

# The Cross-Border Condition in Experimental Contemporary Poetry

Laura López Fernández<sup>1</sup>

<sup>1</sup> University of Waikato

*Received: 15 September 2021 Accepted: 30 September 2021 Published: 15 October 2021*

---

## Abstract

This work analyzes the cross-border category as a compositional and discursive condition of contemporary experimental poetic writings, within an interdisciplinary and intermedia theoretical framework. The cross-border, as a topological metaphor encompasses formal, compositional, discursive and metapoetic aspects and can be defined as a prevailing aesthetic condition, marked by principles of displacement and delocalization as well as by the absence of systematization, hybridity and transmediality. The study analyzes recent texts by Spanish experimental poets (David Fernández Rivera, Giuseppe Domínguez and Alfonso Aguado Ortuño) in which cross-border is a form of aesthetic and cultural knowledge production.

---

*Index terms*— cross-border, spanish experimental poetry, intermedia.

## 1 I.

Introducción l concepto de sistematicidad 1 es un modo operativo que no ha sido muy estudiado en la poesía experimental y que, dentro del marco genérico del estructuralismo, la semiótica y la teoría estética de la intermedialidad, 2 1 El concepto de sistema y sistematicidad aplicado a la lingüística, retórica, y literatura ha sido articulado mayormente por el estructuralismo ruso, y por la teoría de la información y las ciencias sociales. 2 Hay una abundante bibliografía en torno a la intermedialidad. Dick Higgins acuña el término de artes intermedias en 1967 generando un nuevo entendimiento del fenómeno poético y artístico que continúa hasta nuestros días. Todavía hoy no existe un consenso en torno a la terminología usada por la crítica (interdiscursividad, intermedialidad, transmedialidad, etc.). En este estudio se utilizará el término dentro de un marco teórico interdisciplinario. nos permite distinguir varios principios axiológicos que permean los distintos estilos de estas escrituras. Algunos de esos principios relacionados con la sistematicidad compositiva, medial, formal y material son la tendencia por parte de los autores hacia una concepción atomística y "molecular" del signo, (cuyo antecedente más significativo sería la poesía concreta de la segunda mitad del siglo XX) mecanismo en virtud del cual los semas pueden funcionar de manera aislada dentro del texto y transformarse en signos polivalentes. Este principio favorece la descomposición estructural y activa la noción de obra abierta y lector activo (U. Eco 1962). Otro principio compositivo muy frecuente es la materialización de los signos del poema (objetuales, sonoros, fonéticos, performance) que puede coexistir con el componente verbal, si lo hay. Otra práctica habitual es el énfasis en procesos intermediales de composición y el uso de la transcodificación de sistemas de expresión, o transmodalización si queremos usar el termino usado por Genette en Palimpsestos (1989). Esto ocurre cuando un sistema verbal puede operar como sistema sonoro, o gráfico, etc. Se trata a grandes rasgos de la transformación de los textos de un género a otro enfatizando el desplazamiento de un modo de comunicación estética en otro.

Y ante el contexto interartístico de estas escrituras hay que añadir también el papel de las tecnologías actuales que hacen posible que exista un mayor grado de experimentación creando nuevas formas de textualidad 3 Estos procedimientos apoyan el uso de la transcodificación y la configuración de espacios transfronterizos que generan plurisignificación a múltiples niveles â?textual, hipertextual, que favorecen a su vez, la interacción entre distintos lenguajes y medios, de modo que además de su valor instrumental las tecnologías operan en un sistema estético

45 que les permite focalizarse en lo periférico, lo transitorio, lo transfronterizo, lo transgénico y lo transtextual,  
 46 como espacios y rasgos de la hibridez estructural y semiótica que caracteriza a una gran parte de la poesía actual,  
 47 la cual favorece una lógica de espacios intermedios donde convergen distintos modos de significación.

48 Los desplazamientos continuos apuntan hacia la ausencia de un criterio estable de sistematización, la cual  
 49 se convierte en una condición de la estética contemporánea. La intermedialidad — combinación de medios,  
 50 tecnologías, géneros artísticos— (Rajewsky 2005) es un principio compositivo y discursivo que contribuye a  
 51 alejarse del carácter exclusivamente verbal de lo poético para aportar una cualidad interdiscursiva que tiene el  
 52 efecto de comprometer no solo la especificidad de medios, géneros literarios y artísticos sino también la noción de  
 53 representación de la obra de arte. 4 El objetivo principal de este estudio es analizar el grado de sistematicidad  
 54 compositiva que existe en textos de tres poetas españoles contemporáneos; Giuseppe Domínguez, David  
 55 Fernández Rivera y Alfonso Aguado Ortuño, bajo el marco de una perspectiva interdisciplinaria, intermedial  
 56 e interartística de géneros. Para ello se empleará el concepto de lo transfronterizo como categoría de análisis  
 57 semiótico. En la heterogénea y prolífica obra de estos autores lo transfronterizo se puede leer como clave discursiva  
 58 de su obra y del mundo en que vivimos. En virtud de esta metáfora de carácter topológico, lo espacial y lo  
 59 intersticial se conceptualizan en base a las distintas funciones que ejercen los signos y sistemas de signos en  
 60 el poema. hipotextual, modal, formal, compositivo, temático, material— eludiendo tipologías de género y  
 61 explotando la ambigüedad, entendida esta como una propiedad intrínseca e inalienable de todo mensaje centrado  
 62 en sí mismo (Jakobson 1960).

## 63 2 5

64 Como se sabe, el término transfronterizo tiene una larga historia. Históricamente los términos "frontera" y  
 65 "fronterizo" han ido adquiriendo una gran carga semántica dentro de un contexto conceptual de bipolaridades —  
 66 centro-periferia, integración-separación, inclusión-exclusión, control-caos, límites-no límites, igualdad-diferencia.  
 67 El diccionario de la R.A.E. define lo transfronterizo como "que opera por encima de las fronteras". Se trata de un  
 68 concepto que sigue siendo motivo de estudios constantes en la literatura y adquiere valores polivalentes de acuerdo  
 69 al marco teórico utilizado (Balibar 2005; Amoor 2006; Amore, Marmura, Salter 2008; Crampton 2010). Estos y  
 70 otros términos afines ("límite", "borde", "margen"), además de ser usados por la crítica en múltiples disciplinas,  
 71 también circulan diariamente en la prensa y poseen una gran carga ideológica y de formación intelectual hasta el  
 72 punto de que todavía hoy se siguen utilizando como formadores de opinión pública en temas sociales, de identidad,  
 73 cultura, economía, racismo, derechos humanos, etc.

