

**LA PRESENCIA DE LA CULTURA DE MASAS EN  
LA POESÍA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA**

**Irving Juárez Gómez**

Tesi Doctoral UPF 2018

Director: Antonio Monegal Brancós

Programa de Doctorat en Humanitats



*A Leonardo y Lizzy, mis pedazos de universo en este río*

Esta investigación se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, emisión 2015.

CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



FONCA

El presente trabajo de investigación se propone trazar las formas en que la cultura de masas se presenta en la poesía hispanoamericana contemporánea. Partiendo de la noción de la cultura de masas y sus relaciones con la literatura, abordaremos a seis poetas en los que dicha presencia se ha manifestado de manera consistente a lo largo de su obra y, en particular, en las obras escogidas para esta investigación. Tomaremos algunos de los conceptos ya existentes para caracterizar algunas de las estrategias que los poetas persiguen, pero también propondremos un modelo que basa su lectura en la noción de que la cultura de masas se experimenta de forma mediada. Por ello consideramos clave la mediación que interviene en la escritura poética que dialoga con los diferentes discursos que provienen de esta cultura.

*Palabras clave:* cultura de masas, poesía hispanoamericana, tecnologías, siglo XXI, estudios culturales, culturas híbridas

This research aims to scheme the ways in which mass culture appear in contemporary Hispanic and Latin American poetry. Discussing the relation between mass culture and literature, we will study six poets where we find not only in their works, but these particular ones studied here, a consistent presence of mass culture products and media. We will take some of the already existent concepts that characterize such strategies used by these poets, but we will also propose a model that focuses in the notion that mass culture is experienced in a mediated way. For that we will consider

mediation as a key issue in this kind of poetry, which dialogues with the different discourses that came from such culture.

*Keywords:* mass culture, Hispanic and Latin American poetry, technologies, XXI century, cultural studies, hybrid cultures

## **Agradecimientos**

Esta investigación no hubiera sido posible sin la valiosa ayuda de diversas personas e instituciones a quienes aprovecho este espacio para agradecer. En primer lugar, agradezco la ayuda que me proporcionaron Gonzalo Aranda y su esposa Carmen González al ejercer como avales del fondo que me fue otorgado por el Banco de México (FIDERH). Esta ayuda fue fundamental para iniciar el doctorado. En segundo lugar, agradezco el apoyo recibido por el Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, emisión 2015, que me permitió dedicarme a la tesis a tiempo completo.

Sin duda el apoyo que uno recibe de sus familiares es invaluable y por ello doy las gracias a mis hermanos y mis padres. Especialmente quiero agradecer a mi pareja por todo el apoyo incondicional que recibí durante el doctorado y a quien dedico esta tesis: a Lizzy Palencia Hernández.

En cuanto a las guías temáticas que me ayudaron a poder avanzar en el proceso, agradezco también los comentarios y sugerencias de Eloy Fernández Porta que se vieron reflejados en los postulados de esta tesis. Por último, agradezco a quien fue mi guía y apoyo en este recorrido: Antonio Monegal, quien confió en este proyecto y en mí para llevarlo a cabo. Sin duda, esta tesis se benefició de la sensatez que lo distingue a la hora de elaborar las teorías y las hipótesis. Le estoy sumamente agradecido por sus comentarios y ayuda.





# ÍNDICE

Introducción.....	11
Primera parte	
1. Principales características de la cultura de masas .....	19
1.1. Definición y características de la cultura de masas .....	21
1.2. Delimitación y usos del concepto industria cultural....	24
1.3. Walter Benjamin y la reproducción técnica como nueva sensibilidad.....	33
1.4. La cultura de masas y sus dinámicas según la experiencia del espectador .....	39
1.5. La estructura del sentir como acercamiento a la experiencia .....	46
1.6. El yo frente a la experiencia mediada.....	50
1.7. El concepto de <i>pop</i> y su relación con la cultura de masas .....	55
2. La cultura de masas en literatura .....	61
2.1. La cultura de masas como parodia y pastiche del <i>kitsch</i> .....	63
2.2. La cultura de masas como universo <i>pop</i> .....	69
2.3. La cultura de masas en la poesía.....	77
2.4. Los mitos culturales .....	78
2.5. El nominalismo posmoderno .....	85
2.6. El artificio radical y el apropiacionismo.....	91
3. Panorama de la poesía actual.....	101
Segunda parte	
4. Experiencia y parodia en <i>Mester de Cibervía</i> de Vicente Luis Mora .....	115
5. La transición de la niñez a la adolescencia en <i>Mi primer bikini</i> de Elena Medel.....	151
6. El mito y el nombre como etiqueta en <i>La felicidad</i> <i>es una pistola caliente</i> de José Eugenio Sánchez.....	181

7. La fuente de lo poético y la experiencia mediada en <i>Antibiótico</i> de Agustín Fernández Mallo .....	213
8. Transfiguración del mito en <i>Rostros</i> de Ana Isabel Conejo .....	241
9. La nostalgia como eje de una poética en <i>Singles</i> y <i>La radio en el pecho</i> de Eduardo de Gortari .....	275
Tercera parte	
10. Comparación entre poéticas.....	313
10.1. El mito como presencia.....	322
10.2. La experiencia mediada .....	324
10.3. El ethos y la mirada ante la cultura de masas .....	329
10.4. La cultura de masas como objeto transicional .....	330
10.5. Parodia e ironía como formas de distancia crítica .....	337
10.6. Apropiacionismo y originalidad como diálogo con los objetos culturales.....	340
Conclusiones.....	345
Bibliografía.....	351

## Introducción

Esta investigación nació de una preocupación que tuve hace algunos años en el contexto mexicano: la poesía parecía haberse ido alimentando de sus propios productos, tradiciones y contenidos. No entendía muy bien por qué el poeta mexicano contemporáneo ignoraba el entorno tan rico y dinámico que le rodeaba. Mientras que en el arte visual mexicano podía sentir complicidad con la instalación de Miguel Calderón (2004) *México vs. Brasil* –cuyo montaje de una goleada a la selección brasileña, narrada por los locutores de Televisa, era un éxtasis para los ojos–, en la poesía asistía a lecturas en las que era frecuente encontrarse con versos de buena manufactura que condensan en endecasílabos el paso del tiempo, pero que poco pueden decirnos acerca de lo que sucede en nuestra actualidad. Poco o nada hablan del presente, si los comparamos con la instalación de Calderón que, por cierto, bien puede dialogar con la obra de Douglas Gordon sobre Zidane.

La pregunta, entonces, me llevó a buscar la poesía que sí escribe sobre su tiempo, que se aprovecha del mundo que la rodea, lo incorpora, lo reusa y lo recicla sin pretensiones de innovación y originalidad, pues estas últimas se han convertido en redundantes en el presente siglo. Me parecía evidente que había poetas dedicados a trabajar una poética que dialogara activamente con su entorno y es así como se inició esta investigación.

Una forma de ver la participación del entorno en los poetas actuales fue buscar en su poesía la presencia de la cultura de masas. Forma que en realidad es una hipótesis de trabajo, pues consiste en la previa consideración de que toda poesía que tenga presencia de la cultura de masas revelará las maneras en que el poeta ve y significa ese mundo actual que le rodea. No siempre es así, en efecto, pero por fortuna los casos en que sí ocurre son considerablemente más frecuentes.

Con estas condiciones en mente, decidí delimitar el objeto de estudio bajo el título de “La presencia de la cultura de masas en la poesía hispánica contemporánea” en la que incluyo cuatro poetas españoles y dos mexicanos. La razón de trabajar con estos poetas en concreto se debe principalmente a la proximidad cultural. El método que decidí seguir y que explicaré más adelante es el de realizar una lectura detallada de las obras con el fin de poder identificar las estrategias que estos poetas utilizan para incorporar los productos culturales a su poesía. Considero que una muestra estudiada en su especificidad puede dar explicaciones de un contexto mucho mayor. Siguiendo el estilo de comentario, inspirado en el tipo de análisis que utiliza Marjorie Perloff, considero que es pertinente trabajar un corpus compacto que dé consistencia a los análisis y coherencia a las hipótesis.

La primera de ellas es que, en la poesía que trabajo, las tradiciones y los diferentes discursos tanto del pasado como de la actualidad se presentan en la poesía con presencia de la cultura de masas como recursos en el poema. Trataré de demostrar, con el corpus

seleccionado, que el objeto cultural es presentado como mercancía, por ello puede incorporarse como nombre, mito, parodia, cita o pastiche. Estoy consciente, por la bibliografía que habla sobre estos conceptos, que en ellos subyace la idea de lo posmoderno. Si bien este concepto permitió que pudiera abrirse un diálogo crítico y académico en el pensamiento de Occidente con obras que son proclives a mezclar la cultura de masas, la cultura popular y la alta cultura, lo cierto es que dichas prácticas existen en el arte desde hace siglos. Pensemos en los quodlibets de Bach, obras que mezclaban la música popular con las misas religiosas. El *mash-up* como categoría es nueva, pero como práctica no. Por ello el concepto posmoderno, útil como sistema de ideas para hablar sobre nuestro presente, resulta limitado para categorizar las prácticas actuales.

