

Inés Serrano García

ATRA MATERIA

Trabajo de Fin de Máster

Escritura Creativa. Universidad de Sevilla

Tutor: Manuel Ángel Vázquez Medel

ÍNDICE

ATRA MATERIA.....	3
MEMORIA JUSTIFICATIVA.....	20
1. Punto de partida de la creación. Objetivos y fundamentos.....	21
2. Estructura de la composición.....	25
3. Técnicas y estilos ensayados.....	33
4. Dificultades y soluciones.....	39
5. Resultados.....	41
6. Bibliografía consultada y aplicada.....	44

ATRA MATERIA

CARTEL

¿Qué es hablar
sino darle imagen a la sombra,
encerrar lo inmensurable en
la razón, en el concepto,
incluir en el circuito público lo privado
en forma de un gesto innato
manchado de significación,
de poder?

¿Qué soy sino lengua podrida
marcada por el tiempo impetuoso
a pedales de la historia de los otros?
¿Qué es la otredad en la que existo
sino el sentido vaciado?

Estoy prefabricada,
soy en esta cumbre maldita de deseo
que me habéis asignado.
El mito, la diosa, el discurso:
internada en el valor abstracto de vuestra decodificación.
He sido un estudio, una circunstancia,
un paralelismo inevitable.

¿Qué es el lenguaje
sino la sombra?
¿Cómo ser lenguaje
si no me reconozco sino en la otredad?
Decir es maldecir la forma,
la imagen,
medir la herencia herida del progreso.
Dejarnos vencer por la enajenación
del documento que forma

la carne, la uña, la historia macerada y una excusa,
el mito de la lengua.

SALA 1

Todo lo que no soy yo,
todo lo que no lleva mi nombre intacto
en la primera página
en la primera carta de presentación a veces ojo a veces carne
se ha perdido.

Tú tenías las manos, una idea clara del cadáver cuerpo.
Has salido, hoy
te has lavado los dientes,
has comparado precios en el súper,
buscado un sitio seguro en el que ser anónima,
te has vuelto a casa sin comprar el pan.
No has mirado a los ojos de tu madre.

Vamos. Te has duchado
como si las miradas de los otros escupieran sangre
y tú fueras un hueco en el que cabe todo.
Has cambiado el “madre” por “no puedo”
y tu madre,
que tiene el fuego de los dioses metido en el cajón,
te pasa la toalla,
limpia la bañera con los restos, impasible.
No te ha visto hoy,
pero te ha soñado esta noche.
Te ha soñado
vestida de amarillo y sucia
como ahora,
ahora que tu madre te pasa la toalla
la vida es un no caer,
un ten cuidado,
cierra la ventana,
no te mires al espejo
todavía.

Esto es la existencia.

Todo lo que eres

solo existe en el metal

revestido de cerámica

que acoge tu cuerpo, lo inmuniza,

deshace el hueco e imprime

carta de presentación:

~~-el anonimato no cabe en el deseo de los otros-~~

las toallas, un espejo,

armarios de plástico y madera

tu madre, sus manos, cerrar la ventana.

SALA 2

I

Los mitos no te corresponden.
No se parecen a tus huellas
ni restauran tu aliento con los años.
Solos los ojos, como el vientre,
fuera de lugar
y sin historia.
Solo la memoria, como el dedo,
surca la ignorancia y tiende a planear
sobre el ojo el techo la creencia
el martillo el clavo
la garganta
la culpa la palabra
la culpa
el tiempo la palabra.

II

Hallad en lo visible
un lenguaje otro,
una estructura
sin los cimientos que rumian la historia
y sin la ruta oral
que nos traiciona en tiempo, estar e incertidumbre.

III

Saber decir el vacío
y con el dedo señalar
no significa tener
el cuerpo y el espacio.

¿Para qué sostener
la carne dada
con una estructura de metal cóncava?
¿Para qué proyectar
sobre mi espina la culpa?

Mide la distancia entre el ojo y la sangre,
saca el hueso y dime
¿qué es mi carne entre tus dedos?
¿Qué son tus manos en mi acequia?
¿Cómo desdecir el pasado
con su misma lengua de sopa y susto?
De sopa y susto y medida
con la misma medida del tiempo,
del patrón original 50 centímetros
y media hora de lengua blanda.

Saber decir el ruido
no significa
saber decir.

SALA 3

Es tan clara la muerte,
es tan en sí,
que cuando muere cualquier cosa
tú mueres con ella sin renunciar a la vida,
sin excusas.
¿Por qué entonces es inmóvil al tiempo
la historia?

La tierra y la lógica de lo natural
no encuentran en la muerte una respuesta.

¿Por qué morir entonces?
Por qué morir a secas
en nombre de la historia que nadie te ha contado,
que no has vivido.
¿No es acaso la historia espacio inhabitable?
¿No eres, acaso, dónde ser,
dónde reconocerse,
dónde caer cuando te ahoga el hambre?
¿No eres tú, acaso, la trampa
en la que expiar nuestros pecados?

Huir a casa, la casa,
la madre, el origen,
la causa y fundamento
de toda alteridad.

SALA 4

I

Hay

tres partes en el cuerpo mestizo:

La lengua es la madre,
el hilo que recorre el fundamento
y el origen.

El ojo, que acecha
y prepara al cuerpo
para el hambre y la pérdida de ser sin historia.

Y la mandíbula,
principio y fin de toda estirpe:
cuerpo, ojo, calor y muerte.

Solo con la muerte
se forma el pan
que desposee al hambre
y falsea el hábito.

II

Eran los cuerpos
meticulosos, rizados,
con los ojos entornados de sueño y manta,
con un saber antiguo, inamovible,
con el vientre hacia dentro
y sin rezar.

Eran cuerpos antiguos
de ojos blancos,
con el azar escrito en otras bocas.

¿Quién me ayuda a cavar
con mi lengua en sus diarios,
a buscar el sí que falta
para hacer una palanca firme
con los huesos?
¿Qué lenguaje me ayuda
a morir a su imagen,
a morir con su criterio desbancado,
a vaciar las cuencas,
a expiar los mitos?

III

Que venga a mí
la venganza terrible
del muro intocable.
Yo sabré nadar
entre sus fauces de miel.
Yo sabré tocar con mi intestino
la tecla encorvada
que marca
con su tac tac
tac
la realidad
que me sujeta al limbo.

Con mi intestino
y sin pasar
por deshacer el cuerpo,
deshacer el muro,
deshacer la lengua
y deshacer la miel.
Y bloquear el tac
tac

tac

como serpiente huida,

corriendo tac tac

tac

de su pellejo.

SALA 5

I

En un segundo amago de boicot,
vertical mi caída:
de bruces
caminar contra el asfalto.

En un primer momento
entender
con qué se forma el agua
que forja el sedimento
que me limpia.
Qué desecho de lengua enlaza
con el pensamiento que soy,
trago, bebo, contemplo, tierra,
nombrar.

En la tercera vuelta,
golpe.
De bruces existir
contra la ausencia.

II

Lo que da sentido a tu nombre,
lo que te da sentido,
lo que envenena tu
todavía tengot tiempo
con los ojos ajenos
y pateo el molde
-basta, no me sigas-
es tu sombra.
Lo que da sentido a la gravedad

son los años y tu nombre
y tu memoria
cambian con ellos
y los cajones se abren
y se cierran.

El reloj perdura en su tarea.
Todavía tengo tiempo,
Todavía
¿qué significa hablar?
¿qué significa tener fe?
Todavía
sé nombrarme
fuera de ti.

SALA 6

I.