74 Lo transfronterizo en poesía experimental — tipográfica, sonora, fractal, visual, cibernética, etc., —  
 75 facilita procesos de intermediación y nos permite evaluar parámetros estéticos y compositivos de deslocalización  
 76 que desafían la sistematicidad tradicional de los géneros literarios y plásticos. Lo transfronterizo opera también  
 77 como estrategia de resistencia — estética y discursiva— donde la forma y los procesos compositivos  
 78 particulares del poema adquieren poder de agencia activando una lógica de descategorización de prácticas estético-  
 79 culturales. Dicho de otro modo, el desafío a la sistematicidad compositiva y de géneros, el trasvase de signos y  
 80 estructuras y el proceso incesante de discontinuidades formales, son prácticas habituales en poesía experimental  
 81 que apoyan una descodificación del texto desde el concepto de lo transfronterizo.

82 Es relevante mencionar al respecto, la conceptualización de frontera articulada por Lotman (1996), quien  
 83 la identificaba como un filtro bilingüe que permite que los textos se traduzcan de un sistema a otro. La  
 84 transmodalidad y la transcodificación son estrategias semióticas habituales en estas escrituras. Otro rasgo de  
 85 la poesía experimental es generar espacios intersticiales en los que se crean zonas de convergencia que, son a su  
 86 vez, espacios autónomos que nos invitan a hacer micro lecturas del texto. Los espacios intersticiales permiten la  
 87 movilidad de sistemas de signos dentro del poema y apoyan procesos de espacialización temporal.

88 conferencias radiofónicas pronunciadas en diciembre de 1966, en France-Culture, donde el autor alude a la  
 89 relación entre utopía y literatura, a la noción de contra-espacios, yuxtaposición de espacios incompatibles, sistemas  
 90 de cierre y apertura específicos, etc.

## 91 3 A

92 Una característica de esta poesía es el uso de una textualidad híbrida, dinámica e inestable, la cual genera  
 93 su propia dinámica de lectura. Otra práctica habitual es la técnica de la apropiación. 6 La recursividad, el  
 94 isomorfismo y la inclusión en el poema de estructuras signícas aisladas son factores co-determinantes de agencia  
 95 de la temporalidad en el texto contribuyendo a crear sistemas de significación Cuando el poema experimental  
 96 se acerca a otros géneros como la poesía discursiva tradicional, la novela convencional, la música, la pintura,  
 97 etc., está hibridando su discurso en el proceso de apropiación de técnicas y recursos utilizados por dichos estilos  
 98 obteniendo como resultado una escritura que participa de varios géneros a la vez, pero sin pertenecer a ningún  
 99 género en particular y generando espacios intermedios que pueden ser analizados desde la perspectiva de lo  
 100 transfronterizo. La apropiación y consiguiente desplazamiento de sistemas significantes primarios en un proceso  
 101 de resemantización es un método compositivo que se puede entender desde la metáfora de lo transfronterizo,  
 102 categoría que nos permite ver mecanismos intrínsecos de cognición visual y estética.

103 El desplazamiento de la comunicabilidad de los signos prolonga el carácter dinámico, incompleto y fragmentado  
 104 de la obra que se actualiza en cada lectura. Un ejemplo del desplazamiento y movilidad de los signos es la función

---

105 visual, fractal, musical de los fonemas y letras del alfabeto. Se trata de significantes aislados que se convierten  
106 en signos en virtud de un proceso de desarticulación de las funciones primarias y de la utilización de otros  
107 códigos de comunicabilidad â??visuales, cromáticos, etc., â?? dejando de operar como significantes textuales.  
108 En los poemas tipográficos, por ejemplo, las letras dejan de ser unidades textuales primarias. Se desafía la  
109 estandarización del lenguaje verbal convencional y con el soporte de otras tecnologías de escritura se construye  
110 un lenguaje complejo que incluye códigos visuales, fijos o dinámicos, y simbólicos donde el tiempo se espacializa  
111 y un efecto de esa transposición es la reificación del presente en los objetos y signos del poema, y en el presente  
112 de lectura del texto. Esto es habitual en la poesía tipográfica, visual, objetual, fractal, etc. En la poesía fractal,  
113 lo temporal adquiere una dimensión particular pues se explota una secuencialidad procesual donde el fragmento  
114 sonoro, visual, objetual, es a la vez, parte y todo de un sistema de signos en secuencias aislados, que a la vez son  
115 conectados entre sí por la correspondencia de estructuras a distintas escalas, por la recursividad de las mismas y  
116 por el isomorfismo. simbólica inscritos en espacios discursivos. Se puede decir, que nos hallamos ante procesos de  
117 activación de un tercer espacio (E. Soja 1996), íntimamente relacionado con los espacios intermedios, intermediales  
118 e intersticiales que pueden trascender el pensamiento sistémico estructural binario y los códigos secuenciales  
119 de escritura. El tercer espacio puede ser conceptualizado en estas escrituras como un espacio transfronterizo en  
120 el que lo estético y lo simbólico, de acuerdo al grado de experimentación del texto, activa una lógica visual y  
121 formal particular que desautomatiza la asociación de esos signos con realidades discursivas prefijadas, y facilita  
122 una discursividad alternativa a una dialéctica socio-temporal causal.

123 La espacialización y el enfoque en escrituras de procedimiento o procesuales crea una sintaxis híbrida en el  
124 poema que invita a hacer micro lecturas del texto o lecturas por segmentos ya que pueden estar configurados  
125 de manera casi autónoma y tener poder de agencia. La sintaxis visual, estructural, fonética, objetual, fractal  
126 del poema puede privilegiar no solo sistemas de signos sino también signos aislados como puntos, líneas, trazos,  
127 flechas, cromatismo, subvirtiendo los procesos compositivos tradicionales.

128 Una dimensión estético discursiva de lo transfronterizo en poesía experimental es, como se ha indicado más  
129 arriba, el uso diferencial de las categorías de tiempo y espacio, distanciándose de la lógica de causalidad y  
130 secuencialidad de la narrativa tradicional. La espacialización temporal de estos textos borra la temporalidad  
131 secuencial, modo habitual de la literatura discursiva representacional y, en efecto, estos textos no se centran  
132 tanto en la representación como en la presentación. Los nuevos espacios poemáticos producen una lógica de  
133 códigos que se enmarca en una dinámica de uso transversal e interactivo en la que el lector es un productor  
134 activo que recrea y manipula los signos. Hay una negociación constante por parte del lector y ese trasvase  
135 de signos se produce en virtud de lo transfronterizo, de espacios intermedios. El lector como usuario recrea  
136 semióticamente los signos del espacio poemático, organizado para ser visto, oído, leído, etc. El lector, es un  
137 sujeto agente de cambio que, en su lectura, resignifica, actualiza y redimensiona los signos del poema.

138 La transfronterizo es en estas escrituras una categoría estética e ideológica que evidencia no solo la crisis de  
139 los géneros literarios y artísticos y sus cánones, sino que también revela una crisis de paradigmas -estéticos,  
140 humanísticos y científicos -al utilizar la apropiación de códigos, técnicas, tecnologías y discursos de múltiples  
141 disciplinas, así como el uso simultáneo de estrategias formales de apertura y cierre.