La segunda hipótesis tiene que ver con desprenderse de los conceptos *pop* y *kitsch* para hacer una lectura cercana a la poesía. Esta asume la noción de que la cultura de masas se presenta en los poemas porque es parte de la experiencia del poeta, y de que el poeta va a tomar lo que hay a su alcance para construir su poética. Esto me permite hablar de la incorporación de la alta cultura y la cultura popular, pues todas ellas conforman simbólicamente a los sujetos y por ello partimos de la idea de que la presencia no constituye un cambio paradigmático en la poesía del presente, sino que se debe la condición que vive el poeta.

Esto me lleva a una tercera hipótesis. Los poetas del corpus y en general los poetas que dialogan con la cultura de masas se inclinan

más por las tradiciones del lenguaje poético. Es decir, a diferencia de una poesía que se orienta más a experimentar con el lenguaje en su forma más radical, las poéticas que observamos aquí, se enfocan en una incorporación de su entorno más temática que formal. Esto coincide con las dos vertientes que Eduardo Milán (2004) observa en la poesía hispanoamericana actual: una centrada en la invención y otra en la representación. Esta última es la que observo, y que podría constituirse como característica de la poesía que estudio.

De esta manera la tesis está dividida en tres partes. La primera centrada en el debate de ideas que sostienen conceptualmente eso que llamamos cultura de masas y las teorías que se derivan de su incorporación a la literatura. La segunda consistirá en los análisis de los poetas, y una tercera, breve, que comparará las diversas poéticas estudiadas.

Puesto que en última instancia lo que me interesa es la experiencia del poeta, el primer capítulo describe la cultura de masas como concepto, su asociación al de industria cultural, para después incorporar la noción de experiencia en el sujeto. Seguir estos pasos me sirve para matizar la idea de que las masas son algo homogéneo. No podríamos postular una experiencia del sujeto si consideramos así a las masas. Es por ello que el trabajo de Walter Benjamin y Raymond Williams me parece fundamental para poder salir de esta noción y profundizar en la experiencia del poeta. García Canclini ofrece una manera de entender esta experiencia bajo la idea de que la alta cultura, la cultura de masas y la cultura popular en realidad se encuentran en constante interacción: son en realidad culturas

híbridas. Así, describiré la configuración del sujeto a través de la experiencia mediada que ofrece John Thompson, pues me permite argumentar que la cultura de masas es parte de la vida del poeta.

En el segundo capítulo abordaré el estado de la cuestión sobre la presencia de la cultura de masas en la literatura. Los diferentes conceptos que se han derivado de sus estudios y los matices que nosotros observamos para dialogar con estas teorías. Dos conceptos que siempre surgen cuando se habla de la presencia de la cultura de masas en la literatura son el *kitsch* y el *pop*. En cuanto al primero, me adscribiré a la definición de Umberto Eco para desligar la idea de que la poesía que estudio presenta características *kitsch*. Respecto al concepto *pop*, coincido con Fernández Porta en ser precavidos a la hora utilizarlo. El hecho de que un arte se haya denominado *pop-art* no significa que debamos recurrir a él para categorizar una poesía que presenta estrategias similares.

En cuanto a la poesía, el papel de los mitos de la cultura de masas, estudiados por Barthes, ha sido fundamental. Dado que su recurrencia continúa hasta el presente, veremos con Antonio Monegal la manera en que estos mitos se manifiestan. Además de los mitos, un concepto habitualmente ligado a la narrativa, y señalado por Friedric Jameson como *name-dropping*, me ha resultado de gran ayuda para observar la manera en que los nombres de la cultura de masas se presentan en el poema. Sobre este último, el presente estudio es de los primeros que lo advierte como recurso en el poema.

Las aproximaciones de Marjorie Perloff, quien ha dedicado sus estudios a observar la manera en que los *mass-media* y la poesía interaccionan, considero importante incorporar sus teorizaciones para confrontarlas con los poetas de habla hispana. En algunos casos cobran vigencia y por ello analizaré sus dos principales perspectivas, una que ve una reacción hacia los *mass-media* mediante el artificio radical, y otra que, aprovechándose de ellos, los incorpora en formas de apropiación y cita. En el contexto hispánico es Cristina Rivera Garza quien establece un puente entre las teorizaciones de Perloff y la obra de algunos de los poetas estudiados aquí.

Decía que la manera en que abordaré los poemas es mediante el *close reading*. Cada capítulo del corpus consiste en un comentario extenso sobre los poemas que a mi juicio muestran los mecanismos y las estrategias con que se dialoga con la cultura de masas. Esta estrategia es para dejar que hable el poema. Decidí citar, en su mayoría, los poemas completos para que resulten visibles al lector las estrategias que he observado en dichos capítulos. Cada uno de ellos, además, se enfoca en el uso predominante que se le da a los productos culturales, de esta manera puede suceder que lo que predomina en un poeta es la nostalgia y en otro la parodia. Puesto que en primera instancia lo que une al corpus es la cultura de masas, y en segundo la experiencia ante ella, estas perspectivas serán las particularidades que resaltaré en cada capítulo.

Por último, la tercera parte compara el corpus para describir las semejanzas y diferencias halladas. Estas están determinadas por las



maneras de incorporar los elementos de la cultura de masas, así como las actitudes que los poetas manifiestan ante ella. Esto nos permite confirmar las hipótesis arriba descritas y cumplir con una descripción de los recursos y estrategias de una poesía con presencia de la cultura de masas.



## **1. Principales características de la cultura de masas**

En el presente capítulo analizaremos una serie de elementos relacionados con la cultura de masas para poder rastrear las experiencias que se derivan de su contacto con los poetas. Comenzaremos primero por definir qué es la cultura de masas y el porqué de su relevancia para este estudio. Partiremos de la definición que Raymond Williams hace de cultura en un sentido general, y la cultura de masas de manera particular, es decir, la cultura de masas es solo una parte de todo eso que denominamos cultura. Reconocemos asimismo que en la actualidad dicha cultura forma parte de la experiencia cotidiana de la mayoría de la población y afecta las relaciones entre las personas, así como las manifestaciones artísticas, incluida la poesía.

Por lo tanto, una vez definida y ubicada la cultura de masas, a continuación analizaremos el concepto de industria cultural desde las propuestas de Horkheimer y Adorno, pues consideramos que una parte de lo que entendemos por cultura de masas tiene relación con la industria cultural. Dicha relación se establece por el hecho de que la cultura de masas se diferencia de la popular porque el origen de sus manifestaciones artísticas proviene de dicha industria y no de las actividades comunitarias, como sucede con la cultura popular. Después matizaremos algunos de sus aspectos desde ópticas como la de Andreas Huyssen y Edgar Morin, dado que dicho concepto ha generado y sigue generando interpretaciones y predicciones sobre el

papel que esta industria ha tenido, tiene y tendrá sobre la cultura de masas.

Dado que la perspectiva de Horkheimer y Adorno tiende a fijar la industria cultural como un modelo degradador del arte, sin muchas opciones de libertad para el mismo, confrontaremos el papel de la experiencia del sujeto expuesto ante tal industria. Es por eso que nos parecen relevantes las aportaciones de Walter Benjamin en cuanto a la percepción que tiene el poeta sobre las masas, y la percepción que el propio Benjamin tiene de ellas respecto al cambio en la forma de manifestarse el arte con la llegada del cine y la fotografía principalmente.

Finalmente describiremos algunas de las propuestas que varios autores han planteado para trascender la idea de que las masas son algo homogéneo y manipulado por una industria cultural. Esto nos permite introducir la experiencia del poeta ante la cultura de masas, y nos ofrece una caracterización de dicha experiencia que nos ayudará a particularizar ciertos aspectos que se ven reflejados en la manera de hacer poesía y de actualizar estas experiencias que nosotros llamamos mediadas.

Por último, delimitaremos el concepto de cultura *pop*, definida por John Storey. Se trata de una cultura que se define como cultura popular y que designa, como veremos, a la cultura de masas norteamericana e inglesa. Es por ello que describiremos la definición realizada por el investigador inglés.

## **1.1. Definición y características de la cultura de masas**

Desde los sesenta ha quedado demostrado en diferentes obras que todos estamos expuestos a la cultura de masas e incluso la disfrutamos, así lo señalan Edgar Morin y Umberto Eco en sendas obras *El espíritu del tiempo* y *Apocalípticos e integrados*. Pero también, en ambas obras se hace una distinción entre la alta cultura y la cultura de masas. Esta última se entiende como la que apareció a partir de la revolución industrial.