Un río de vergüenza
mana por la sangre absurda,
cóncava en los propios huesos
porque no quieren tocar
la arritmia del latido abochornado
por su propia existencia
en cuerpo tan absurdo.

Absurdo absurdo ha sido todo
un complot para creerme
en un país inventado
por el sueño humano del sentido.

No existe y siento en mí
toda la culpa por haber creído
en las fronteras de la lengua
sin haber puesto precio
en la aduana.

No he querido,
no he osado edificar gobierno
que acabe con el tiempo
en nombre del valor,
del mérito en el precio capaces de pagar
con la razón,
y me han comido al ritmo
del error, tergiversado el verbo,
condensado en ríos de vergüenza.

El discurso infamia-estorbo-ignorancia
complot contra el sentido y lo absoluto.

II

En *lingua ignota*,
para llegar más lejos,
abrir el papel doblado
por otra persona en otro lugar.
Leerlo y traducir
hasta el relieve de la tinta antigua
que presume intacta.

Pero no es cierto.
Está clavado en sus partículas
la historia tantas veces repetida.
Como una cárcel,
todo el mismo día,
el día todo igual.
La noche, si es que llega,
sabe a hierro y a dientes.

Para llegar más lejos,
hablar sobre el papel,
traducir la tinta y
leer con hambre.
Obligar a los ojos
a estar en otro sitio
sin tener que doblar el término
y eludir la razón.

VIDEO FINAL

Hemos dicho
tierra
y vosotros
habéis dado nombre al territorio.

Hemos abandonado para no decir,
para no utilizar la palabra,
para no curar la herida
con la herida.

Mi madre siempre decía que
la herida es una ventana
que proyecta lo corrupto
y que quien mira
a través de ella
vuelve la vista con los ojos del revés.
Decía que no hay serpiente
que no mude la piel sin poder
cerrar los párpados
y que por eso
no podemos usar la lengua
para desdecir la memoria.

Tienes que saber,
Decía,
tienes-que-saber
que el lenguaje es la medida
de todas las cosas.
Y el lenguaje,
digo yo,
el lenguaje
es un discurso masculino.

MEMORIA JUSTIFICATIVA

1. PUNTO DE PARTIDA DE LA CREACIÓN. OBJETIVOS Y FUNDAMENTOS.

La idea para esta obra nace de una iniciativa creada previamente al máster. Yo quería escribir algo relacionado con un poemario, pero el formato tradicional me parece poco adecuado para lo que realmente pretendo conseguir con lo que escribo. El poemario escrito y editado en papel, aunque me parece muy útil y necesario, ha terminado por ser una herramienta que ha anclado el lenguaje poético a la palabra escrita, pegada a un papel culturalmente incuestionable, imposible de desvincular, como si la poesía naciera ya escrita en el papel sin pasar antes por la reflexión de quien la piensa, y como si los nuevos formatos pusieran en cuestión de antemano la calidad y el valor de la palabra que contienen. En parte, esta última generalización es, hasta cierto punto, comprensible por las nuevas formas de poesía y autoedición que hay en las redes, cuya calidad se da con cuentagotas.

Mi principal objetivo era crear poemas con un marco teórico feminista sobre el uso del lenguaje y la creación, y mediante éste, del pensamiento y la ideología. Me interesa mucho ver dónde se unen lenguaje e identidad, cómo se sitúa la otredad en el lenguaje y cómo poder hacer del lenguaje una herramienta para la equidad y el apoyo mutuo. Aunque en la bibliografía tengo en cuenta a más autores, parto de la visión de cinco feministas que me han influido de manera esencial a lo largo del proceso de producción:

- Donna Haraway: sobre lo cyborg como la otredad y el modelo de conocimiento occidental.
- Rossi Braidotti: en línea con Haraway, ideas de pensamiento post-antropocéntrico e identidad.
- Gloria Anzaldúa: hace una visión anticolonialista de la identidad, el género, la raza y habla de su experiencia con el lenguaje.
- Mar Gallego: sobre feminismo andaluz.
- María Llopis: sobre postporno, cuidados mutuos y construcción heteropatriarcal del deseo sexual.

Me parece también muy interesante la creación poética como fuente de conocimiento y búsqueda. Por eso este proyecto es también una indagación en nuevos formatos para conseguir nuevos modelos de resignificación de la creación poética. De este modo, decidí repensar los formatos fuera del libro ya existentes que se suelen utilizar para escribir poemarios o poemas: webs, blogs, redes sociales, fanzine y cartelería. En cuanto a los formatos creados con nuevas tecnologías, nada me ha convencido demasiado. Por un lado, es un tipo de escritura tan extendido que difícilmente se puede ahondar de manera satisfactoria en él. Por otro lado, me parecen formatos demasiado explotados, que refuerzan el consumo desmedido e inconsciente de información y, en este caso, de literatura.

Me parece importantísimo señalar las dificultades para la lectura, la concentración y la creación de proyectos de las personas que han crecido con las influencias y usos de nuevas tecnologías y medios. La sobreexposición a la “macro-realidad” social que suponen internet y las nuevas comunicaciones ha hecho de los jóvenes (entre los que me incluyo), usuarios con una forma de conexión sensorial diferente con el arte y la información. Los jóvenes hoy no reciben y comprenden el arte y, sobre todo, la literatura, de la misma forma en la que lo reciben y comprenden quienes no han crecido con estas tecnologías. Aunque no voy a entrar a enumerar la basta lista de cuestiones que evidencian las diferencias de socialización y culturalización entre los nativos de las TIC’s y los no nativos, me gustaría mencionar que es necesario dejar de aprisionar bajo discursos con poca perspectiva crítica la idea de que los jóvenes no consumen cultura. No es que no consumamos cultura, no es que no reflexionemos sobre la actualidad, no es que no seamos conscientes de lo que nos rodea a nivel social y cultural. Es que, después de la socialización tecnológica mal gestionada en la que nos hemos desarrollado, no hemos podido evitar desvincularnos de las formas tradicionales, bajo las que intentamos crear y de las que intentamos aprender, pero que nada tienen que ver con la cultura que ha gestado nuestra forma de percibir el mundo. Es indiscutible que los jóvenes y los sectores más precarios de la sociedad no leen, pero también es obvio que las causas de esto son estructurales, y que la literatura¹ es un monstruo que, como el lenguaje, se adapta a quien

¹ Entiéndase “literatura” como la literatura de calidad, nunca estoy hablando de literatura comercial o cultura con intereses de negocio.

la utiliza, aunque este caso quienes acceden a ella y la popularizan suelen encontrarse en otros sectores sociales y tienen, en general, otras necesidades e intereses.

Otro punto esencial por el que decidí escribir mi poemario de manera hipertextual es mi interés por hacer de la poesía un lugar de encuentro para todo tipo de identidades o público. Para mí, la poesía es una forma de auto-reconocimiento y búsqueda de conocimiento externo a quien escribe. En esta actualidad exigente con el saber y sin embargo líquida y perenne, en la que no hay tiempo para el análisis o la interiorización de la gran cantidad de información a la que nos exponemos, creo que es necesario hacer de la poesía un espacio accesible y seguro, desde el que otras voces no necesariamente acostumbradas a la lectura de poemas (o a la lectura en general), puedan disfrutar de algo que ahora parece solo reservado a unas cuantas sensibilidades con experiencia cultural.