142 Volume XXI Issue IV Version I

## 143 4 David Fernández Rivera

144 El joven artista multifacético vigués David Fernández Rivera â??poeta, performer, director escénico, compositor,  
145 artista sonoro y visualâ?? presenta una trayectoria interartística representativa. En uno de sus últimos  
146 poemarios, Libertad (2020), el autor adopta un posicionamiento estético no conservador en el que se privilegia la  
147 heterogeneidad y se dan cabida a signos lingüísticos, extralingüísticos, verbales, icónicos, acústicos, y de variada  
148 naturaleza material y simbólica encarnación de nuevos lenguajes, oralidad, ritmo visual y verbal, etc.-.

149 Superando las convenciones del canon tradicional occidental, Libertad (2020) -poemario breve que comprende  
150 catorce poemas de distinto calibre y tenor compositivo-, se caracteriza por la hibridez, movilidad y deslocalización  
151 de signos. Se trata de una escritura que vive dentro y fuera de los códigos culturales de comunicación y sistemas  
152 estéticos conocidos y donde se recrean diversos estilos literarios, géneros, voces, registros y contextos. En estos  
153 poemas se favorece una conciencia perceptiva heterogénea y unas prácticas estéticas que borran las diferencias  
154 lingüísticas y de géneros. Sin embargo, no se trata de poemas que se inscriben en una estética del caos o del  
155 fragmento, sino que se gestan en lo transfronterizo como espacio transgresor y generador de significación que  
156 actúa validando el desplazamiento de los signos y sistemas de significación. La hibridación estructural y de  
157 géneros, maximiza a varios niveles, la proyección simbólica del límite (de lo conocido y esperado) y la frontera  
158 como clave estructural de Libertad.

159 Los imaginarios estéticos en la escritura de Fernández Rivera han sido construidos a través del carácter  
160 transfronterizo del surrealismo poético, la poesía concreta, la plasticidad literaria, la escritura dramática, la  
161 oralidad, el canto, el ritmo y la visualidad y se entrecruzan en las páginas de Libertad demarcándose a su vez de  
162 una corriente específica. Las fronteras entre unos estilos y otros mutan en el poema y se deslocalizan buscando una  
163 nueva lógica espacial y temporal en la que se combinan estrategias estéticas que son simultáneamente de apertura  
164 y cierre formando heterotopías que las aíslan del espacio compositivo que las rodea. de signos autónomos. Afín  
165 a múltiples líneas vanguardistas (G. Apollinaire, F. Soupault, T. F. Marinetti, A. Spatola, D. Higgins, J. Miró,

166 A. Artaud, etc.), los catorce poemas de este poemario revelan una gran sincronización interartística y autonomía  
167 de medios y códigos.

168 En conjunto se puede afirmar que Libertad es un libro intermedial e interartístico, constituido por poemas que  
169 son simultáneamente verbales, visuales, fonéticos, sonoros, y gráficos y que versan en torno al tema de la creación  
170 artística y biológica (poemas que recrean el tema de la vida y la muerte). Desde el primer poema "Vacío" hasta  
171 el último poema "Infinito", nos hallamos ante unos textos, que si bien son versátiles, técnica y compositivamente,  
172 están temáticamente entretnejidos entre sí y muestran una voluntad no solo de liberación del lenguaje como sistema  
173 de comunicación logocéntrico sino también de liberación de los códigos canónicos de género, a través de la hibridez  
174 y la ruptura; véanse, por ejemplo, los poemas visuales "Agonía", "Tridente", "Hydra", el poema verbal y fonético  
175 "Zashima", el poema visual y performativo a cuatro voces "Iceberg", o el poema visual ideográfico "Infinito" con  
176 el que se cierra el poemario revelando una apertura y una continuidad más que un cierre.

177 En la andadura reflexiva y versátil que simboliza Libertad, habitan metáforas verbales, sonoras, performativas y  
178 visuales, que activan una descodificación por partes en la que se interconectan sistemas de significación autónomos  
179 como es el caso del poema n. 12 "Iceberg" un poema performativo y visual compuesto con un lenguaje verbal  
180 creado por el autor a cuatro voces. Visualmente el poema se compone de cuatro columnas que son a su vez  
181 cuatro micropoemas, cuatro voces dispuestas a modo de guión teatral. La voz número cuatro difiere de las otras  
182 tres voces en su material compositivo ya que se compone de signos gráficos agramaticales sueltos. Las voces 1-3  
183 se componen de un lenguaje inventado. "Iceberg" recrea una conciencia verbal no lingüística, una conciencia  
184 gráfica, rítmica y también sonora de la creación.

185 Al igual que "Iceberg" el poema verbal y fonético "Zashima" está en una lengua inventada. El poema tiene  
186 una dimensión verbal, visual y fonética -en el sentido de que se incluye la voz del autor recitando el texto -que  
187 trasciende todo intento de descodificación lingüística para concentrarse en lo verbal-sonoro como sensación,  
188 percepción y emoción. No es un poema para ser entendido. No es un texto para ser descifrado o descodificado  
189 gramaticalmente. El poema recitado por el autor abre nuevas fronteras y sistemas comunicativos desmarcándose  
190 de siglos de predominio logocéntrico. La naturaleza visual, rítmica y sonora de "Zashima" (voz y silencio),  
191 produce una resonancia especial, activando un sistema comunicativo evadiendo cualquier tipo de descodificación  
192 lingüística y

193 Volume XXI Issue IV Version I Como se ha dicho más arriba, Libertad no se adapta a los modelos prescriptivos  
194 de género y se resiste a una metodología reduccionista y monodisciplinar de análisis. Libertad -como su  
195 título insinúa -es un poemario que, en su hibridez de medios, lenguajes, estilos y técnicas, aboga por una  
196 comunicación intersensorial y plurisensorial o como conceptualizó el poeta, teórico y crítico de los movimientos  
197 de neovanguardia, Adriano Spatola (1969) por el arte total que requiere por parte de una lectura crítica una  
198 lectura integral de micro lecturas y sistemas superando así cualquier significado lógico. "Zashima", con un código  
199 verbal, sonoro y rítmico propios constituye un ejemplo de poema intersticial que trasciende códigos de diversos  
200 lenguajes.

201 Volume XXI Issue IV Version I Los poemas "Iceberg" y "Zashima" si bien utilizan mímicamente las letras  
202 del alfabeto latino, no se identifican con ningún lenguaje conocido configurando una especie de punto cero  
203 de la escritura, un "ceroglífico" a la manera de Spatola, que es partitura, pintura y lenguaje a la vez. El  
204 poema "Iceberg" insta una conciencia plástica y performativa del lenguaje poético y en su carácter de texto  
205 performativo desencadena una serie de procesos signícos en el marco de la materialidad del lenguaje:

### 206 5 Zashima

207 A María Couñago Labrê ath 'dahara. La ausencia de apoyos referenciales en el poema se ve apoyada incluso con  
208 el título "Iceberg" (único referente del poema) en el sentido de que connota aislamiento, soledad, frío, singularidad  
209 y también desterritorialización (es natural del iceberg flotar por mares ajenos a su origen). Análogamente, la  
210 lengua inventada, sin origen geográfico, es como un iceberg. El poema opera discursivamente en virtud de un  
211 proceso de desplazamiento semiótico de lo que entendemos por lengua, lenguaje poético, genero literario, teatral,  
212 dibujo y performance.