Según Williams, a partir de la revolución industrial las llamadas masas rurales llegaron a las ciudades inglesas para constituir la fuerza obrera que demandaba la producción en serie de las fábricas. Estas masas incomodaban a los hombres de cultura que se reunían en los salones de té a hablar de lo que ellos consideraban cultura (obras de arte y literatura). La incorporación de las masas a la ciudad y la generación de nuevas tecnologías de comunicación supusieron un cambio en la organización social: “The improvement in communications [...], created unbridgeable divisions between transmitter and audience, which again led to the audience being interpreted as unknown mass” (Williams, 1989: 13). Así, los consumidores de estas nuevas tecnologías fueron señalados como cultura de masas, una cultura que pasó a considerarse menor por el supuesto alienante consumo de productos en serie. En el mismo ensayo, Williams plantea la falacia de este argumento, pues encuentra incongruencias en una generalización tan simple que se hace sobre un grupo de personas. De esta manera, entiende la

distinción que se hace entre cultura y cultura de masas, pero evita usar las fronteras, basadas en el prejuicio, que se generaron con su surgimiento.

Desde esta definición es que se entiende la cultura de masas como aquella cultura que consume obras de producción en serie, a saber: comics, novelas de folletín, diarios, televisión e incluso cine propuesta por Umberto Eco. En su análisis reconoce que la cultura producida industrialmente es una realidad a la que el mundo occidental está expuesto y por lo tanto forma parte de la vida ordinaria de las personas.

Hay, no obstante, una razón que nos parece fundamental para llamar cultura de masas a las maneras de consumo masivo de obras de entretenimiento y arte: para distinguirla de la llamada cultura popular<sup>1</sup>. De acuerdo con Martín Barbero, la cultura popular –que ubica bajo el término alemán *Volk*– forma parte de las tradiciones de las comunidades locales y surge de experiencias colectivas particulares, no de una producción masiva. Por lo tanto, una práctica que distingue a la cultura de masas es el consumo de los productos de la industria cultural. En cambio, la cultura popular es producida y consumida por las comunidades a través de las tradiciones. Reconocemos, asimismo, que las culturas locales y tradicionales se encuentran expuestas a la industria cultural, así como también la industria cultural se apropia de elementos de las culturas populares para reproducirlos masivamente. Los estudios de Néstor García

---

<sup>1</sup> No debe entenderse aquí la cultura popular como cultura *pop*, sobre esta definición hablaremos al final del presente capítulo.

Canclini demuestran que hay una gran interacción entre las diferentes formas culturales: cultura de masas, cultura popular y alta cultura, y que por ello es cada vez más difícil pensarlos como propuestas únicas, puras y autosuficientes. Es más que claro, hoy día, que todas las manifestaciones culturales de los tres órdenes propuestos por Canclini (culto, popular y masivo) se encuentran mezclados. Sin embargo, para dar seguimiento a cada uno de estos conceptos es necesario primero delimitarlos.

Para poder establecer un parámetro claro cuando hablamos de cultura de masas, sin considerar la intersección con las culturas populares, la definiremos como aquella que consume los productos de la industria cultural como son el cine, programas y series de televisión, redes sociales y blogs de internet, la música *pop* o *rock*, los comics y las novelas de entretenimiento, marcas de ropa, franquicias de comida y cafeterías transnacionales, etc., es decir, lo que está ahí para las masas y que desde su producción es masiva.

Si bien la mediación es fundamental en el desarrollo de la cultura de masas, evitaremos utilizar el término cultura mediática<sup>2</sup>, puesto que además de los productos que se ofrecen en los diferentes *mass-*

---

<sup>2</sup> Este concepto es propuesto por algunos teóricos entre los que se encuentran Albert Chillón (2000) y Giraldo Ramírez (2004). Chillón, en su ensayo, se desliga del concepto de cultura de masas por considerarlo basado en el prejuicio, supone que cuando se habla de masas se hace desde dos posturas: los defensores y los detractores. Bien podríamos decir lo mismo de cultura mediática. Para nosotros la cultura mediática no encierra las maneras de consumo ni ciertos productos culturales, simplemente ubica una cultura en la cual los medios de comunicación tejen nuestras costumbres en la actualidad. La emergencia de este concepto puede enriquecerse en el futuro, pero por lo pronto, la cultura de masas, en nuestro caso designa más el tipo de experiencia a la que están expuestos los poetas aquí reunidos.

*media*, también están las marcas de ropa y la comida rápida que mediante sus cadenas globales son masivas también. La cultura de masas es esa cultura –conjunto de hábitos que van desde la comida hasta el tiempo dedicado al entretenimiento– que comparte la mayor parte del mundo. Es esta cultura la que, querámoslo o no, nos ha conectado globalmente porque se produce desde industrias transnacionales.

## **1.2. Delimitación y usos del concepto industria cultural**

Para hablar de una cultura de masas es necesario referirnos a la industria que produce los productos culturales. Es desde este punto que resulta esencial abordar el concepto de industria cultural, pues en él se concentran los productos que conforman una cultura de masas.

Los primeros pensadores en reflexionar acerca de esta industria que producía films, radio y televisión fueron Max Horkheimer y Theodor Adorno entre 1944 y 1947. Ambos establecen una descripción de la industria cultural y varias tesis sobre la influencia que ejercen en el arte y su recepción. De esta manera se acuña por primera vez el término “industria cultural” en el capítulo “La industria cultural como mistificadora de las masas” de su conocida obra *Dialéctica de la Ilustración*.



Horkheimer y Adorno (2007: 133) parten de desmentir la idea de “caos cultural”<sup>3</sup>, pues es la industria cultural que, como sistema, se encargará de moldear y dar orden a ese aparente caos para darle un sentido unitario. Así los tres grandes servicios de la industria (cine, radio y televisión) fueron constituidos como su sistema. Un sistema que convierte las manifestaciones estéticas en modo de producción. Por lo tanto, y según Horkheimer y Adorno, de la misma manera que una industria mecánica aspira a la estandarización de sus productos, la industria cultural aspira también a su estandarización y en ese camino la obra artística pierde su autonomía: “Por ahora, la técnica de la industria cultural ha llevado solo a la estandarización y la reproducción en serie, y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (2007: 134).

Por otro lado, esta estandarización incluye también los diferentes gustos de la población, pues para Horkheimer y Adorno estos productos sirven para estratificar los diferentes segmentos del consumo con el fin de organizarlos: “Distinciones como las que se establecen entre películas de tipo A y B, o entre historietas en revistas de distintas categorías y precios, más que resultar de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manejar a los consumidores” (2007: 136). Es quizás esta estratificación en el consumidor lo que generó más tarde diversas teorías sobre la

---

<sup>3</sup> Idea que, según Martín Barbero, se tenía acerca de la sociedad de masas como “esa pérdida del centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que descubren y describen los teóricos de la sociedad de masas” (1991: 56).

clasificación de los gustos, desde las películas comerciales hasta las más sofisticadas.

La segmentación del mercado generó diferentes teorizaciones que derivaron en categorías como, alto, medio, bajo; *pop*, *kitsch* y *camp*. Aunque, como veremos, esta categorización no es inmanente a dicha cultura, todas ellas se encuentran, en la actualidad, influidas por los *mass-media* y, aun más, por el mercado y la política. Sin embargo, actualmente el hecho de que una obra tome elementos de la cultura de masas, no la sitúa dentro de lo *pop*, lo *kitsch* o lo alto, pues como demostró García Canclini en *Culturas híbridas*, el arte culto también se vale de los *mass-media* para su difusión.

A partir de los intentos de describir los gustos de las masas, surgieron los estudios norteamericanos sobre la concepción positiva y materialista de la cultura de masas. Se dividió al consumidor (MacDonald, 1962) en distintos niveles, *high*, *mid* y *low*, cuya cultura se reflejaba en el *masscult* y el *midcult*. Es importante señalar que dentro de esta categorización se asoma también una carga moral que presenta a la obra artística como buena o mala, cuyo traslado se hará a diversos significantes: centro/periferia, alto/bajo, buen gusto/mal gusto, puro/híbrido, artística/no artística, vanguardia/*kitsch*, apocalíptico/integrado, masculino/femenino y la lista podría seguir. Se trata de una suerte de maniqueísmo en la que se establece quiénes tienen el poder de decir qué es el centro o lo bueno o lo artístico, y los que no lo tienen. Por ejemplo, el concepto de *kitsch* ha sido ya muy revisado a lo largo del siglo XX para defender desde la academia y la erudición lo que es arte y lo que es

*kitsch*. Hermann Broch (1970) lo sitúa como mal ético, Eco (2011) como la forma ínfima de arte y Clement Greenberg (2002) como arte espurio o falso. Sobre este problema existen algunas reflexiones que han tratado de relativizar la jerarquización de las diferentes prácticas artísticas. Desde los llamados estudios culturales, impulsados por la sociología más que por la crítica del arte y la literatura, se ha intentado secularizar esta jerarquización en la recepción de las prácticas artísticas (Santos, 2004; Canclini, 1990).