A la manera de comprender la realidad de Mark Fisher, en una sociedad en la que se encumbran los saberes científicos y se individualizan de manera flemática problemas estructurales como las diversidades psíquicas o los métodos de organización del trabajo, el ocio y el tiempo, que derivan en que solo un pequeño porcentaje poblacional pueda cubrir realmente sus necesidades (o ni siquiera eso), una gran herramienta para tomar conciencia sobre nuestras posibilidades de escape de la realidad que nos envuelve (aunque “no haya alternativa”) es el conocimiento. Pero, ¿cómo acceder a él? Tal vez sería mejor cuestionarlo de otro modo: ¿cómo exponerse a él de una manera en la que no se nos exija un estándar preconcebido por un patrón incapaz de adaptarse a las necesidades y capacidades de cada persona? Esto solo puede conseguirse mediante un modelo de conocimiento accesible y antiautoritario, capaz de adaptarse y moldearse a las nuevas formas de comprender y vivir la realidad. Un conocimiento “fluido”, “líquido”, en constante y dinámica transformación, frente a otros modelos ya superados de conocimientos y saberes estáticos, dogmáticos, incommovibles.

En estas nuevas formas de conocimiento, es crucial comprender que todos los campos de accesibilidad son plausibles en la medida en la que permitan a las personas reflexionar y comprender ideas desde diferentes perspectivas, desde diferentes *emplazamientos*, y para esto me parece muy interesante mezclar el videojuego y el formato vídeo (formas de ocio comunes y conocidas que cada vez tienen más que ver con el arte de lo audiovisual y la narrativa) con la cartelería (un formato antiguo y

rudimentario pero muy accesible a todos los públicos). Estos formatos son el marco en el que pretendo utilizar la poesía como herramienta de conocimiento para la reflexión de temas de actualidad como los ya comentados. De alguna manera, esta forma de proceder se atiene a lo que McLuhan consideraba desde la estructura del téttrade: no sólo incorporando nuevas realidades, sino rescatando otras que parecían superadas, pero que en el nuevo contexto adquieren otras vigencias.

La decisión de nombrar al poemario *Atra materia* se debe a mi interés por lo oscuro, por lo no dicho en el lenguaje, por lo que queda enmarcado en las fronteras de la lengua por su mera imposibilidad de ser nombrado, por cómo se designa dentro del lenguaje a la otredad. «Materia» significa, según la RAE, *realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico*. Cuando utilizo la palabra «materia» hablo de todo lo que ocupa un espacio, un cuerpo. La palabra «atra» (del latín *āter, ātra, ātrum*) significa negro, oscuro, sombrío, se utilizaba para hablar de mala suerte, del luto, del miedo, de lo malvado, de lo “atrabiliario”. Históricamente, a las identidades no hegemónicas se las ha relegado a un plano lingüístico atravesado por la inmoralidad, la sospecha constante y el silencio, la incomprensión. Se han delimitando sus posibilidades de resignificación con un halo de oscuridad y misticismo, de tabú y no alusión. Por ello, creo que las palabras «atra» y «materia» son una buena opción para designar esta obra.

2. ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN

A nivel argumentativo, el poemario parte de tres pilares base para sostener los fundamentos anteriormente comentados:

1. Construcción de deseo: sobre la visión del deseo que tenemos. La mujer como objeto y sujeto. Lo *queer* y la otredad como sujeto, y no objeto, de deseo. El cuerpo como expresión de identidad. Las identidades no hegemónicas (*queer*, mujeres, personas racializadas...) leídas como musas, diosas y «ciborgs». ¿Cómo se traduce esto al lenguaje? ¿Cómo nos nombramos y nos nombran a la hora de concebir el deseo?
2. Feminización de la patria/naturaleza: ¿por qué se le llama madre a la patria y a la naturaleza? ¿Qué poder gestante de lo humano y lo cultural tienen estos dos conceptos y por qué los nombramos y pensamos desde la feminidad? Me interesa mucho la visión de la naturaleza y la patria como un espacio feminizado/feminizable. Quiero preguntarme por qué es así. Desde mi experiencia, me he inspirado mucho en las ideas que componen un feminismo andaluz. Éste es un feminismo sobre el que se ha teorizado poco porque es una idea “nueva”, y quienes han intentado darle palabras han sido en muchos casos silenciadas, deslegitimadas o, sencillamente, se han encontrado fuera de los márgenes del ámbito académico. Aun así, me parece un discurso necesario a la hora de hacer este trabajo porque pone mucho interés en el lenguaje, en la forma de nombrar y de existir como mujer desde el pueblo y el barrio, desde la periferia donde ocurre “lo que no importa” para las narrativas y discursos dominantes y donde el conocimiento que se genera y comparte no tiene cabida en las instituciones. El feminismo andaluz habla de feminismo desde una perspectiva de “conocimiento situado” (Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1991)). Centra su teoría en la idea de cuidados y apoyo mutuo, de ruptura con las formas normativas de expresión y de habla y de las tradiciones andaluzas como costumbres deslegitimadas porque simplemente muchas de ellas no son útiles para el capitalismo. También se basa mucho en la experiencia de mujeres no tenidas en cuenta por la academia y los medios, debido a esta idea de que la persona andaluza es un objeto de uso y disfrute, algo que se ve, pero no un sujeto de creación de conocimiento académico y expresión legitimada, porque siempre está tintado por la visión socio-económica externa. Este punto podría partirse

en dos, pero lo dejo en uno porque me parece que están muy vinculados: por qué se feminizan la patria y la naturaleza y las narrativas periféricas (tanto geográfica como lingüísticamente) que no se cuentan o se deslegitiman dentro del conocimiento y la Historia oficiales, o sea, dentro de los discursos hegemónicos.

3. La otredad como frontera lingüística: concepción cisheteropatriarcal, antropocéntrica, y blanca del lenguaje y la semiótica. De nuevo, muy en línea con la construcción de deseo: ¿cómo nos nombramos y cómo nos nombran? ¿Dónde nos sitúan las historias y la Historia? La identidad y el cuerpo como espacio de crítica. Cómo se nombra con el lenguaje lo que no existe para construir realidades, uso de la lengua desde la idea de que “la experiencia de lo indecible solo puede ser dicha como tal en el lenguaje” (José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu* (1971)).

Por otro lado, a lo largo de todo el poemario he seguido una batería de conceptos que me han ayudado a enlazar sentidos y dar unidad al poemario. Estos conceptos, reiterados a lo largo de toda la obra, se pueden dividir en cuatro grupos:

1. Conceptos que engloban el tiempo, la historia, cómo se organiza la historia y cómo es recibida por las personas: tiempo, espacio, historia, mito, memoria, saber.
2. Conceptos que dan nombre a lo no normativo y a cómo se conforman las identidades y sentidos que intentan romper con la norma. En este grupo conceptual también tiene cabida el cómo es recibida la alteridad frente a esta norma, la dificultad para mantener el anonimato siendo un ejemplo de la diferencia: otredad, sentido, identidad, alteridad, anonimato.
3. Conceptos referentes al lenguaje como medio entre la historia y la identidad: lengua, lenguaje, palabra, verbo.
4. Conceptos que abarcan todos los espacios de significado feminizado, dentro de mi propio background conceptual, de mi conocimiento situado: casa/madre, partes del cuerpo (lengua, vientre, boca, huesos, ojo, dedo, mandíbula), muerte, culpa.

El poemario se compone a través de dos formatos diferentes. El primer poema está contenido en un cartel tradicional, analógico. Los demás poemas se encuentran contenidos en un videojuego programado desde cero únicamente para ser el continente del poemario y un vídeo final con el que se premia al jugador al terminar el videojuego.

El cartel está compuesto por un primer poema y un código QR que permite conectar el cartel con el videojuego mediante un teléfono móvil con cámara. De esta manera, las dos partes del hipertexto permanecen enlazadas sin necesidad de copiar y pegar la página web en la que se encuentra la descarga del videojuego, lo cual implica un tiempo de búsqueda que obliga a los lectores a desconectar con la obra durante unos minutos o, incluso, durante horas si estas en la calle. Así, el lector interesado en seguir leyendo en ese mismo instante, puede hacerlo mediante el código QR, que lo conducirá a una página web con un botón de descarga del videojuego: en un minuto puede continuar con la lectura.