### 213 6 Selme

214 En la línea de las neovanguardias artísticas, invocando la materialización del lenguaje poético en poemas que son  
215 a la vez artificios y artefactos ideoestéticos se muestra lo transfronterizo rompiendo fronteras no solo de género  
216 sino también cognitivas.

### 217 7 III.

### 218 8 Giuseppe Domínguez

219 Otro poeta multifacético es Giuseppe Domínguez, 7 El polifacético autor, también ha trabajado la poesía fractal:  
220 "Si hablamos de otras dimensiones, mencionaría los Fractales: realizar poemas que ocupen espacios de dimensión  
221 fraccionaria, o bien aprovechar la sibisemejanza para conseguir que los poemas se expandan por el espacio de  
222 manera infinita." licenciado en química cuántica, actor, director teatral, estudioso de matemáticas e inteligencia  
223 artificial. Ha realizado performances en distintos lugares de Europa (Madrid, Albacete, Burgos; Helsinki, Basel).

---

224 Domínguez a realizado recitales de poesía y proyectos de Arte de acción y fotografía, y ha coordinado talleres  
225 de poesía y escritura creativa desde el año 2002. En su página web el autor expone que le interesa aproximarse  
226 a la poesía desde un acercamiento científico y tecnológico. Le atrae el arte experimental y serial en la creación  
227 poética y ve su trabajo poético en términos de proyectos de investigación. Desde el 2017 el poeta madrileño lleva  
228 a cabo una investigación poética que titula como "Poesía programable" o "code poetry" en inglés.

## 229 9 A

230 El poema "Distopías" es relevante a muchos niveles. A primera vista podemos observar la fusión de lenguajes  
231 visuales (diagrama de Venn) para exponer el contexto sociocultural de nuestro tiempo. En un diagrama de Venn  
232 aparecen múltiples referentes de textos y películas de ciencia ficción y distópicas que están relacionadas con temas  
233 de nuestro tiempo. En la parte de arriba, como eje clave de apertura temática aparece se escribe en negrita la  
234 novela de Aldous Huxley, 1984.

235 Los títulos de novelas y películas pertenecen a la isotopía semántica del género de ciencia ficción y al subgénero  
236 distópico. El término distopía puede incluir en grado mínimo ciertas utopías, pero suele referirse a un destino no  
237 deseado, o temido. Tiene una connotación negativa. El título de este poema visual "Distopías" presenta una  
238 serie de referentes textuales del mundo literario y fílmico que actúan como iteraciones de un mundo distópico.  
239 Sin embargo, el poema incluye un referente diferente, el icono "You are here" que actúa como sema discursivo  
240 que invita a ir más allá de la lectura denotativa proponiendo una temporalidad presente vinculada con el género  
241 distópico. Se trata de un desplazamiento de sentidos referenciales en los que el género literario y fílmico se  
242 traslada al presente histórico (pandemia) que estamos viviendo a nivel global, generado por los medios de prensa  
243 oficiales, que actúan como organismos distópicos. Los paralelismos entre los referentes literarios distópicos y el  
244 mundo actual global (2020-2021) están implícitos en la lectura pero dentro de esa lectura son indiscutibles.

245 La novela 1984 (1950) y La naranja mecánica (1984) de George Orwell son dos de los principales referentes del  
246 poema. La novela 1984 por la posición espacial que ocupa en el texto y por estar subrayado en negrita y ocupar  
247 un tamaño más grande es el referente que más atención requiere por parte del lector. Esta novela es un clásico  
248 del género y predice de manera profética el futuro, si se quiere el presente. Se trata de una novela centrada en la  
249 tiranía de un gobierno totalitario que lo controla todo y donde el ministerio de la Verdad está encargado de que  
250 se reescriba la historia de acuerdo a sus intereses. Otro referente es la película futurista "V de Vendetta" (2006)  
251 basada en la serie cómica de Alan Moore y David Lloyd, en un tiempo futuro (2020), donde los paralelos con lo  
252 que realmente pasó en 2020 con la pandemia son extraordinarios, y van en la línea de George Orwell.

253 Blade Runner (1982) es una película de ciencia ficción basada parcialmente en la novela de Philip K. Dick  
254 (1968) Do Androids Dream of Electric Sheep?. La novela distópica Un mundo feliz (1932) de Aldous Huxley es  
255 otro texto referencial con múltiples paralelos en el mundo actual. En la novela distópica Gattaca (1997) aparece  
256 una sociedad dominada por la eugenesia o selección genética encaminada a la reducción de la población. El título  
257 de la película G. A. T.

258 C. se refiere a guanina, adenina, timina y citosina que son las cuatro bases nucleicas del ADN. En un futuro  
259 cercano la eugenesia será un lugar común. Habrá una base de datos de registro genético que utilizan tecnologías  
260 biométricas para clasificar a los seres creados de este modo, que son los "válidos", mientras que los concebidos por  
261 medios tradicionales y más susceptibles a trastornos genéticos se conocen como "no válidos". La discriminación  
262 genética es ilegal, pero en la práctica la elaboración de perfiles de genotipos se utiliza para identificar a los  
263 válidos que son los que realmente serán aceptados para un empleo profesional, mientras que los inválidos son  
264 relegados a trabajos serviles. En la actualidad estamos viendo procesos similares al respecto de las vacunas  
265 experimentales y sus tecnologías (CRISPR), primer intento en la historia de la humanidad de aplicación masiva de  
266 una nanotecnología combinatoria para reprogramación genética (irreversible) en los seres humanos. La eugenesia  
267 es otro tema al orden del día discutido por los líderes del nuevo orden mundial desde hace décadas. 9 Gráficamente  
268 el poema incluye en el diagrama de Venn doce referentes textuales y fílmicos distribuidos en cuatro conjuntos  
269 que guardan una relación de pertenencia y de interconexión entre dos conjuntos. La Otro referente del poema  
270 es la serie distópica británica Black Mirror (2011) creada por Charlie Brooker centrada en las consecuencias  
271 de las nuevas tecnologías. Otro referente mencionado es la novela distópica Fahrenheit 451 (1953) del escritor  
272 americano Ray Bradbury. La novela presenta un mundo de censura de libros en la sociedad americana y donde  
273 los bomberos queman cualquier libro que se encuentren. Igualmente se menciona la película The Road (2009),  
274 ("La carretera") de John Hillcoat que presenta un escenario postapocalíptico y La trilogía The Hunger Games  
275 (2008-2009-2010) o "Los juegos del hambre" en español.

