos lo permiten), sino de que, como hemos

podido ver en la obra de Belén Gache, María Mencía y Alex Saum-Pascual, estas poetas establecen en sus desarrollos poéticos una red interlingüística (con esos distintos códigos de comunicación verbales, musicales, informáticos y visuales que, con su forma particular de significación, se incorporan y entienden como parte del lenguaje poético), hecho que aparece como elemento constitutivo fundamental del propio sentido del texto y de la concepción que estas obras nos ofrecen de sí mismas y del género poético.

La hibridación de lenguajes es una de los temas decisivos del cambio de paradigma que ha supuesto en la literatura la confluencia con el desarrollo tecnológico. De este modo, la producción poética electrónica se ha abierto a reflexiones sobre cuestiones clave en el nuevo medio digital como la traducción constante, la ejecución de programas, la encriptación o la codificación, en un acercamiento a problemas propios de la Inteligencia Artificial que ya están enraizados en los nuevos patrones poéticos y en nuestra manera de entender la literatura.

Referencias bibliográficas

- ADELL, J. E. (2004a). Las palabras y las máquinas. Una aproximación a la creación poética digital. En D. Sánchez-Mesa (Ed.). *Literatura y cibercultura* (pp. 269-296). Arco libros.
- ADELL, J. E. (2004b). Poéticas electrónicas: una aproximación al estudio semiótico de la e-poesía. En M. A. Muro Munilla (Coord.). *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 138-148). Universidad de La Rioja.
- ALONSO VALERO, E. (2019). Aproximación a la poesía escrita en lenguajes de programación (Sobre Belén García Nieto). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 331-349. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25055>
- ALONSO VALERO, E. (2020). *Mujeres poetas en el mundo digital*. UNED.
- BORRÁS CASTANYER, L. (2008). Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles. En D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo (Coords.). *Literaturas del texto al hipermedia* (pp. 273-289). Anthropos.
- CUQUERELLA, A. (2015). El potencial creativo de la remediación en la literatura digital hispánica. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39735/>
- GACHE, B. (2006a). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea.
- GACHE, B. (2006b). *Wordtoys*. <http://belengache.net/wordtoys/>
- GACHE, B. (2014). *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos (La forma «partitura» y las nuevas formas literarias)*. Belén Gache.
- GACHE, B. (2015a). *Consideraciones sobre la lectura*. Belén Gache.
- GACHE, B. (2015b). *Sabotaje retroexistencial*. Sociedad Lunar Ediciones.
- GACHE, B. (2015c). *¿Qué es la poesía (para un robot)?* Belén Gache.
- GACHE, B. (2017a). *El tópico del libro en la literatura electrónica: intersecciones, citas y expansiones (un estudio de caso en mi propia poética 1995-2017)*. Universidad de Valladolid.
- GACHE, B. (2017b). *Kublai Moon*. <http://belengache.net/kublaimoon/>
- GACHE, B. (2017c). *Poesía de las Galaxias Ratonas*. <http://belengache.net/kublaimoon/pgr.htm>

- GARCÍA NIETO, B. (2017). Poesía con código. *Pasajes de arquitectura y crítica*, 142, 58-59.
- GLAZIER, L.P. (2002). *Digital poetics. The making of e-poetries*. University Alabama Press.
- GREGORIO ROBLEDO, Y. de (2021). Entre lenguajes: la poesía digital de María Mencía. *Revista internacional de culturas y literaturas*, 24, 101-114. <https://doi.org/10.12795/RICL2021.i24.06>
- HAYLES, K. (2007). Electronic Literature: What Is It? *The Electronic Literature Organization*, vol. 1.0, <http://eliterature.org/pad/eip.html>
- HAYLES, K. (2012). Intermediation: The Pursuit of a Vision. En K. Brillenburg Wurth (Ed.). *Between Page and Screen. Remaking Literature Through Cinema and Ciberespace* (pp. 101-126). Fordham University Press.
- KOSKIMAA, R (2010). Teaching Digital Literature: Code and Culture. En T. Kayalis y A. Natsina (Eds.). *Teaching Literature at a Distance: Open, Online and Blended Learning* (pp. 123-136). Continuum International Publishing Group,
- KRIEGER OLINTO, H. (2012). Literatura digital, una nueva relación entre teoría y práctica experimental. En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (Eds.). *Ciberliteratura y comparatismo* (pp. 181-189). Universitat de Alacante, Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- LOZANO MARÍN, L. (2019). Aproximación a la poesía electrónica escrita por mujeres en español: Belén Gache y Álex Saum. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 307-329. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25054>
- MENCÍA, M. (2001). *Birds Singing Other Birds's Songs* http://collection.eliterature.org/1/works/mencia__birds_singing_other_birds_songs.html
- MENCÍA, M. (2003). From Visual Poetry to Digital Art: Image-Sound-Text, Convergent Media and the velopment of New Media Languages. (Tesis doctoral). University of the Arts London. <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2280/>
- MOLINUEVO, J. L. (2006). *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Biblioteca Nueva.
- NAVAS OCAÑA, I. (2020). Las escritoras en el canon de la literatura digital en español. *Studia Neophilologica*, 92, 337-360. <https://doi.org/10.1080/00393274.2020.1730235>
- REGUEIRO SALGADO, B. (2012). ¿Qué es poesía?: la literalidad en la poesía digital. En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (Eds.). *Ciberliteratura y comparatismo* (pp. 233-248). Universitat d'Alacant, Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- ROMERO LÓPEZ, D. y SANZ CABRERIZO, A. (Eds.). (2008). *Literaturas del texto al hypermedia*. Anthropos.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (2004). Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital. En D. Sánchez-Mesa (Ed.). *Literatura y cibercultura* (pp. 11-34). Arco libros.
- SAUM-PASCUAL, A. (2015). *Creative work. #SELFIEPOETRY*. <http://www.alexsaum.com/selfiepoetry/>
- SAUM-PASCUAL, A. (2017a). *#SELFIEPOETRY: Fake Art Histories & the Inscription of the Digital Self*. http://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol1_fakearthistories/
- SAUM-PASCUAL, A. (2017b). *WOMEN & CAPITALISM*. http://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol2_womencapitalism/
- SAUM-PASCUAL, A. (2018). *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Iberoamericana
- VOUILLAMOZ, N. (2000). *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Paidós.