El videojuego consta de seis salas o niveles por las que el lector/jugador debe pasar para superar el juego y llegar a la fase final del poemario. A lo largo de cada sala, el jugador encontrará frases extraídas de la bibliografía utilizada para componer el discurso de los poemas, que deberá leer para poder situar el argumento de los poemas y superar los acertijos a los que se enfrentará al final de cada nivel. Una vez superado el acertijo, el lector podrá acceder al premio por haberlo superado: el poema. De este modo, los poemas comprendidos en el videojuego toman el rol de premio y no de simple escenario por el que el jugador pasa para conseguir puntos o pasar a “la siguiente fase”, es decir, son un fin y no una herramienta. Manteniendo esta estructura, las herramientas para evolucionar a lo largo de los diferentes niveles del juego serán la bibliografía utilizada en los pilares base del discurso y los acertijos, que constituyen la parte en la que el jugador pierde su papel de observador para asumir el de sujeto intérprete de la bibliografía que está leyendo. A continuación, detallo los diferentes componentes y herramientas que forman parte del videojuego:

- **Bibliografía dentro del videojuego:** estos fragmentos dentro de las salas del juego son la herramienta que los jugadores tienen para interpretar los poemas con los que se les premia en cada nivel. Además de conformar el contexto de los poemas y dar al jugador/lector el rol activo mediante su reflexión, son una herramienta para hacer los poemas y la propia bibliografía más accesibles para aquellas personas que no acostumbran a leer poemarios o ensayo, o que simplemente no han tratado con anterioridad las ideas planteadas a lo largo del poemario.

- **Acertijos:** los acertijos que componen cada sala del videojuego, además de ser el mecanismo que da al lector el rol que trasciende la mera observación del hipertexto, lo obligan a reflexionar, unir ideas y convertir la acción del videojuego en un acto reflexivo y político. Son acertijos fáciles de respuesta libre, cuya intención es la de conectar ideas en la mente del jugador. Aunque no hay respuestas incorrectas, todas deben tener la palabra clave a la que alude cada acertijo. Aunque las reflexiones sobre la bibliografía a la que acceden los jugadores pueden ser muy heterogéneas, los acertijos están pensados para ser un simple método que crea el background conceptual de todo el poemario. De este modo, el lector puede ver claramente cómo la autora ha unido diferentes teorías feministas y de género, y así, una vez más, preparar al lector contextualmente para leer el poema.²

Esta es la composición bibliográfica y de acertijos de cada sala:

<p>Sala 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>El deseo de otro, no el trabajo del yo, es el origen de la “mujer”.</i> – Donna Haraway • <i>Una mujer no está simplemente alienada a su producto, sino que, en el sentido más profundo, no existe como sujeto, o incluso, como sujeto potencial, ya que debe su existencia como mujer a la apropiación sexual. Ser constituida por el deseo del otro no es lo</i> 	<p>La intención de toda acción está en mí. Soy el origen de todos los pecados. Muchas veces, cuando me consigues, desaparezco. Si no me sientes, no sabes qué buscas.</p> <p>PALABRA CLAVE: deseo.</p>
---	--

² Me parece pertinente aclarar que en ningún momento se tiene una visión del lector como alguien a quien hay que dar mascado el significado de los poemas. La bibliografía y los acertijos son un mecanismo que facilita la comprensión lectora del poemario en toda su unidad, y son utilizados para dar sentido al significado total del poemario sin pretender silenciar en ningún momento la voz de ninguna autora cuya bibliografía ha sido utilizada. Mi propia interpretación de sus textos y el querer convertir la teoría en lenguaje poético, con todo lo que eso conlleva, ha dado lugar a reflexiones a la hora de escribir que no tienen por qué ser las más válidas ni las más representativas (puede, incluso, que yo misma cambie mi opinión en algún momento sobre lo que me inspiran actualmente estos discursos). Lo único que se pretende con estas herramientas es hacer accesibles los discursos de estas autoras con sus propias voces (o traducciones), ya que mis reflexiones e impresiones no son absolutas. También se trata de que el lector encuentre en los poemas palabras de disonancia para con los discursos utilizados. Pienso que los hilos argumentativos siempre pueden dar lugar a otras reflexiones. Pretendo con esto que el jugador pueda ver que la idea no nace de la nada, que siempre existe un camino y que el camino se puede hacer de manera consciente. También pretendo, con estas herramientas, dar nombre a muchas de las mujeres que me inspiran. Quiero aclarar que la experiencia y la politización no se encuentran casi nunca como referencias en los ensayos y que, además, en muchos de los casos utilizados en el poemario, utilizan formatos y formas de hablar, por así decirlo, difíciles de comprender, poco accesibles.

<p><i>mismo que ser alienada en la separación violenta del trabajador y su producto. – Donna Haraway</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>La sexualidad femenina está inscrita en un guion inhumano, entendido como peligro y, al mismo tiempo, como irresistible atracción: tecno-Eve de las tentaciones múltiples que indican el camino de inquietantes futuros. – Rossi Braidotti</i> 	
<p>Sala 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Somos extraordinariamente conscientes de lo que significa tener un cuerpo históricamente construido. Pero la pérdida de la inocencia en nuestro origen tampoco está acompañada de la expulsión del jardín del paraíso. – Donna Haraway</i> • <i>Yo aceptaba su realidad, la realidad “oficial”, del modo racional y razonador que está conectado a la realidad externa, el mundo superior, y que está considerada la conciencia más desarrollada —la conciencia de la dualidad—... ...No solo se dividió el cerebro en dos funciones, sino también la realidad. Así la gente que habita ambas realidades se ve obligada a vivir en la interfaz entre las dos, forzada a adaptarse a cambiar de modo. Tal es el caso de la india y la mestiza. – Gloria Anzaldúa</i> 	<p>Soy un sentimiento histórico y cultural femenino por antonomasia, un medio para el poder.</p> <p>Vengo cuando sientes que has sobrepasado los límites éticos, soy tu “autojuicio” moral.</p> <p>PALABRA CLAVE: culpa.</p>
<p>Sala 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Los paradigmas dominantes, conceptos predefinidos que existen como algo incuestionable, que no se puede desafiar, llegan a nosotros por medio de la cultura. – Gloria Anzaldúa</i> • <i>Variamos lo que somos e incluso lo que hemos sido en función de la historia que nos vamos contando. Sin embargo, las formas iniciáticas de narrarnos y pensarnos nos vienen dadas por el discurso hegemónico y por la construcción del lenguaje... ...En un lenguaje de opuestos, ¿cuál es el término que, por oposición, define el cuidado? Nuestras antecesoras lo sabían: “no tener miramiento”, descuidar, olvidar... - Mar Gallego</i> 	<p>No podrás vencerme, siempre te atraparé.</p> <p>Soy fría y no sé qué significa el paso del tiempo.</p> <p>Todos huyen de mí menos los malditos.</p> <p>PALABRA CLAVE: muerte.</p>
<p>Sala 4:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Sé cosas más antiguas que Freud, más antiguas que el género. – Gloria Anzaldúa</i> • <i>El yo es Aquel que no puede ser dominado, que sabe que mediante el servicio del otro, es el otro quien controla el futuro, cosa que sabe a través de la experiencia de la dominación, que proporciona la autonomía del yo. – Donna Haraway</i> 	<p>Todas mis partes obedecen a tus órdenes.</p> <p>Sin ti no soy nada y tú sin mí tampoco.</p> <p>Te envuelvo y te sirvo como carta de presentación.</p> <p>PALABRA CLAVE: cuerpo.</p>