276 La película de ciencia ficción The Matrix (1999) escrita y dirigida por los Wachowskis, describe una sociedad en  
277 el futuro atrapada sin saberlo en un escenario de simulación real creado y controlado por la inteligencia artificial.  
278 El último referente es la serie de televisión distópica estadounidense The Handmaid's Tale de Miller, basada en  
279 la novela del mismo nombre de la autora Margaret Atwood (1985). A mayoría de los referentes textuales forman  
280 parte de dos o tres conjuntos. Los únicos referentes que solo pertenecen a un conjunto son 1984, situado en la  
281 parte superior del poema y, El cuento de la criada, ubicado en la parte inferior vertical. Y el icono "You are here"  
282 que está en el centro y matrix del poema es el único referente que pertenece a los cuatro conjuntos mostrando la  
283 relevancia discursiva de la isotopía semántica de la pandemia del "covid" como distopía.

284 Uno de los motivos centrales del género distópico es mostrar escenarios deshumanizados a nivel social  
285 sirviéndose de la tecnología. Suelen ser escenarios futuristas "negativos" con tintes realistas y utópicos. Los

286 referentes textuales del poema son conocidos a nivel mundial debido, en gran parte, a la labor de difusión masiva  
 287 de la industria cinematográfica de Hollywood la cual a lo largo de las décadas se ha encargado de incluir sutilmente  
 288 información con programación predictiva.

289 La clave de una lectura discursiva del poema está en el centro del diagrama que posibilita el salto o  
 290 desplazamiento semántico en virtud del icono que dice "tú estás aquí", indicando que el futuro de esos referentes es  
 291 nuestro presente histórico. Esa es la clave que genera la tensión semántica que existe entre el título y los referentes.  
 292 El icono "You are here" o "Tú estás aquí" pasa de ser un referente denotativo de carácter geoespacial a operar  
 293 como un referente en segundo grado indicando que el género distópico se ha transformado en un referente cultural  
 294 y social de nuestro tiempo. Las distopías mencionadas han dejado de ser distopías. El futuro se ha convertido  
 295 en presente y el se está volviendo histórico. En virtud del trasvase de signos que sugiere el icono central se crea  
 296 una nueva dimensión semántica presentando la literatura distópica como una realidad del presente.

297 Otro poema del mismo autor que merece la pena destacar por su actualidad temática es  
 298 "Nueva normalidad": Fig. ?? : Giuseppe Domínguez. "Nueva normalidad" Ag. 24, 2020  
 299 <https://www.giuseppe.net/blog/archivo/2020/08/> "Nueva normalidad" es una de las frases más utilizadas por  
 300 la prensa oficial y otros medios de comunicación masiva. Es una frase comodín que representa los discursos de  
 301 las autoridades gubernamentales como expresión de la narrativa oficial global de la pandemia (2020 y 2021) con  
 302 el efecto de subordinación y, en muchos casos, erosión y eliminación de los asuntos nacionales. Las letras A y  
 303 Z son inclusivas (principio y final del abecedario) de todos los discursos posibles como el tema económico, el  
 304 médico y de salud, el educativo, el político, el administrativo, el deportivo, etc. La nueva normalidad alude a un  
 305 mundo distópico de distanciamiento entre seres humanos, un mundo de encerramiento, de vacunación masiva con  
 306 infraestructura militar, control de movilidad total, limitaciones de transporte, incursión de miedos, enfermedad,  
 307 cuarentena y muerte. Una narrativa ante todo de control y vigilancia usando las nuevas tecnologías.

308 Visto desde el aspecto compositivo "Nueva normalidad" se puede leer dentro del marco del poema objeto  
 309 (aspecto material: cartones superpuestos) y visualmente puede formar parte de la tradición del poema visual y  
 310 alfabético. Semánticamente hay que destacar el referente globalista de la pandemia, resumido en la frase "nueva  
 311 normalidad" y la actualización discursiva que se hace del típico estilo asemántico de los poemas alfabeto "A" y  
 312 "Z". En este poema, a diferencia de poemas que utilizan el motivo del alfabeto, el autor está conjurando un tercer  
 313 espacio o espacio transfronterizo en la línea crítico sociopolítica del globalismo al igual que el poema anterior.  
 314 En ambos poemas se expone de manera simbólica, a través de un tercer espacio o espacio transfronterizo ("nueva  
 315 normalidad", "You are here") el alfa y el omega de la agenda globalista.

316 IV.

## 317 10 Alfonso Aguado Ortuño

318 El poeta Alfonso Aguado Ortuño (Valencia, España, 1954) es otro artista polifacético que ha trabajado muchos  
 319 géneros artísticos, plásticos y literarios como la poesía visual, el arte postal, la pintura, la fotografía, el libro  
 320 objeto, la escultura, la poesía verbal, un arte objetual compuesto con latas que denomina "latas", etc. Es  
 321 también coordinador de la revista ensamblada de poesía visual y experimental La jirafa en llamas. El poema  
 322 visual que vamos a ver a The Cross-Border Condition in Experimental Contemporary Poetry continuación  
 323 "Matemáticas y poesía" aborda el tema de la comunicación poética (metapoema) y de la comunicación  
 324 matemática. Estructuralmente el poema en blanco y negro está dividido en dos partes. En la mitad superior  
 325 tenemos el lenguaje numérico que presenta un factor de multiplicación: "1x1=1" y en la mitad inferior del texto  
 326 tenemos un sintagma visual que también utiliza el factor de multiplicación, en este caso "dos x dos = 4" pero en  
 327 un lenguaje poético: Fig. ?? : Alfonso Aguado "Matemáticas y poesía" 10 El poema utiliza referentes verbales  
 328 en el plano léxico (dos palabras separadas en el texto y unidas en el título por la conjunción copulativa "y"),  
 329 referentes visuales de carácter objetual y del mundo cotidiano (botones) y referentes numéricos del lenguaje de las  
 330 matemáticas. El factor de multiplicación no se expresa con referentes numerales sino objetuales que pertenecen  
 331 al campo semántico de la costura, diferente al campo semántico de las matemáticas. 10 El carácter metapoético  
 332 del poema está basado en la idea de que el lenguaje poético puede presentar la misma realidad matemática,  
 333 pero de forma no explícita en virtud del desplazamiento de los signos a nivel primario (denotativo) y secundario  
 334 (connotativo). El lenguaje matemático opera con números que son referentes universales, pero para referirse al  
 335 lenguaje poético el autor empleó la técnica del extrañamiento cognitivo (botones), creando una comunicación  
 336 estética centrada en sí misma (poeticidad del poema) pero que El autor expresa la fórmula de la multiplicación  
 337 en virtud del número de agujeros que tienen cada uno de los tres botones. El significado referencial de los  
 338 botones (lenguaje denotativo primario) es desplazado al de referente numérico de modo metonímico (una parte  
 339 del botón que son los agujeros) que, a su vez, ejercen otra función en una tercera lectura caracterizada por un  
 340 espacio discursivo metapoético. La dimensión estética y metapoética del poema acontecen en un tercer espacio o  
 341 espacio transfronterizo donde se ha dado un desplazamiento triple de signos y lenguajes. expresa un pensamiento  
 342 matemático en el contexto del poema.