Lo que demuestra el giro cultural hacia una alternativa de la diferenciación dual, en cuanto a la calidad del arte, es que las expresiones artísticas y culturales en el presente no podrían interpretarse como dos polos opuestos dentro de cuya tensión se encontraría el espectro de prácticas artísticas (alto y/o bajo, y entre ambos las diferentes expresiones artísticas); es decir, no podrían denominarse dentro o fuera del estatus de obra artística o maestra, pues el espectro artístico y cultural es ahora mucho más vasto que a principios del siglo XX y sigue expandiéndose.

Sin embargo, para Horkheimer y Adorno, tanto las obras de alta calidad artística generadas por la industria cultural como las que buscan el simple entretenimiento dicen lo mismo en el sentido de que afirman el triunfo del capitalismo. Esto significa que el arte o las expresiones artísticas que se constituyen dentro de la industria pierden su autonomía, están al servicio de los intereses de las corporaciones. Con ello Horkheimer y Adorno vieron que la industria cultural iba a adueñarse de los intereses de las masas, privándolas de libertad de pensamiento y reflexión.

De ahí se deriva otra de sus tesis principales. Según ellos observan en el cine, al privilegiar el goce y mediante la celeridad de imágenes en movimiento, el espectador no podrá detenerse a reflexionar sobre lo que ve y por lo tanto dejará de pensar. Será entonces un espectador pasivo.

[El cine y productos similares] están hechos de tal manera que su comprensión adecuada exige rapidez, capacidad de observación y competencia, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan rápidos ante su mirada. (2007: 139)

Una característica del arte libre frente a este tipo de práctica procede de que, si en el goce está la pérdida de reflexión, lo consiguiente sería, en el arte, buscar el efecto opuesto, o un tipo de estética que Adorno (2004) recoge en el concepto de sacudimiento o conmoción, que la literatura de vanguardia sí producía. El sobrecogimiento de este tipo de arte es el que provocaría la reflexión, mientras que el arte de las masas aspiraría a capturar solo el estilo del arte vanguardista, al ser configurado desde la mera imitación.

Cabe resaltar que la propuesta de Horkheimer y Adorno –en la cual la industria cultural tenderá a una homogenización de las masas, desprovéyéndolas de autonomía de pensamiento– presenta poca flexibilidad en cuanto al modo en que se consume la cultura en la actualidad. Si como ellos apuntan “La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere apartarse al proceso del trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a tono con él” (Horkheimer y Adorno, 2007: 150), las manifestaciones culturales actuales rebasan constantemente las

producciones de la industria cultural. Desde una perspectiva diferente, tanto García Canclini como Martín Barbero, observan que las masas tienen formas de expresión autónomas, híbridas o mediadas, pero autónomas. Ejemplos de ello los fundamenta el sociólogo argentino con algunas esculturas de la ciudad de México. La hibridación, según García Canclini, es una manera de salir del proyecto homogeneizador –y moderno– que Horkheimer y Adorno asocian a la industria cultural.

Algo que también observamos en la lógica de la producción cultural y su recepción es que la industria del consumo tiene un viaje de ida y vuelta, en tanto que se manifiesta como consumo y como producción cultural, y de nuevo como producción cultural. La industria cultural envía diferentes estímulos y mercancías a las masas, los sujetos espectadores las reciben como experiencia y algunos de ellos las convierten en prácticas artísticas resemantizadas, de manera que estas regresan de nuevo a la industria, provocando desplazamientos en los gustos y generando nuevas manifestaciones, en una suerte de retroalimentación constante.

Después del debate iniciado por ensayo de Horkheimer y Adorno, Edgar Morin, al percibir también los constantes desplazamientos de la cultura de masas, afirmaría que *“la creación cultural no puede estar totalmente integrada en un sistema de producción industrial”* (1965: 35). Esta afirmación difiere de las consideraciones de Horkheimer y Adorno en las que la diversidad y la libertad propia del arte se verían condicionadas por los intereses del mercado. Esto

no significa que el arte tenga una libertad ilimitada en nuestro presente, pero sugerimos que al aspecto condicionante que impone una determinada industria se contraponen con la constante explosión de nuevas manifestaciones artísticas/creativas que permiten que la cultura de masas, además, se mantenga dinámica.

En cuanto al modo de su producción, la industria cultural actual obedece a la lógica de los mecanismos que fueron descritos por Horkheimer y Adorno, pues es una realidad que el corporativismo se ha sofisticado tanto en la industria cultural que, incluso ahora, la jerga de la comunicación social se refiere a las diferentes corporaciones como industrias creativas (cfr. con Szpilbarg & Saferstein, 2014). De esta manera la aproximación y la descripción que hacen del concepto industria cultural resulta aplicable a las corporaciones dedicadas a producir bienes culturales. Parece, así, relevante dicho concepto para entender el papel de la cultura de masas como un fenómeno global y del que se valdrán las diferentes industrias culturales para llevar a todo el orbe bienes de consumo cultural mediante los *mass-media*.

Edgar Morin va a reelaborar el concepto de industria cultural y definirá algunos aspectos para hacerlo más flexible y describir dicha industria con mayor alcance. En primera instancia verá dos fuerzas que se mantienen en tensión constante: por un lado, la tendencia a la universalización del producto cultural y, por el otro, la aspiración a que dicho producto también tenga algo único y nuevo. Esta dicotomía abre también dos aspectos de la industria: la *producción* y la *creación*. Es a partir de estas fuerzas que se generan los

desplazamientos en la cultura de masas, llamada por Morin como *Tercera Cultura*<sup>4</sup>. Morin advierte también ciertas pretensiones de la industria de homogeneizar a las masas, pero además observa que la sociedad de masas ha tenido diversos desplazamientos en las formas de consumo y en los productos culturales que consume.

Por otro lado, Andreas Huyssen matiza el concepto de industria cultural, pues afirma que Adorno nunca problematizó las particularidades que una industria cultural podría generar en la experiencia del sujeto. Refiriéndose a los postulados de Horkheimer y Adorno nos dice: “La suspensión de la distancia crítica –riesgo de toda identificación con lo particular– conduce inexorablemente a una legitimación de la falsa totalidad” (2002: 61). Para Huyssen, Horkheimer y Adorno ignoraron las limitaciones de su teoría no solo al contemplar al sujeto como un objeto y generalizarlo, sino que también ignoraron el impacto del propio producto cultural en la vida de esos sujetos que constituyen las masas:

Estos límites se tornan evidentes en cuanto se empiezan a analizar detalladamente las estrategias de significación de las mercancías culturales específicas y la trama de gratificación, desplazamiento y producción de deseos que invariablemente se ponen en juego en su producción y consumo. (Huyssen, 2002: 61)

Pues como se ha observado, la misma industria ha tenido desplazamientos tanto de los productos como de los estímulos que genera para su consumo. Las posibilidades que la mercancía cultural encierra van más allá de ser un mero producto de consumo.

---

<sup>4</sup> Cabe resaltar que hoy en día este término se usa en otro sentido, de combinación entre humanidades y ciencia.

El acto publicitario, cuando introduce un nuevo producto también tiene que simbolizarlo, tiene que añadirle una mitología para que el consumidor encuentre un sentido de valor de uso. Este último matiz, que se genera tanto en la publicidad como en el cine, la televisión y las prácticas artísticas, produce nuevos mitos como efecto colateral de las dinámicas entre lo que se consume y lo que se produce, y nuevos acercamientos al objeto de consumo. Es decir, la promoción del producto con un anclaje simbólico<sup>5</sup>, para poder generar en el consumidor un deseo de compra, conlleva que ese anclaje se convierta luego en una experiencia estética, que puede derivar en reflexiones por parte del espectador que subrayen su falsedad, su mentira, quedarse como mero objeto de deseo, o simplemente que vinculen dicha mercancía con el individuo.