<ul style="list-style-type: none"> • <i>El intento de analizar mi sentir desde un lenguaje hegemónico había frustrado mi búsqueda, al igual que el intento de mi madre por ser leída desde los cuentos hegemónicos le habían impedido poner nombre a los procesos de violencia e identidad que ella había vivido. – Mar Gallego</i> • <i>Cada historia que comienza con la inocencia original y que privilegia la vuelta a la totalidad, imagina el drama de la vida como una individualización, una separación, el nacimiento del yo, la tragedia de la autonomía, la caída en la escritura, la alienación; es decir, la guerra templada por la tregua imaginaria en el seno del Otro. – Donna Haraway</i> 	
<p>Sala 5:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Los territorios también son cuerpos. Son los cuerpos negados durante siglos de nuestras historias colectivas. – Mar Gallego</i> • <i>No es posible tipificar el deseo de la mujer. – María Llopis</i> • <i>“La cura a través de la palabra” consigue lo que ninguna otra institución del régimen de la diferencia sexual ha podido hacer: elaborar un lenguaje sobre la sexualidad, inocular un sentimiento de “identidad”, dar una explicación patriarca-colonial a los sueños, formar poco a poco un núcleo de identificación basado en la autoficción y regulado por relatos normativos. – Paul B. Preciado</i> 	<p>Soy el no nombre de las personas. Tan antiguo como el ser humano, hoy habito, mayoritariamente, en lo virtual. Soy lo que no puedes ser. PALABRA CLAVE: anonimato.</p>
<p>Sala 6:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>El lenguaje es un discurso masculino. – Gloria Anzaldúa</i> • <i>La escritura es, sobre todo, la tecnología de los cibernéticos, superficies grabadas a finales del siglo XX. La política de los cibernéticos es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo. – Donna Haraway</i> • <i>En las ciencias de la comunicación, la traducción del mundo a un problema de codificación puede ser ilustrada observando los sistemas de teorías cibernéticas (controlados mediante retroalimentación) aplicados a la tecnología telefónica, al diseño de ordenadores, al despliegue de armamentos o a la construcción y al mantenimiento de bases de datos. En cada caso, la solución a las preguntas clave se basa en una teoría de lenguaje y control. – Donna Haraway</i> • <i>La primera vez que escuché el término andaluzofobia fue precisamente de la mano de Ana. Ella lo describía como un</i> 	<p>Mediante el lenguaje me explicas. Soy el discurso que te legitima, tu argumento y reflexión. Soy ambigua y cambio según la perspectiva. PALABRA CLAVE: razón.</p>

sentimiento de inferioridad que se encuentra en el interior de las personas andaluzas... ..Esa ausencia de autoestima interior ha sido tan clave en nosotras como en las mujeres de nuestras familias y en nuestras vecinas. Al decirnos que hablábamos mal nos quitaban la posibilidad de contarnos. Nos han robado la herramienta por la que se accede al sentimiento de ser legítima en la sociedad: el discurso. – Mar Gallego

- **Metáforas visuales:** a lo largo del videojuego, el jugador/lector encontrará imágenes simples y fáciles de relacionar con las frases de la bibliografía que acompañan a los acertijos. Estas imágenes son metáforas visuales que ayudan a completar la experiencia del juego de manera más sensorial. De esta forma, las herramientas para “ganar” en el videojuego no solo constan de la lectura y la escritura, y la reflexión del jugador se puede apoyar en su memoria visual y su capacidad de conexión de diferentes competencias, aludiendo con ello al carácter hipertextual de la propia obra. Las metáforas visuales proyectan algunas ideas sobre los poemas, es decir, ponen en valor elementos discursivos significativos del imaginario de los poemas, son una suerte de advertencia o insinuación sobre el contenido del poema/premio al que se accede en ese nivel. He decidido no considerar las metáforas visuales como herramientas y sí como componentes del juego, ya que son imágenes que no ayudan en el proceso de consecución del premio/poema, sino que simplemente favorecen la comprensión total del poemario.
- **Vídeo final:** para terminar, el videojuego premia al lector/jugador con un vídeo-poema que engloba la idea total del argumento del poemario. De este modo, el círculo entre hipervínculos se cierra con un elemento en el que el espectador solo debe observar y hacer retrospectiva con lo que ha ido leyendo. He intentado que el vídeo tenga un carácter reflexivo y siga la línea multidimensional del poemario dentro de mis posibilidades, utilizando varios formatos (el poema es recitado y escrito). Además, con el vídeo, en el que se representan varias imágenes de cardos secos en la oscuridad, he querido también hacer alusión a la idea de lo oscuro, lo sucio, lo considerado como peligroso.

3. TÉCNICAS Y ESTILOS ENSAYADOS

Atra materia es un poemario al que definen fundamentalmente dos características que determinan la técnica y el estilo utilizados. En primer lugar, se trata de una obra en verso libre, ya que no es posible hallar ningún modelo versal regular o sistema de acentos en ninguno de sus poemas. Por otro lado, es una obra hipertextual e hiperdiscursiva, que atiende a las normas de la poesía experimental, ya que utiliza códigos y soportes de expresión diferentes de la poesía tradicional.

La decisión de clasificar la obra bajo el precepto de poesía experimental no es únicamente debido a sus condiciones de hipertextualidad y multisoporte. Para comprender el significado y el argumento total de la obra es crucial enfatizar que, a pesar de utilizar el versolibrismo (bastante asentado en la poesía discursiva o tradicional actual), el significado de la obra no basa su totalidad en la palabra. En este caso, el formato de la obra, que combina cartel, videojuego y vídeo, apoya al concepto final de la obra: el uso de la lengua desde las fronteras del lenguaje normativo de manera auto-reflexiva para señalar su uso en los discursos de poder y explotar nuevos significados, nuevas formas de identificación. Es decir, los diferentes soportes que contienen la obra son parte de la técnica, son parte del hilo discursivo y tienen un papel en su significado y en la relación entre la autora y el «lectoespectador».

Es difícil dar un significado definitivo de la poesía experimental o delimitar claramente sus aspectos formales. A pesar de sentar sus precedentes en las vanguardias del S.XX y estar ampliamente extendida, existe un debate sobre su legitimidad, sobre dónde está el límite entre el soporte y la poesía y cómo identificar la hibridación de códigos. Otro obstáculo para su definición es su interdisciplinariedad, ya que para ser completamente comprendida es necesario, en muchos casos, tener mínimos conocimientos sobre las herramientas que el autor ha utilizado para completar la obra a nivel técnico (más allá del nivel poético y retórico). En el caso de la poesía digital, es necesario saber utilizar ciertas plataformas y lenguajes para navegar por la obra de manera fluida. Por otro lado, todos los autores de poesía experimental en el campo digital estructuran y componen sus obras desde paradigmas completamente diferentes, dando lugar a obras con formatos y funcionamientos completamente diferentes, por lo que cada

una atiende a unos procesos de lectura diferentes, imposibilitando el análisis conjunto desde una única perspectiva. Expongo un listado de elementos principales de la poesía experimental, para ayudar a diferenciar entre ésta y la poesía discursiva o tradicional:

- Supresión del «yo».
- Uso significativo del espacio, de la dimensión formal de la obra.
- Supresión del verso y ruptura de la sintaxis.
- Generalización del uso de palabras al azar, de la repetición, el collage, el apropiacionismo y la recombinación de obras ya existentes, el *ready-made*...
- Mezcla de códigos.
- Replanteamiento y recuperación de formas tradicionales.
- Permutación y variación libre de formatos.
- Fragmentarismo de la obra.
- Distorsión de la tipografía.
- Tendencia a dificultar la comprensión y a privilegiar la idea sobre la forma.