343 La naturaleza metapoética del texto nos invita a ahondar en las tipologías de género (¿qué es un poema?,  
 344 ¿qué lenguajes debe incluir el poema?) y en la inclusividad de otros lenguajes considerados no poéticos como  
 345 el lenguaje matemático para hacer poesía. En general, el lenguaje matemático se sirve del valor funcional y de  
 346 la lógica universal de los signos numéricos a través de un lenguaje formulaico con un fin práctico en el cual los

---

347 signos numéricos carecen de valor autónomo y, en cambio, el lenguaje poético se basa en la autonomía de dichas  
348 representaciones situándose en el extremo opuesto del espectro.

349 Este poema enfatiza el valor creativo y expresivo del lenguaje poético "visual, verbal, matemático,  
350 objetual" y ahonda en el valor conceptual y estético de los signos. El poema alude también al problema de  
351 los géneros canónicos al romper con la exclusividad verbal del poema tradicional e incluir el lenguaje poético al  
352 utilizar una fórmula matemática de modo creativo. El poeta explota estéticamente la interconexión entre distintos  
353 lenguajes y disciplinas como modos de expresividad, que utilizan diferentes tipos de lógica que llevados a grados  
354 más sutiles se encuentran y se cruzan en el camino. Conviene mencionar una frase de Albert Einstein para quien las  
355 matemáticas puras son a su modo la poesía de ideas lógicas. "Pure mathematics is, in its way, the poetry of logical  
356 ideas". 11 El poema visual "El dictador" focaliza una configuración espacial-visual-verbal polivalente y está basada  
357 en el desplazamiento y resemantización de los signos utilizados. En una primera lectura vemos que el referente  
358 visual primario del texto "las arañas dispuestas visualmente en forma circular" ocupa todo el espacio del  
359 texto poético creando un efecto visual de caos, estrés, virulencia y muerte. El aspecto monocromático del  
360 texto "arañas negras y el espacio de fondo en blanco" crea un contraste visual que opera en consonancia  
361 con la superabundancia de arañas. Sin embargo, en posteriores lecturas, se puede observar una relación  
362 semiótica entre imagen (arañas) y texto (título) que opera en virtud de mecanismos de asociación y a través de  
363 una lectura simbólica en la los significantes del poema se "traducen", trasladan, o desplazan a nuevos sistemas de  
364 signos activos en un tercer espacio semiótico en virtud de operaciones discursivas o por medio de la utilización del  
365 uso de figuras retóricas (metáforas, sinécdoques, metonimias, oxímoron, hipérbole, etc.). Una lectura asociativa  
366 que usa una figura retórica a este nivel es la que surge en virtud de una metáfora verbo-visual simple  $A=B$ , siendo  
367 el referente verbal "El dictador" el término A y el El título, es el único componente verbal del poema, añade una  
368 nueva dimensión semiótico-discursiva a la vez que genera un mayor contraste y un vacío de sentidos en virtud  
369 del extrañamiento cognitivo que propone a primera vista. En principio no existe ninguna relación entre arañas  
370 y dictadores. Ambos referentes pertenecen a campos semánticos muy diferentes. La relación semántica título-  
371 imagen, produce un efecto de sorpresa en virtud de una irracionalidad que activa el campo de la indeterminación  
372 y la ambigüedad a primera vista.

373 12 El poema se halla en su página web. referente visual principal "la araña" el término B. El aspecto icónico  
374 espacial del poema muestra cómo el referente visual "araña" invade y controla su territorio de manera análoga  
375 al dictador que invade por la fuerza y ejerce un control (casi) absoluto sobre un territorio. Un sema análogo  
376 que apoya esta lectura es la multiplicación de las arañas y el control absoluto de las mismas sobre la superficie  
377 (territorio) del poema.

378 Otro sema visual que también afirma el tema del dictador es el monocromatismo, (ausencia de color),  
379 una realidad en blanco y negro, de buenos y malos, una realidad binaria de extremos opuestos. Estamos  
380 condicionados a ver el blanco y el negro como opuestos simbolizando luz y oscuridad, presencia y ausencia. En  
381 el campo semántico del dictador, el sema visual binario (espacio en blanco y negro) y la interacción verbo-visual  
382 (componente textual del título y referente visual de las arañas) se transforman en semas discursivos sociopolíticos.  
383 La aparente sencillez compositiva del poema no lo es tanto cuando se tienen en cuenta las distintas micro lecturas  
384 del poema. Con un mínimo de competencia del lector, vemos que se actualiza una isotopía connotativa 13 V.

## 385 11 Conclusión

386 que nos transporta a hacer una lectura discursiva dentro y fuera del texto, en un tercer espacio o espacio  
387 transfronterizo.

388 Los poemas aquí seleccionados son representativos de una modalidad creativa transformacional en la que se ha  
389 subordinado la secuencialidad temporal y verbal y la sistematización El término isotopía ha sido ampliamente  
390 estudiado en semiótica. Aquí se utiliza en sentido amplio una definición de isotopía de A. J. Greimas, (1983), quien  
391 lo define como conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme de un texto.  
392 Se podría hablar de isotopía vertical en el sentido de F. Rastier (1972) o de isotopía en el sentido de M. Arrivé  
393 (1973). A a micro lecturas que requieren procesos de descodificación transmediáticos. Estos poemas, siguiendo  
394 en parte, la tradición interartística de los distintos movimientos de vanguardias y neovanguardias, trascienden  
395 el concepto de poema, obra, autor, y género literario, que eran considerados conceptos hegemónicos en los  
396 estudios literarios. La ausencia de una sistematicidad fija o estable en distintos estilos poético-experimentales es  
397 una constante compositiva y discursiva muy utilizada hoy en día por los artistas que, a su vez, se sirven de la  
398 metáfora de lo transfronterizo como artificio y artefacto poético-político para presentar signos de nuestro tiempo  
399 enmarcados bajo una condición estética que nuevos paradigmas no solo de escritura sino también de lectura e  
400 interacción con el mundo que nos rodea.