Estos matices no fueron atendidos por Horkheimer y Adorno, pues consideraban que las nuevas producciones artísticas privilegiarían el goce sobre la conmoción o el extrañamiento al que aspiraba el arte moderno, pero en el goce y en el humor (características del arte inferior en Horkheimer y Adorno) también hay experiencia, y estas experiencias permiten posibles desplazamientos –a veces como reacción a lo impuesto por la industria cultural– que provienen de los individuos que la consumen. Dichos desplazamientos se constituyen, por ejemplo, como subculturas, formas culturales

---

<sup>5</sup> Con el concepto de anclaje simbólico establecemos que la publicidad necesita crear estímulos y deseos de compra mediante la creación de un sentido que provea al consumidor un valor de uso. Edgar Morin (1972) da cuenta de que el *star system* ayuda a generar estos estímulos cuando las estrellas de cine participan en eventos publicitarios de productos para asociar su glamour al producto, añade deseo, pues mediante el consumo del producto publicitado se establecerá una cercanía entre el *fan* y la *star*.



minoritarias, que después la industria cultural volverá masivas. La interacción entre producción y consumo cultural aquí se encuentra en constante tensión y afecta sus desplazamientos en forma de gustos y preferencias.

La industria incorpora nuevas experiencias culturales fuera de su espectro de control para convertir cualquier producto en un conjunto de estímulos y por lo tanto en mercancía “vendible”. Esto provoca que la segmentación del mercado y la heterogeneidad, nunca prevista por Horkheimer y Adorno, en los productos culturales, se haya intensificado. En este sentido observamos que su diversificación proviene de apropiarse de diversas expresiones socio-culturales para convertirlas en estímulo y con ello mantener cotizados los nuevos productos.

Para poder entender los diferentes desplazamientos en gustos y formas de consumo es importante atender la experiencia de las masas ante tales productos. Una posible manera de acercarnos es mediante la literatura contemporánea y la poesía, pues incluso los poetas y narradores se encuentran ante estas experiencias de la cultura de masas en sus vidas cotidianas.

### **1.3. Walter Benjamin y la reproducción técnica como nueva sensibilidad**

Si Adorno pone al cine y al jazz como formas de arte inferior, sobre el primero Benjamin vuelca su interés no para valorarlo dentro de

estas categorías, sino para describir la manera en que el cine afectó la percepción de las masas. En su ya muy conocido trabajo, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, publicado en 1936, aborda y desmenuza el funcionamiento de un arte reproductivo para contrastarlo frente a uno que no lo es. Sin embargo, para poder acercarnos a este célebre artículo necesitamos deshebrar algunos conceptos que también ha elaborado en otros escritos, sobre todo para tratar de entender su postura frente a las masas.

En primer lugar, el eje de su investigación –y aquí es donde se encuentra su mayor distanciamiento frente a Horkheimer y Adorno– partirá no de la deducción objetual y mecánica de las masas y su sometimiento frente a los intereses del mercado, sino sobre la comprensión de la experiencia de las mismas. Como afirma Martín Barbero “Para Benjamin [...] *pensar la experiencia* es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia de las masas y la técnica” (1991: 56 y 57). Benjamin busca entender esa experiencia a partir de los poetas y escritores, de manera que para darse una idea de cómo se experimentaba la multitud en el siglo XIX acudió a ellos, principalmente el poeta Charles Baudelaire.

En su crítica a la moralidad de Engels frente a las masas reunidas en Londres, advertimos que no le interesa hacer una valoración de la multitud. Lo que interesa a Benjamin, específicamente en su ensayo sobre Baudelaire, es el modo en que la multitud cambió la percepción de los poetas, y lo hace con el poeta que “ha colocado [...] la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo

artístico” (Benjamin, 1998: 132). Para él, la experiencia de la multitud en Baudelaire se refleja con el *flâneur*, pues se manifiesta en las barriadas que el poeta recorre de noche (Baudelaire, 2000: 333), o como acontecimiento, cuando ve a una transeúnte pasar en medio de la multitud, en sus *Pequeños poemas en prosa* (1987: 87).

En el poeta francés, la experiencia de la multitud es el acontecimiento aislado que produce el *shock*, y dado que lo que interesa Benjamin es la experiencia tanto del poeta como de las masas, parte de ahí para entender la sensibilidad (o sensorium) de una época específica<sup>6</sup>. A partir de Engels, Poe, Hoffmann y Baudelaire, trata de establecer una sensibilidad del hombre frente a la multitud, pues lo que le interesa es ver cómo las ciudades (en especial los pasajes de París) han reformulado la forma de vivir del individuo y de su interactuar con la sociedad.

Estas observaciones le permiten a Benjamin atestiguar un cambio en el comportamiento de las masas con la llegada de la técnica. Ve que hay diferencias entre las multitudes de la época de Baudelaire y las de principios del siglo XX. Las primeras, según Poe y el mismo Baudelaire, van perdidas; en cambio, y gracias a la técnica, las miradas de los transeúntes de principios del siglo XX cambian, son dirigidas ahora: “Si los transeúntes de Poe lanzan, aparentemente sin motivo, miradas a todos lados, los actuales tienen que hacerlo

---

<sup>6</sup> Así lo demuestran sus trabajos sobre Edward Fuchs y el coleccionismo, donde plantea que es en la recepción desde donde se explica el momento que la sociedad atraviesa. Martín Barbero comparte esta idea: “Mi *apuesta* de lectura se halla en el texto sobre E. Fuchs, en el que Benjamín plantea la importancia capital de una ‘historia de la recepción’” (1991: 57).

para orientarse acerca de las señales de tráfico. La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja” (1998: 147). Más allá del entrenamiento de las masas, las señales de tráfico generan un cambio de percepción. Si las señales dan sentido a las miradas de las multitudes de las calles, el cine también cambió la manera de ver las cosas. “La percepción a modo de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal” (1998: 147), puesto que como afirmó en “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”:

Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar el mundo carcelario. [...] Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. [...] Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que le habla al ojo. (1989: 48)

El shock producido por el agrandamiento del rostro en el primer plano o por el alargamiento del tiempo mediante la cámara lenta provocan este cambio de percepción de las masas hacia la realidad, y esto constituirá uno de los planteamientos abordados en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica del arte.

Para continuar con la afirmación de este cambio perceptivo de las masas, tomaremos la descripción que Benjamin hace del aura en la obra de arte. Antes de la reproducción técnica, la obra de arte tenía una propiedad intrínseca a su naturaleza: su autenticidad. Para Benjamin la obra de arte, como era entendida, tenía dos características: una de ellas es que se trataba de una obra hecha por el genio del hombre, el producto estaba asociado a un trabajo hecho

manualmente. La otra es la historia de la propia obra de arte desde su creación, aspecto que daba cierto valor o generaba cierto interés en la obra. Lo auténtico, así, conservaba su lugar privilegiado en las obras de arte desde los griegos. Esta historia y esta genialidad detrás de la obra de arte es lo que va a constituir su “aura”. Con la llegada de la fotografía esta aura se vería atrofiada, pues no hay un trabajo manual evidente que la legitime como una pieza artística, es el resultado de un aparato. Es aquí donde surge el cambio de percepción.

Benjamin hace énfasis en que la percepción de las masas obedece a cuestiones históricas de cada época, sin embargo los cambios sociales han sido ignorados o no tomados con seriedad, por ello dedica su ensayo a afirmar que con la llegada del cine y la fotografía surgió una nueva percepción de las masas hacia el arte que situó el privilegio de la imagen sobre la materialidad y el genio que antes eran asociados a lo artístico de un objeto. La percepción que se originó con la fotografía y los cambios sociales que ve Benjamin es el acercamiento de las masas a las cosas, y esto permitiría el consumo y la recepción de imágenes reproducidas como práctica cultural. En este fenómeno ve un cambio trascendental: “La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.” (1989: 25).

La reproducción pronto logró poner imágenes de obras y ciudades en la percepción de las masas, provocando que el aura de la pieza original se volcara en forma de culto (esto es vigente para los

coleccionistas de arte, donde la pieza original se vuelve fetiche), pero también provocó una teología del arte. Para Benjamin una teología negativa, como sucedió con Mallarmé, pues se centra en un arte puro “que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual” (1989: 26).

Benjamin (1989: 44), al contrario que Horkheimer y Adorno, piensa que con la llegada del cine las masas se volverán más críticas, como ocurre en el deporte. Considera que el diálogo derivado de la experiencia del cine entre las personas incrementará el número de lectores críticos. Este diálogo entre los espectadores, vemos ahora, le permitió al cine asentarse como la forma de arte predominante y la más influyente del siglo XX.

Si bien Benjamin describe de manera muy específica a qué se refiere con el concepto de aura y cómo esta propiedad está asociada al carácter de auténtico, de genuino, de una obra valorada por su unicidad, establece que esta aura también puede verse como parásito de un ritual, y es precisamente de esta función parasitaria de la cual el arte, con la reproducción masiva, se emancipa. Aquí se encuentra otra de las principales diferencias con sus contemporáneos Horkheimer y Adorno, pues la reproducción mecánica del arte, para Benjamin, acercará el arte a las masas. Es Benjamin quien también pone su atención, y es el primero en hacerlo, en las masas como espectadoras del arte. No es casualidad que también por ello, en su análisis sobre Baudelaire, insistiera sobre la experiencia ante la multitud.