De entre esos elementos, en *Atra materia* se pueden observar los siguientes aspectos formales:

- La supresión del yo en algunos poemas, que a veces transmuta al “tú” (sala 2, poema I; sala 3) o desaparece cualquier alusión a lo personal (sala 4, poema I; sala 6, poema II).
- Como he explicado anteriormente, el formato de mi obra, además de ser multidimensional, forma parte del significado final del poemario. De este modo, hago un uso significativo de la dimensión formal o técnica, que pasa a ser un elemento más del discurso.
- Al recopilar citas de diferentes autoras, organizarlas de acuerdo a pilares discursivos y disponerlas en diferentes salas con poemas que aluden a los imaginarios comunes de las autoras, hago una suerte de recombinación de obras que convergen en las líneas argumentativas de la obra.
- La clara mezcla de códigos, que varía entre lo verbal (poema), la imagen (cartel y metáforas visuales) y el sonido (vídeo), haciendo de la obra una composición multimedia. De este modo, se rompe por completo con la poesía tradicional, solo entendida desde su capacidad verbal que, en muy pocas ocasiones, converge con la imagen impresa.

- La permutación de formatos, que parte del cartel al videojuego y del videojuego al vídeo.
- Esta permutación de códigos y formatos hace inevitable la fragmentación de la obra, que se encuentra dividida en tres espacios reconocibles: cartel, videojuego y vídeo. Además, dentro del videojuego, los poemas se dividen en salas, están separados por otros espacios de interiorización de significado en los que no hay poema.
- A lo largo de toda la obra hay una constante insinuación de significado sin poesía (acertijos, metáforas visuales y citas) que complementan al poema. Tanto es así que, a lo largo de la construcción del poemario, los poemas se han organizado de acuerdo a los pilares discursivos, al número de salas y a las citas encontradas, teniendo que suprimir o crear poemas en base a estas premisas. De este modo, la idea prima sobre la forma, la construcción total prima sobre el poema. No significa esto que el poema pierde su papel central en la obra, ya que es, como se ha explicado en la estructura del poemario, el fin en sí del poemario, y no una herramienta para pasar de sala hasta terminar el videojuego. El poema es el vértice que conecta entre sí los pilares discursivos, las metáforas visuales y las citas, además de poder (o no, dependiendo del lector/jugador) completar las reflexiones a las que dan lugar los acertijos, que siempre van referidos a los conceptos más importantes de los poemas que los siguen.

Gracias a esta configuración y al uso de estos elementos, hago del sentido una constante en toda la obra, tanto de manera formal y técnica como de manera metalingüística, ya que envuelve el contenido argumentativo y la estructura de toda la composición.

Como ya se ha comentado, el patrón versal del poemario al completo es, a grandes rasgos, el verso libre. Los poemas se ven liberados del control del número de sílabas, acentos y ritmo versal, ya que he priorizado otras facetas del verso, como la sintaxis y la semántica, la imagen. Aun así, no pierden la forma fónica y métrica, constituyendo de manera consciente y definida el aspecto formal del poemario al completo. Inevitablemente, me he visto en contadas ocasiones influenciada por la silva impar de arte menor, siendo ésta el tipo de silva más reconocible en la poesía en verso libre española. Ante la dificultad por hacer un análisis útil de mis poemas y llevarlo a la teoría sobre el

verso libre para poder justificar su uso, veo muy apropiadas estas palabras de María Victoria Utrera Torremocha:

*Las definiciones que poetas y estudiosos han dado a lo largo del tiempo del verso libre suelen presentar problemas por su ambigüedad, por la imposibilidad de ser aplicadas a distintas manifestaciones del verso libre y, muy especialmente, porque son en buena medida definiciones negativas, es decir, definiciones que no vienen a explicar el verso libre por sus valores y elementos distintivos respecto al verso regular, sino que sólo niegan la existencia de determinados elementos de éste en aquél. Definir el verso libre por negación del concepto de verso es implícitamente definir la prosa. Ante este hecho evidente, poetas y estudiosos afirman repetidamente que, fuera de las convenciones métricas tradicionales, a las que el verso libre escaparía, aún queda en él el ritmo. Pero, de nuevo las formas de entender el ritmo se multiplican, ya alejándose de cualquier referencia métrica, ya acercándose a ella.*³

Establece María Victoria Utrera la idea de que el verso libre configura su armonía en la aliteración, encontrando así la cohesión del poema en la relación fónica entre sus versos. Por lo tanto, la atención hacia la semántica y el sentido del poema unido a la importancia del ritmo de la sintaxis sientan la base teórica del versolibrismo. A su vez, el verso libre se caracteriza por su tendencia a eliminar la rima, la proporcionalidad silábica, y las pausas entre hemistiquios. Los autores referentes en la historia del verso libre en España e Hispanoamérica suelen partir del uso de métricas de proporcionalidad regular, y establecen una lírica que rompe con estas formas tradicionales, en simbiosis con las vanguardias artísticas. Dan mayor importancia al significado, a la naturalidad y al ritmo de la obra y quieren desligarse de los marcos estructurados que limitan las posibilidades hacia nuevas formas poéticas. Aun así, siempre se vieron influenciados por el verso endecasílabo y vinculados a la prosa.

Los ritmos del verso libre encuentran su análisis más aceptado en la predisposición intuitiva del autor, de la que proceden elementos líricos como la repetición, la enumeración, el encabalgamiento... En *Atra materia* pueden encontrarse algunos ejemplos de estos recursos:

³ UTRERA, María Victoria, 2003, Ritmo y sintaxis en el verso libre. *Rhythmica*: revista española de métrica comparada, N.º. 1, 2003, pp. 303-334.

- «saber decir el vacío... / ...saber decir el ruido / no significa / saber decir.» (sala 2, poema III);
- «¿No es acaso la historia espacio inhabitable? / ¿No eres, acaso, dónde ser, / dónde reconocerse, / dónde caer cuando te ahoga el hambre? / ¿No eres tú, acaso, la trampa / en la que expiar nuestros pecados?» (sala 3);
- «Huir a casa, la casa, / la madre, el origen, / la causa y fundamento / de toda alteridad.» (sala 3);
- «Hemos dicho / tierra / y vosotros / habéis dado nombre al territorio. / Hemos abandonado para no decir, / para no utilizar la palabra, / para no curar la herida / con la herida.» (poema del video);
- «Como una cárcel, / todo el mismo día, / el día todo igual.» (sala 6, poema II).