10. Iceberg

VOZ 1	VOZ 2	VOZ 3
Naihase bec'tavira	tureh	shuhôl ed'plura
dohto dra'isbeck	in-zhîro	besalc prahim
brahma	erit'neva	

*Obra coral a cuatro voces*  
A Josep Lluís Sirena Turó y a Remei Miralles

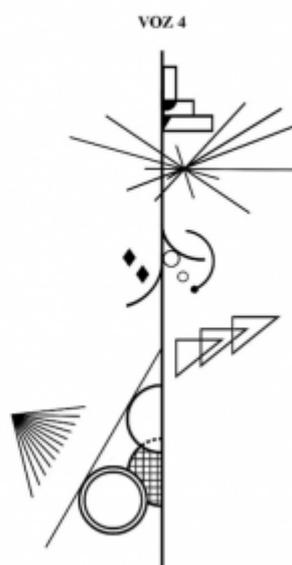


Figure 1:

401 **12 Obras Citadas**

402 1 2 3 4 5 6

<sup>1</sup>© 2021 Global JournalsThe Cross-Border Condition in Experimental Contemporary Poetry3 Recordemos con PeterWeibel (2006) la noción de condición postmedia como estado imperante del arte.4 La hipotextualidad según Genette (Palimpsestos) sería "toda relación que une un texto A (que llamará hipotexto) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario".5 M. Foucault es uno de los primeros críticos en explorar lo espacial en el arte. "Utopías y heterotopías" y "El cuerpo utópico", son dos

<sup>2</sup>Véase, por ejemplo, el ready made "L.H. O.O.Q" (1919) de Marcel Duchamp, inspirado en el cuadro de la Mona Lisa. La apropiación problematiza, entre otras cosas, los derechos de autor e incide en el carácter continuo de la obra de arte frente al concepto clásico fijo de autor, autoridad y obra.

<sup>3</sup>© 2021 Global JournalsThe Cross-Border Condition in Experimental Contemporary Poetry

<sup>4</sup>Sus poemas se pueden ver en su página web: <https://www.giuseppe.net/gsp.html> 8 G. Domínguez, Poesía programable: <https://www.giuseppe.net/poemas/prog/index.html>

<sup>5</sup>El poema se halla en su página web: <http://www.alfonsoaguado.com/>

<sup>6</sup>()

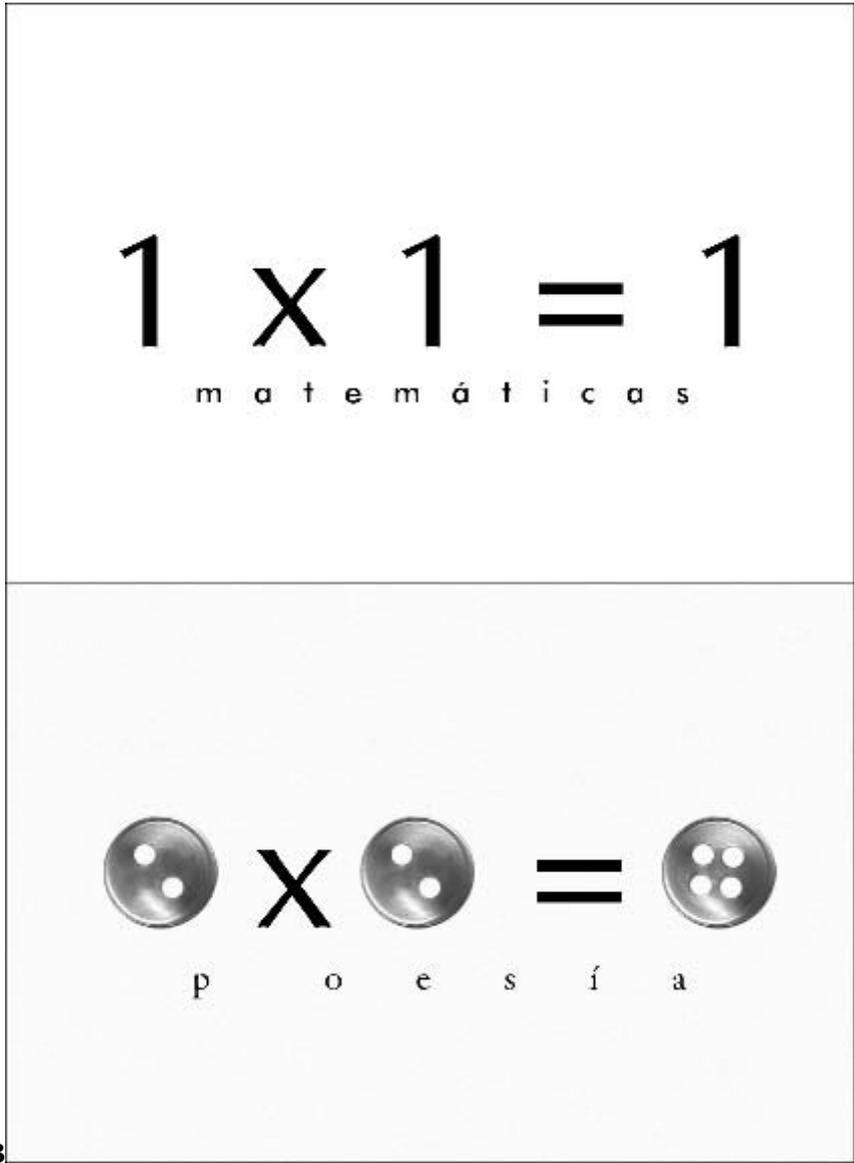


21

Figure 2: Fig. 2 :Fig. 1 :



Figure 3:



3

Figure 4: Fig. 3 :