Benjamin da al cine una potencialidad social, puesto que en su génesis discursiva también se encuentra su carácter de copia. Esto le da una libertad aurática que lo desvincula de un ritual hacia la pieza artística original, lo que se ve en el cine es la reproducción, no la pieza en su singularidad material. El cine, por oposición a la obra de arte de vanguardia, genera en el espectador un comportamiento progresivo. El cine hace coincidir la actitud crítica y la fruitiva, y por ello puede contar con una recepción masiva inmediata frente a otras artes, a diferencia de la pintura, cuya recepción no ha podido controlarse y organizarse para las masas de manera exitosa.

Si bien Benjamin trata con mayor profundidad lo que sucede con los medios artísticos que nacieron a partir de la reproducción mecánica –la fotografía y el cine–, lo que nos interesa resaltar aquí es que el impacto que tuvo la reproducción en serie sobre el arte fue tal que hubo cambios en la forma de ver arte, de valorarlo, y de sintetizarlo dentro de la cultura para su recepción. Cambios en los que las multitudes tuvieron gran influencia y participación.

#### **1.4. La cultura de masas y sus dinámicas según la experiencia del espectador**

En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* García Canclini describe los comportamientos de las masas guiadas por la industria cultural. En ella trata de averiguar cómo las masas reciben, no los productos culturales que provienen desde la industria cultural y de producción en masa, sino el arte

culto difundido por los *mass-media* y la industria cultural. Lo híbrido, así, no solo será el resultado de la cultura de masas como tal, sino de la participación del arte culto, exhibido por los museos, en la vida pública de las masas<sup>7</sup>.

Parte de una premisa fundamental que es desatender el paradigma de que cuando la modernidad llegó, las formas culturales populares y tradicionales desaparecieron con ella: “La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicional en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime” (Canclini, 1990: 18) –en esto también coincide con Edgar Morin. El campo que le permite observar esta fractura sobre la idea de modernidad es un territorio en el cual los proyectos de democratización, industrialización y culturalización no se completaron: América Latina. En ella:

La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo por los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. (1990: 20)

Así pues, son los límites fronterizos de la interacción cultural lo que interesa al sociólogo argentino, pues es en ellos donde resulta con mayor claridad la manifestación híbrida de la cultura. Para explicar esta naturaleza híbrida, primero definirá los objetivos de la modernidad, partiendo de las definiciones de Weber y Habermas, señalando que “lo moderno se constituye al independizarse la

---

<sup>7</sup> Es importante señalar que el concepto de hibridez, empleado para designar la mezcla entre el folklore y el arte culto, ya se esbozaba en el trabajo de Edgar Morin, *El espíritu del tiempo* (1965).



cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte” (1990: 33). Según Canclini, la modernidad que presume de emancipar el arte de su espectro religioso o político termina sometiéndolo a leyes de mercado y museos. Además, las tres esferas autónomas irán especializándose, en particular la ciencia y el arte, al grado de alejarse de la vida cotidiana. Con ello, el estatus social ya no se dará por títulos de nobleza ni sangre, lo que marcará las diferentes clases sociales serán las preferencias en el consumo.

Esto último es particularmente vigente no solo en las diferencias de clase, sino también para la comprensión de las diferentes subculturas. Cada una de ellas, y según lo demostrado por Dick Hebdige, tiene rasgos particulares provocados por las elecciones en el consumo, que les permitirán identificarse como un determinado grupo. Lidia Santos, quien por otro lado parte del estudio de Edmond Goblot, *Barrera y nivel*, para explicar cómo el *kitsch* y el *camp* fueron gustos que no solo se definieron dentro de un contexto determinado, sino que también se autoafirmaron dentro de la cultura, marcando barreras entre los diferentes estratos sociales.

Canclini, en cambio, toma distancia respecto a las identidades culturales. Fiel a su propuesta híbrida, más bien trata de observar y responder sobre la interacción de las diferentes culturas, no solo espacial, sino también temporalmente. Dicha interacción tiene que ver con la comprensión de que las masas no son algo homogéneo y que ninguna cultura es algo unitario; para García Canclini el solo

hecho de nombrar *identidad cultural* reduce el aspecto reflexivo de su heterogeneidad. Muy por el contrario, toda forma cultural en la sociedad de masas es impura, es decir, híbrida. En el caso de Latinoamérica la alta cultura no solo es local, sino que se conforma de lo que viene de Europa y Estados Unidos para sumarse a las diferentes expresiones de la cultura popular, los productos de la industria cultural local y el contexto indígena. En Latinoamérica la industria cultural promueve la alta cultura que llega de Europa y le indica a las masas las formas de apreciarla, lo mismo sucede con la que viene de los Estados Unidos. En este contexto, rodeado por un entorno poblado de diferentes estímulos e influencias culturales de todas índoles, el espectador-masa se nutre de diversos materiales simbólicos para conformar una concepción del mundo y construir su subjetividad en él, una subjetividad que consideramos híbrida.

Vemos, desde nuestra perspectiva, que la cultura de masas es un fenómeno social que afecta a las diversas culturas locales, y que a su vez dicho fenómeno se ve contaminado por las mismas, en un proceso de constante interacción, lo cual permite la hibridación. La industria cultural penetra las sociedades que tienen acceso a los *mass-media* y la cultura de masas responde con su recepción y su participación en forma de expresiones híbridas culturales. La cultura de masas se constituye como el conjunto de hábitos relacionados con las formas de consumo y los intercambios simbólicos entre las diferentes sociedades. Dicho aspecto se encuentra dentro de un crisol de experiencias que vive día a día un consumidor y espectador común. En cuanto a la estratificación de su producción y consumo cultural entre alto, medio y bajo, no es posible establecer

dichos niveles sobre ciertas estructuras, grupos sociales o sistemas culturales, pues a la fecha estos son dinámicos, se encuentran en constante movimiento (cfr. Fernández Porta, 2010) y sus flujos cada vez son más frecuentes. Lo relevante es la integración de todos bajo lo que consideramos la realidad cultural del espectador.

La propuesta de Néstor García Canclini nos ayuda a entender lo que está en juego dentro de los poemas estudiados aquí. El sociólogo argentino trata de evitar la dialéctica de clases en la cultura, pues entiende que no podemos caer en generalidades sin atender los diversos aspectos de una cultura tan global como la de masas, y esta reserva es esencial para configurar nuevas perspectivas sobre nuestro objeto de estudio.

García Canclini observa que las diversas tradiciones en el escenario latinoamericano, aunadas a las propuestas posmodernistas globales, han generado, en un grado legítimo desde el punto de vista de las instituciones del arte, la hibridación de diversos discursos simbólicos. Aunque esta hibridación siempre haya existido, no es hasta ahora que se le ha reconocido como una característica de las culturas. Sin embargo, dado que ahora no hay una guía de lo que debe producirse en el arte –y que las aparentes barreras de la alta y baja cultura, de las distinciones entre lo popular y lo masivo, entre lo folklórico con lo *pop*, se han disminuido notablemente–, es cuando toma mucha mayor relevancia la hibridación. En palabras de García Canclini:

La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo

popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva. (1990: 23)

Otra problemática que aborda García Canclini es el posicionamiento del arte primitivo, moderno y de vanguardia en la vida pública. Los artistas tratan de escapar de la noción de arte, o tendencia, etc., pero los museos y el trabajo curatorial, por otro lado, intentan ubicarlas dentro de una tendencia, con explicaciones digestivas para que el espectador masa las comprenda: “los medios masivos nos preparan para llegar a ellas sin sorpresas, las ubica dentro de un sistema clasificatorio que es también interpretación, una digestión” (Canclini, 1990: 99). De alguna manera, también el arte se ha convertido en un espectáculo masivo, cuya tendencia, una vez que ha sido aceptada por mercados de especulación, se institucionaliza en museos. Para el espectador masa –y es esto lo que también cobra relevancia para los poetas contemporáneos (como espectadores de la industria cultural que son)– se sitúa al mismo nivel un Picasso que un Michael Jackson, esto es el resultado de un proyecto de masificación del arte, ambos son espectáculo o noticia y se sitúan sin ninguna jerarquización en el imaginario colectivo. De ahí que la práctica del *name-dropping* de significantes del mundo cultural global, se vuelva también una práctica en la poesía con presencia de la cultura de masas, como ocurre con algunos de los poemas estudiados aquí.