Hay en *Atra materia* muchos poemas influenciados por el endecasílabo y la tendencia a la aliteración, en los que predominan el ritmo, que parte de la unidad sintáctica, la evitación de la rima y la supeditación de la semántica a la construcción de la métrica. Un ejemplo claro de ello es el poema de la sala 3 del videojuego:

(7) Es tan obvia la muerte, 3.6 ooOooOo

(5) es tan en sí, 2.4 oOoO

(9) que cuando muere cualquier cosa 4.7.8 oooOooOOo

(14) tú mueres con ella sin renunciar a la vida, 1.2.5.10.13 OOooOooooOooOo

(4) sin excusas. 3 ooOo

(11) ¿Por qué entonces es inmóvil al tiempo 2.7.10 oOooooOooOo

(3) la historia? 2 oOo

(14) La tierra y la lógica de lo natural 2.5.10.13 oOooOooooOooO

(11) no encuentran en la muerte una respuesta. 2.6.10 oOooooOooooOo

(7) ¿Por qué morir entonces? 2.4.6 oOoOoOo

(7) ¿Por qué morir a secas 2.4.6 oOoOoOo

(14) en nombre de la historia que nadie te ha contado, 2.6.9.13 oOoooOooOooooOo

(5) que no has vivido? 2.4 oOoOo

(13) ¿No es acaso la historia espacio inhabitable? 3.6.8.12 ooOooOoOooooOo

- (10) ¿No eres, acaso, dónde ser, 2.5.7.9 oOooOoOoO
- (7) dónde reconocerse, 1.6 OooooOo
- (11) dónde caer cuando te ahoga el hambre? 1.4.8.10 OooOoooOoOo
- (9) ¿No eres tú, acaso, la trampa 3.5.8 ooOoOooOo
- (10) en la que expiar nuestros pecados? 5.9 ooooOooooOo
- (8) Huir a casa, la casa, 4.7 oooOooOo
- (6) la madre, el origen, 2.5 oOooOo
- (7) la causa y fundamento 2.6 oOooooOo
- (7) de toda alteridad. 2.6 oOooooO

Con este análisis podemos ver cómo se prioriza el ritmo silábico que intercala, casi siempre, dos sílabas átonas y una tónica, y se juega también con los ritmos que intercalan una y tres sílabas átonas entre tónicas. Por otro lado, está presente la desigualdad silábica que, incluso en su disparidad, guarda cierto orden y ritmo, y en el que la semántica y la relación fónica entre versos están muy cuidadas.

5. DIFICULTADES Y SOLUCIONES

A lo largo de la composición del poemario han surgido diferentes obstáculos que he solucionado de manera lenta y prudente. Gran parte de las dificultades sitúan su raíz en inseguridades propias y circunstancias personales, aunque en muchos casos se ven atravesadas por exigencias externas a mi propio marco de acción. Enumero estos obstáculos en la siguiente lista:

1. Las técnicas literarias y su uso:

En este poemario he utilizado, a pesar de la dificultad que me supone, el verso libre. He tomado esta decisión por estética y comodidad, porque es a lo que estoy acostumbrada a leer y escribir. Justificar el uso del verso libre en mis poemas ha sido una tarea difícil debido a mi poco conocimiento sobre poesía de proporcionalidad silábica y armonía acentual. He analizado con guarismos mis poemas para poder establecer unos factores y una métrica estipulados, pero me ha supuesto un gran esfuerzo llevar de manera efectiva esto a la teoría sobre el verso libre. Por otro lado, me ha costado bastante encontrar información de calidad y actualizada sobre métrica española y verso libre de manera gratuita, por lo que no he contado con un gran rango de información a contrastar.

Así mismo, el uso de la poesía experimental me ha hecho dudar sobre un posible alejamiento poético en mis poemas. Debido a la hibridación de códigos en el poemario, me ha costado hacer un paralelismo racional entre el carácter multimedia y el carácter versal de la obra. He tenido muchas dudas sobre si iba a ser comprensible para el «lectoespectador» conjugar de esta manera el sentido semántico y argumental de la obra, o si no sería tomado como algo pretencioso. Igualmente, creo que en esta cuestión ha jugado un gran papel el estigma actual sobre la poesía experimental, en la que siempre se pone en duda la calidad del verso y los elementos a analizar. La ambigüedad de códigos y el nivel retórico y poético de la poesía experimental es aún un debate en el que no hay del todo un consenso académico, lo cual me hace sentir insegura con respecto a su uso y análisis.

Cuando se trata de proyectos de creación, creo que este aspecto de la producción nunca tiene una solución clara. Me parece interesante señalar esta problemática característica en el análisis de obras más experimentales, ya que tienden a mantenerse

en un limbo académico, causando este habitual debate entre lo que es lícitamente arte -en este caso, poesía- y lo que no lo es.

2. La carga mental y el tiempo:

Creo necesario señalar, debido a que se trata de un trabajo de creación, mi situación personal a lo largo del desarrollo del poemario. Las circunstancias a las que me he visto expuesta en este último año han atravesado por completo la evolución de la obra. Ya antes de terminar el máster en Escritura Creativa, estaba en situación de pluriempleo, y al llegar al final del curso, en la entrega de los proyectos y trabajos para las asignaturas, mi salud física y mental se vio muy afectada. Durante el proceso de la obra, esta situación laboral no ha hecho más que suponerme responsabilidades que me impedían su consecución. Por otro lado, en este tiempo he vivido algunos momentos vitales difíciles que me han supuesto duelos y preocupaciones que he priorizado ante el trabajo.

Atra materia es un proyecto que, en sus inicios, yo tenía muchas ganas de desarrollar. Utilicé el Trabajo de Fin de Máster como una excusa para hacerlo posible, para motivarme en su consecución y porque pienso que es una idea muy interesante, en la que podía contar con el apoyo de un tutor con experiencia que me ayudase a hacerlo correctamente. Pero mis circunstancias personales han hecho que, en los últimos meses, toda la ilusión se convierta en una carga, y me ha costado muchísimo poner en pie este ambicioso poemario. Finalmente, creo que no podría haber hecho nada mejor que priorizar mis procesos vitales, ya que me ha garantizado hacer la obra bien, asegurar los cimientos con calma y reposar los poemas con el suficiente tiempo como para repensar el proyecto desde varias perspectivas.

3. Las partes del hipertexto que se han quedado en el camino:

Durante la construcción inicial del esqueleto hipertextual de la obra, el poemario contaba con la creación de una web que ha sido imposible hacer debido a mis pocos conocimientos en programación, al tiempo y a la carga que supone el diseño de un portal digital y el registro de su dominio de búsqueda. La web, en principio, iba a ser el nexo de unión entre el cartel y el videojuego: el código QR que hay en el cartel te llevaba a la web, donde estaría el link de descarga del videojuego. Con su desarrollo, garantizaba una estructura completamente propia para la obra, sin tener que utilizar enlaces externos que conectasen los diferentes soportes que enlazan la obra. Ante

estas dificultades, he decidido utilizar una web de dominio público para enlazar el cartel y el videojuego.

4. La forma de crear las metáforas visuales y el vídeo:

La dimensión visual del videojuego me ha supuesto una preocupación porque me ha costado mucho enlazar el sentido semántico del poemario con el paradigma representativo de la imagen. Los poemas del proyecto, aunque sugestionan ciertas imágenes en la mente del jugador, no son precisamente narrativos. Por ello, inventar las imágenes y definir el estilo de diseño han supuesto una gran búsqueda de otras obras que pudieran inspirarme. También he pasado varios meses buscando consejo en personas que saben de diseño 3D, contrastando, informándome y preguntando al respecto. La forma de las metáforas visuales, su contenido referencial hacia el poema y la dificultad que supone crearlas desde cero me han supuesto un verdadero quebradero de cabeza. Por ello, he decidido recurrir a personas de confianza que pudieran hacer realidad mis ideas, que me han guiado, me han explicado el proceso del diseño y la búsqueda de estilos. Igualmente, me siento bastante afortunada de que se me haya permitido participar en el proceso de diseño de las metáforas visuales, en cuya elaboración la persona que me ha ayudado siempre lo ha hecho de manera altruista y desinteresada, poniendo en valor mi proyecto. Además, me ha permitido tener total responsabilidad y decisión final sobre el desarrollo de esta parte tan significativa de la obra.