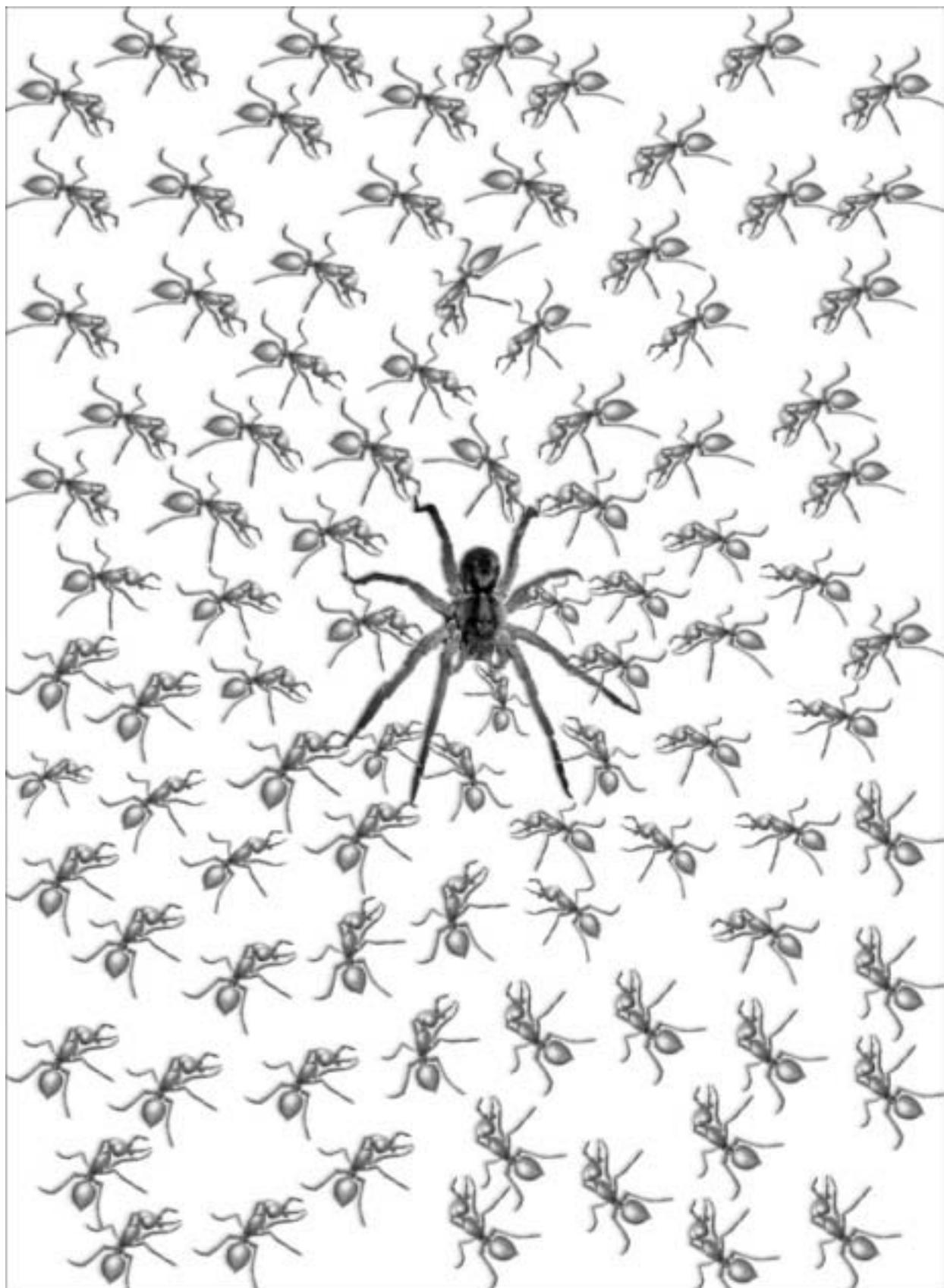


Figure 5: 9

- 403 [Ortuño and Aguado] , Aguado Ortuño , A Aguado . <http://www.alfonsoaguado.com/>
- 404 [Domínguez and Domínguez] , G Giuseppe Domínguez , Domínguez .
- 405 [Foucault and Utopies ()] , M Foucault , Rom Utopies . [http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf)  
406 [2013/09/michel\\_foucault\\_heterotopias\\_y\\_cuerpo\\_utopico.pdf](http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf) 2004. Paris, INA, trad.
- 407 [Fernandez Rivera et al. (ed.) ()] , D Fernandez Rivera , Libertad , Ediciones . [https://www.amazon.com/](https://www.amazon.com/Fractal-David-Fern%C3%A1ndez-Rivera/dp/B01IIVZ6B7Q)  
408 [Fractal-David-Fern%C3%A1ndez-Rivera/dp/B01IIVZ6B7Q](https://www.amazon.com/Fractal-David-Fern%C3%A1ndez-Rivera/dp/B01IIVZ6B7Q) David Fernández Rivera Poeta (ed.) 2021.  
409 2016. 12. (—). Fractal. Cd Amargord)
- 410 [Amoore ()] ‘Biometric borders: Governing mobilities in the War on Terror’. L Amoore . *Political Geography*  
411 2006. 25 p. .
- 412 [Crampton ()] ‘Cartographic calculations of territory’. J Crampton . *Progress in Human Geography* 2010. 35 p. .
- 413 [COVID-19: The Great Reset ()] *COVID-19: The Great Reset*, 2020. Forum Publishing.
- 414 [Greimas ()] *Du Sens II: Essais sémiotiques*, A J Greimas . 1983. Paris: Seuil.
- 415 [Rastier (ed.) ()] *Essais de Sémiotique poétique Greimas*, F Rastier . A. J. (ed.) 1972. Paris: Larousse.  
416 (Systématique des isotopies)
- 417 [Balibar ()] ‘Fronteras del mundo, fronteras de la política’. E Balibar . *Alteridades* 2005. 15 (30) p. .
- 418 [Genette and Palimpsestos ()] *La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus*, G Genette , Palimpsestos . 1982.
- 419 [Jakobson ()] ‘Linguistics and Poetics’. Jakobson . *Style in Language*, (Cambridge, MA) 1960. M.I.T. Press. p. .  
420 (en T. Sebeok)
- 421 [Heckenlively and Judy ()] *Plague of Corruption: Restoring Faith in the Promise of Science*, K Heckenlively , M  
422 Judy . 2020. Skyhorse Publishing.
- 423 [Mikovitch ()] *Plague: One Scientist’s Intrepid Search for the Truth About Human Retroviruses and Chronic*  
424 *Fatigue Syndrome (CFS), Autism, and Other Diseases*, J Mikovitch . 2014. Skyhorse Publishing.
- 425 [Arrivé ()] ‘Pour une théorie des textes polisotopiques’. M Arrivé . *Langages* 1973. p. .
- 426 [Duchamp ()] *Private Collection*, M ”l H O O Duchamp . 1919. Paris.
- 427 [Rajewsky ()] I Rajewsky . “*Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on interme-*  
428 *diality*. “ *Intermedialités*, 2005. 6 p. .
- 429 [Schwab ()] *Shaping the Fourth Industrial Revolution. Portfolio Penguin*, K Schwab . 2018.
- 430 [Amoore et al. ()] ‘Smart borders and mobilities: Spaces, zones, enclosures’. L Amoore , S Marmura , M Salter  
431 . *Surveillance and Society* 2008. 5 p. .
- 432 [Soja and Thirdspace ()] E Soja , Thirdspace . *Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*,  
433 (Oxford) 1996. Basil Blackwell.
- 434 [Higgins (ed.) ()] *Statement of intermedia” en*, D Higgins . W. Vostell (ed.) 1967. Frankfurt: Typos Verlag.  
435 (Dé-coll/age (décollage) 6)
- 436 [Einstein (1935)] ‘The Late Emmy Noether; Professor Einstein Writes in Appreciation of a Fellow-  
437 Mathematician’. A Einstein . *The New York Times*, May 5, 1935.
- 438 [Weibel ()] ‘The post-medial condition’. P Weibel . *Arte ConTexto* 2005. 6 p. .
- 439 [Spatola ()] *Verso la poesia totale*, A Spatola . 1969. Napoli. (Rumma editore)
- 440 [West-Pavlov ()] Russell West-Pavlov . *Space in Theory: Deleuze*, (Kristeva, Foucault. Amsterdam, New York:  
441 Rodopi) 2009.