El poeta como espectador podrá escribir sobre aspectos derivados no del arte solamente, sino de lo que rodea a la obra de arte, como

por ejemplo su aspecto de fetiche. Esto nos parece fundamental puesto que al analizar la presencia de la cultura de masas en la poesía del presente siglo se asume la postura de que el poeta es también espectador. Como espectador que es, encuentra en su entorno objetos y discursos cuyos significados y relaciones con otros objetos y discursos serán las herramientas para proponer un modelo de mundo, y con ello añadir componentes simbólicos al entendimiento de la actualidad; aquí partimos de que esa es la base del discurso artístico. El funcionamiento de esta poesía –cómo se ha visto afectada y qué relación conserva con sus antecedentes inmediatos en cuanto a su clase– es uno de los principales intereses a describir y caracterizar, para plantear si hay acaso diferencias y nuevas aportaciones o si es una tendencia ya fijada desde hace años.

Ahora más que nunca se encuentra en la vida cotidiana de los artistas y escritores un panorama vastísimo, inagotable, de textos simbólicos. Ante esta diversidad y gran espectro de las prácticas culturales humanas, el poeta tenderá a la pura invención (centrada sobre todo en la abstracción, como sucedió con Mallarmé) o se inclinará por la representación (esta última mediante el apropiacionismo, el pastiche y la parodia, así como la representación del mundo como espectáculo) (cfr. Milán, 2004).

Como argumenta García Canclini:

Cualquiera de nosotros tiene en su casa discos y casetes en que combina la música clásica y jazz, folclor, tango y salsa, incluyendo a compositores como Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades que fusionaron esos géneros cruzando en sus obras tradiciones cultas y populares. (Canclini, 1990: 14)

Para precisar mucho mejor una descripción de la experiencia humana actual en la cotidianidad, pensemos en el vasto abanico de contenidos tanto en la televisión, la radio e Internet. Esto nos deja en una situación coyuntural dentro de las sociedades mediana y altamente industrializadas. El usuario promedio vive la experiencia de los *mass-media* como consumo, y el nivel de profundidad temática que busca no se jerarquiza por valores estéticos determinados por la tradición, sino por la complejidad de lectura que implican los diferentes textos que consume. De esta manera, el usuario puede jugar el rol de un lector especializado que busca descifrar obras altamente codificadas, o el de un espectador pasivo que solo busca entretenimiento. Se le ofrece consumo y saber en el mismo espectro de la llamada industria cultural<sup>8</sup>.

### **1.5. La estructura del sentir como acercamiento a la experiencia**

Raymond Williams, para deslindarse del marxismo ortodoxo, donde se caía constantemente en el “dualismo reflectante de base y superestructura” (Cáceres y Herrera, 2014: 177), decide reflexionar sobre un nuevo modelo que le permita entender mejor los procesos históricos y artísticos, no como algo fijado, sino como algo en constante cambio:

---

<sup>8</sup> Al menos, y como se pretende demostrar en esta investigación, los poetas juegan ese rol en sus vidas cotidianas. Esta afirmación se manifiesta en sus propios testimonios aparecidos en entrevistas, así como en algunos textos biográficos.

En consecuencia, el análisis está centrado en las relaciones existentes entre las instituciones, formaciones y experiencias producidas, de modo que en la actualidad, como en aquel pasado producido, solo existen las formas explícitamente fijadas; mientras que la presencia viviente, por definición, resulta permanentemente rechazada. (Williams, 2000: 150)

Para el crítico galés la estructura del sentir puede constituirse como una epistemología de la sociedad, pues además de contemplar los acontecimientos fijados por las instituciones y sus relaciones con la sociedad, también aspira a analizar la experiencia subjetiva en lo social. La manera en que pretende lograrlo es mediante el estudio del arte y la literatura, en especial la literatura, pues uno de los sistemas donde él ve que hay mayores cambios y fluctuaciones a lo largo de la historia es en el lenguaje.

De la misma manera que la experiencia vivida se materializa en un acontecimiento poético, la estructura del sentimiento se materializa en el arte y la literatura, y permite a la sociología entender los mecanismos mediante los cuales las sociedades viven diferentes procesos históricos. La pertinencia del concepto en nuestros análisis reside en que el poeta también se halla como un sujeto espectador, cuya relación con los diferentes medios se manifestará en las elecciones que haga para sus poemas. Elecciones que van desde el lenguaje hasta la articulación de los versos, generando así una forma de hacer poesía. En su definición sobre la estructura del sentir sitúa bajo un mismo campo de observación tanto a las instituciones sociales como a la experiencia subjetiva, en lugar de oponerlo mediante una dialéctica:

El término resulta difícil; sin embargo, “sentir” ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de “concepción del mundo” o “ideología”. No se trata de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentamiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas. (Williams, 2000: 153-154)

El poeta, como espectador del mundo, puede actualizar su recepción de la cultura, manifestada en ideologías y creencias, pero también actualiza su experiencia ante ello. Es así como el sujeto que es a la vez individuo y masa, cuando se encuentra arrojado a una cultura de masas, elaborará diferentes símbolos y significados de dicha experiencia. El proceso que Williams ve en la estructura del sentir no es muy diferente a la experiencia que Benjamin describe en “Temas sobre Baudelaire” como un *sensorium*, ni tampoco muy distinta de algunos poemas que revisaremos en este estudio.

En este sentido, y si queremos realizar un análisis sobre la experiencia del poeta –la forma de simbolizar el mundo que vive en la actualidad y cuyo discurso es penetrado por la cultura de masas–, tenemos que escapar al reduccionismo de pensar la cultura de masas y su presencia en la vida cotidiana como algo fijado, como una categoría que reduce la multiplicidad de valores, estrategias y experiencias que puedan surgir de dicha cultura. En palabras de Williams:



Todas las complejidades conocidas, las tensiones experimentadas, los cambios y las incertidumbres, las formas intrincadas de la desigualdad y la confusión, se hallan en contra de los términos de la reducción y muy pronto, por extensión, en contra del propio análisis social. (2000: 152)

El corpus de poetas que hemos seleccionado muestra referencias repetidas a la cultura de masas y permitirá que podamos establecer, desde la experiencia y el discurso poético, una manera de ver el mundo que habitamos. Esta visión subjetiva de la realidad que se encuentra llena de tensiones, contrastes, así como de limitaciones, es el campo sobre el cual trabajaremos. Es la cultura de masas, cuyo significado nos sugiere dinamismo, el concepto que será de mayor pertinencia para referirnos a ese mundo o visión del mundo de la poesía que analizaremos.

Es evidente que la ampliación de los medios, derivado de descubrimientos tecnológicos y políticas de expansión industrial y corporativa, ha afectado también los soportes en los que la poesía y el arte en general se manifiestan. Sin embargo, esta tesis estudia la presencia de la cultura de masas en la poesía escrita sobre soportes tradicionales, pues lo que nos interesa es el proceso de simbolización y asimilación de la realidad que se vive en el presente y que se manifiesta en la versificación. La mayoría de los poetas que se estudian en este corpus (e.g Fernández Mallo, José Eugenio Sánchez, Vicente Luis Mora)<sup>9</sup> cuentan con proyectos que podrían

---

<sup>9</sup> La obra de Vicente Luis Mora, *Alba Cromm*, es especialmente relevante en este tipo de narrativa. Dicha novela fue publicada en formato impreso, pero sus complementos se hayan en blogs digitales.

categorizarse como *transmedia*<sup>10</sup>, pues es una realidad a la que no son indiferentes. Sin embargo, el discurso poético con su materia expresiva, todavía residiendo en la lengua, sigue teniendo pertinencia y sigue dando motivos de análisis sobre los cuales elaborar hipótesis acerca del estado de la poesía actual, y en específico la que tiene una consistente presencia de la cultura de masas. Así, cualquier forma en que el medio o su contenido sea aludido se considerará como presencia. Esto significará que dicha presencia afectará no solo el nivel temático, sino también su nivel estructural y formal.

## **1.6. El yo frente a la experiencia mediada**

Es en la experiencia frente a los *mass-media* donde algunos sociólogos (desde García Canclini hasta Aguado Terrón) han encontrado las metodologías para comprender los dinamismos de la cultura de masas. La experiencia que se manifiesta por medio de un narrador o una obra de arte, ha incitado las reflexiones de Walter Benjamin en su ensayo “Experiencia y pobreza” pero también en otros trabajos como “El narrador” y el ya mencionado “Temas sobre Baudelaire”.

Benjamin acude a una hermosa anécdota para definir la experiencia:

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un

---

<sup>10</sup> El concepto de *transmedia* refiere a un tipo de arte que se manifiesta en varios soportes o medios.

tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad. (1989: 167)

Así, la experiencia es la actualización de un sentido frente a los acontecimientos. Actualización que puede entenderse como el ordenamiento estructural del caos y el sinsentido que representa lo real. Por eso, cuando ha terminado la Gran Guerra, explica Benjamin (1991), la gente regresó muda, no había nada que contar, no había experiencia, es decir una actualización simbólica, o mediante el lenguaje, del terror que dicha guerra había significado.