6. RESULTADOS

A pesar de las dificultades y el vasto esfuerzo por terminar este proyecto, su consecución ha sido una manera muy satisfactoria de canalizar un ideal de la poesía que ha rondado mi mente durante años. Como persona verdaderamente apasionada de la poesía, siempre ha habido algo en ella que me ha hecho dudar del aprecio que le tengo: el proceso de producción y la repercusión que tiene sobre los lectores. Por otro lado, siempre me han interpelado muchísimas cuestiones sobre el contexto poético y la “cultura poética” que me rodea: ¿quién lee poesía? ¿Por qué yo leo poesía? ¿Por qué otras personas a mi alrededor no leen poesía? ¿Qué significa *poesía* para las personas que no se reconocen en su espectro normativo o clásico? ¿Por qué la poesía es aburrida? ¿Sabemos leer la poesía? ¿Se puede hacer y consumir poesía sin palabras? ¿Leer poesía es leer?

En cuanto al aspecto digital de la obra, durante la escritura del poemario he podido comprobar que mi proceso de creación de poemas no es del todo novedoso. La única novedad verdadera, además del formato, es la ampliación del sentido al “cuerpo” del poemario, es decir, que el continente de la obra también tiene carácter lírico en cuanto a significado total, final. En la poesía experimental, a los niveles retórico y poético de la obra, se les suma el nivel técnico, que en mi caso alude a una nueva concepción de la belleza y la lírica, a una forma de producción literaria que rompe con el molde formal y de significado. También rompe con el papel que se le atribuye al lector convirtiéndolo en «lectoespectador», no solo capaz de ver la imagen como parte de la obra literaria, sino de encontrar en su propia reflexión, con los acertijos, el sentido al que apela el poemario, participando en su concepción final, que se vuelve personal y única.

Es evidente que el formato libro ha hecho de la poesía una categoría literaria enquistada en el verbo, en la tradición lingüística, en algo cuantificable, material, y cuyo proceso de producción está medido de acuerdo a las posibilidades económicas del autor/editor del poemario. Todos estos factores hacen de la poesía un producto que hay que saber leer, saber entender y referenciar (o contrastar con otras obras) para comprender su significado total. En definitiva, es necesario “aprovechar” la obra que tienes en tus manos, que en muchos casos se convierte en una pieza más en una larga lista de libros y autores que forman el marco conceptual del que (ya nos inspire o nos cause rechazo)

aprendemos, nos voltea el ojo y modela la perspectiva que tenemos sobre la vida. Este aspecto de la literatura es genial, pero la convierte al mismo tiempo en un baúl de significados intangible e incuestionable, que tiene valor de manera automática y marca las temáticas que nos ocupan el pensamiento, al igual que los medios.

Creo que el aspecto más esencial de la poesía, que más la define, es *cómo se hace* la poesía. Claro que todas las formas de hacer poesía son válidas, pero hay algunas que, debido a aspectos académicos, económicos, de clase... se sobreponen a otras. Por ello, la poesía casi siempre termina relegada al mundo de lo intangible, que solo atrae a quienes tienen el privilegio de sentir que pueden llegar a él mediante la palabra y el conocimiento. Aunque aprecio muchísimo esta forma de sentir la poesía, creo que es una forma privilegiada de experimentarla. Para mí, la poesía es rutina, en el sentido de que está integrada en la vivencia de lo cotidiano. Es algo mundano que, utilices el código y el estilo que utilices (siempre con herramientas retóricas y poéticas de valor), atraviesa la intimidad, el hábito, lo cotidiano... con un lenguaje que elogia el sentido de lo vulgar. Y nos voltea el ojo, sí, pero también la experiencia y la identidad, nos forma a la perspectiva y también el cuerpo, nos da el poder de tener un discurso y hace de la cultura un espacio de intercambio. Tengo un exacerbado interés por sacar a la poesía de su ámbito trascendental, de hacerla ordinaria. No me refiero con esto a cambiar el estilo o la técnica de la poesía tal y como la conocemos, sino al formato, a la producción de la obra, a convertir la poesía en una forma literaria más familiar. Creo que con *Atra materia* he conseguido acercarme a estas inquietudes, crear un formato que acerca la poesía a personas que no se plantean su lectura debido a los muchos factores socioculturales que aún hacen de la literatura un lugar histórico en el que se reproducen roles de poder.

Por otro lado, creo que es muy difícil romper con este ideal de la literatura tradicional. En mi experiencia, solo hay una forma que nos permite evadir el carácter de privilegio y poder que atraviesa a toda forma artística: hacer del proceso un lugar de apoyo mutuo, que busque formas autónomas y coherentes de ser. Esto no es fácil, porque siempre nos vemos expuestos a circunstancias externas que limitan nuestro tiempo y nuestras herramientas. Aun así, es emocionante e interesante ver cómo cada vez hay más referencias literarias que escapan de las lógicas de la literatura mercantil y académica, que se escriben con herramientas colaborativas, desdibujan los límites entre el saber y la

experiencia y ponen el interés en hacer del conocimiento una herramienta y no un fin en sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y APLICADA

- ANZALDÚA, Gloria, 1987, *Borderlands. La nueva mestiza*: Madrid. Capitan Swing.
- BOUSOÑO, Carlos, 1985, *Teoría de la expresión poética*: Madrid. Editorial Gredos, S.A.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2004, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*: Barcelona. Gedisa Editorial.
- BRAIDOTTI, Rosi, 1013, *Lo posthumano*: Barcelona. Gedisa Editorial.
- BYUNG-CHUL, Han, 2005, *Hiperculturalidad*: Barcelona. Herder Editorial.
- FOUCAULT, Michel, 1966, *El pensamiento del afuera*: Valencia. Pre-textos.
- GALAN, Julio César, 2017, “Ahora sí. Maneras de romper el poema y la identidad”. *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, N°. 21 (septiembre), pp. .
- GALLEGO, Mar, 2020, *Como vaya yo y lo encuentre. Feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*: Libros.com.
- HARAWAY, Donna, 1985, *Manifiesto cibernético*: Alcorcón. Madrid. Kaótica Libros.
- HARAWAY, Donna, 1991, *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*: Madrid. Ediciones Cátedra.
- HARAWAY, Donna, 2019 *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*: Boadilla del Monte. Madrid. Holobionte Ediciones.
- HERNANDEZ, Gabriel, 2017, “De la crisis del verso libre al uso libre de las nuevas tecnologías de creación poética”. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, N°. 6, 2017, pp. 69-85.
- JAURALDE, Pablo, 2020, *Métrica Española*: Madrid. Ediciones Cátedra.
- LLOPIS, María, 2010, *El postporno era eso*: Santa Cruz de Tenerife. Editorial Melusina, S.L.
- LLOPIS, María, 2020, *La revolución de los cuidados*: Tafalla. Navarra. TXALAPARTA.
- MORA, Vicente Luis, 2012, *El lectoespectador*: Barcelona. Editorial Seix Barral.

- MOURE, Teresa, 2021, *Lingüística se escribe con A: la perspectiva de género en las ideas sobre el lenguaje*: Fuencarral. Madrid. Catarata.
- ORIHUELA, Antonio, 2018, *El lenguaje secuestrado*: Barcelona. Piedra Papel Libros.
- PONS, Margalida, 2013, “Ilegibilidad y tradición en la poesía experimental”. *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Nº. 8, 2013, pp. 28-46.
- UTRERA, María Victoria, 2003, “Ritmo y sintaxis en el verso libre”. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, Nº. 1, 2003, pp. 303-334.
- VALENTE, J. Ángel, 1994, *Las palabras de la tribu*: Barcelona. Tusquets Editores.
- ZAFRA, Remedios, 2003, “Procesos creativos en la poesía experimental”. *Actas Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales* / coord. por Juan Carlos Arañó Gisbert, Alberto Mañero Gutiérrez, 2003, pp. 397-404.