Con este ejemplo vemos que en Benjamin ya se esbozaba la noción de experiencia mediada, en este caso por el anciano, mientras que en el caso de “El narrador” por los testimonios de los narradores. Para Aguado Terrón el mito o la transmisión oral de los mitos es la primera forma de experiencia mediada: “Desde la aparición del lenguaje y la consolidación del mito como relato de la colectividad, la mediación de la experiencia constituye uno de los mecanismos básicos de configuración de las sociedades humanas” (2002: párr. 1). Desde la perspectiva del arte, Dilthey (1945) plantea que la experiencia poética<sup>11</sup> resulta de una generación de sentido que la obra de arte y la poesía pueden actualizar; es una forma de reconstruir la experiencia vivida. En el caso de Ricoeur, la

---

<sup>11</sup> El concepto de *Erfarung* se opone a *Erlebnis* pues el primero refiere a la experiencia y el segundo a la vivencia. En Benjamin se opone como experiencia vivida (*Erlebnis*) y experiencia contemplativa (*Erfarung*) (cfr. Miras Boronat, 2012: 114).

experiencia transmitida es escindida como predicado de la experiencia vivida: “Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público.” (2003: 30). Es decir, que cuando la experiencia se comunica –se dialoga– es cuando puede transmitirse y es en este sentido que se vuelve mediada. El arte es una forma de transmisión de la experiencia, pero ampliamos que también lo es la publicidad o las series de televisión, estas se manifiestan como experiencias ya estructuradas actualizadas de manera simbólica. Esto último es lo que John B. Thompson (1998) definirá como experiencia *mediática*<sup>12</sup>.

Sobre el aspecto simbólico, y coincidiendo con Ricoeur, es relevante decir que John B. Thompson, en su análisis sobre el yo en la experiencia *mediática*, evita considerar al sujeto como un yo estructurado. Más bien lo plantea como un yo que se compone de materiales simbólicos:

el proceso de formación del yo se nutre progresivamente de materiales simbólicos *mediáticos*, expandiendo de manera espectacular el abanico de opciones disponibles a los individuos, y relajando –sin destruir– la conexión entre la formación del yo y los lugares compartidos (Thompson, 1998: 269)

De esta manera, y compartiendo con Ricoeur la idea de que el milagro de una experiencia es cuando se transmite como sentido,

---

<sup>12</sup> Hemos decidido dejar las itálicas como aparecen en la traducción de la obra de Thompson para resaltar que es su concepto. Sin embargo, cuando se hable de experiencia mediada o experiencia vivida no se utilizarán, pues nosotros hemos decidido usar el concepto de experiencia mediada que tomamos de Aguado Terrón (2002).

analiza la manera en que se estructura el yo a través de las experiencias mediadas, además de las vividas.

Thompson subraya algunas características de este yo configurado por los materiales simbólicos de los *mass-media*. En primer lugar, se trata de un yo enriquecido por las experiencias *mediáticas* de otros países a través de noticieros, telenovelas y otras manifestaciones artísticas y de entretenimiento. Este yo puede tener acceso y nutrirse de saberes y nociones sobre la convivencia de ciertas tribus, los terrores de la guerra y las penas de las enfermedades crónicas. Aquí Thompson recurre al secuestro de la experiencia, señalado por Anthony Giddens<sup>13</sup>, para afirmar que la experiencia *mediática* intenta sustituir este secuestro con los materiales simbólicos provistos por la televisión y los demás *media*. Dicha sustitución permite que la constitución del yo –mediante la suma de estas dos formas de experiencia– se enriquezca, haciéndolo más abierto a una realidad global (Thompson, 1998: 299).

Por otro lado, no deja de resaltar el desequilibrio de un yo conformado predominantemente por la experiencia *mediática*, provocando un desajuste en su vida cotidiana y alejándolo de toda experiencia vivida. Es el caso del *fan* en su sentido más estricto, pues lleva al yo a anular toda experiencia con la vida cotidiana, y de esta manera a un aislamiento frente al mundo real. El *fan*, según

---

<sup>13</sup> Anthony Giddens llama secuestro de la experiencia “a los procesos interconectados de ocultamiento que apartan de las rutinas de la vida ordinaria los siguientes fenómenos: la locura, la criminalidad, la enfermedad y la muerte, y la sexualidad y la naturaleza” (1998: 199). Las instituciones psiquiátricas, prisiones y asilos juegan un papel fundamental en dicho secuestro.

Thompson, va a organizar reflexivamente su yo a partir de su relación con la *star*, para de ahí sobrellevar su vida cotidiana. Toda decisión que tome, sus creencias y la manera de relacionarse con los otros estarán definidas por este vínculo.

Siguiendo con Thompson, el yo se organiza de diferente manera según el tipo de experiencia. Así, la experiencia *mediática* se conformará de manera discontinua en la vida del sujeto, será fragmentaria, dividida por los momentos en que se expone ante los *mass-media*; y por otro lado, la experiencia vivida será mayormente unitaria, organizada de una manera más continua, pues se manifiesta en la vida cotidiana. El yo, de esta manera, actualizará sus experiencias discontinuas en el decurso de la vida diaria. Es finalmente el yo quien termina por actualizar las experiencias *mediáticas* dentro de sus experiencias de vida.

Es así como para Thompson el yo se nutre de los materiales simbólicos a los que se expone para construir una narrativa coherente de su ser en el mundo. Su postura, si bien es crítica, también celebra la llegada de los *mass-media* en la vida pública, pues la combinación de las experiencias de la vida diaria con las de la experiencia *mediática* enriquecerán dicho yo en la sociedad.

Como hemos visto, la aproximación a la industria cultural nos volcó a ver que, además de generar una cultura de masas, esta no es algo fijo e inamovible. Las masas constituidas por individuos con causas particulares, responden con cierta energía creativa ante el influjo que la industria ejerce sobre ellas. Esta particularización en la

experiencia de los *mass-media*, como industria cultural, permite elaborar una estructura del sentir a través de la actualización de la experiencia vivida y la experiencia mediada en las diversas expresiones artísticas. Por ello, diferentes estudios que abordaremos en el siguiente capítulo han configurado una serie de características de la influencia que una cultura de masas ejerce sobre la literatura, el arte y la poesía. Estas características interpretativas nos ayudarán a configurar un estado de la cuestión sobre la literatura en un contexto donde la cultura de masas tiene una presencia importante.

### **1.7. El concepto de *pop* y su relación con la cultura de masas.**

Por último, y antes de continuar con el siguiente capítulo, que aborda los estudios sobre la presencia de la cultura de masas en la literatura, definiremos también un concepto que nos será de utilidad para la caracterización del tipo de poesía que estudiamos aquí. Dicha definición se le asocia a la cultura de masas, y esto se explica por el imperialismo que Estados Unidos e Inglaterra han tenido en el ámbito económico. Se trata de la noción del *pop* como cultura de masas.

John Storey, en *Cultural theory and popular culture*, observa al menos seis maneras de definir la cultura popular. La primera es aquella que se define como la del gusto popular, es decir de las masas. Sin embargo, es tan extensa la gama de mercancías que gustan a las masas que dicha definición se vuelve difusa a la hora de actualizarla en la experiencia social (Storey, 2009).

La segunda definición propone que la cultura popular es todo aquello que no entra en la alta cultura, después de que se ha determinado este tipo de cultura. Esta definición ha traído diferentes problemáticas en cuanto a la caracterización de los gustos como un indicador de los diferentes estratos sociales (Bourdieu, 1979; Santos, 2001; Goblot, 1995). Sin embargo, como se ha apuntado en los diversos estudios sobre la presencia de los medios en la literatura, la posmodernidad ha relativizado dichas distinciones.

La tercera forma de ubicar la cultura popular se deriva de las últimas dos y pretende definirla como la cultura de masas. No entraremos en detalles sobre esta definición, puesto que en el capítulo primero hemos ya esbozado una descripción de lo que entendemos por la cultura de masas.

Una cuarta definición propone que la cultura popular es aquella que proviene del pueblo, que se genera en las colectividades y que no proviene de la industria cultural. Storey puntualiza que el problema de esta definición es que no queda claro lo que entendemos por el pueblo. Además, resulta difícil pensar que las colectividades generan su propia forma cultural espontáneamente y sin ninguna influencia de otras formas de cultura, como la que proviene de la industria cultural.

La quinta definición proviene del concepto gramsciano de hegemonía, entendida desde la interacción mutua entre la industria cultural y la cultura de masas: “Those using this approach see popular culture as a site of struggle between the ‘resistance’ of



subordinate groups and the forces of ‘incorporation’ operating in the interests of dominant groups” (Storey, 2009: 10). Definición que coincide de alguna manera con la subcategorización, propuesta por Williams, que permite que los gustos y preferencias de las masas estén en constante dinamismo, donde cada forma textual (dominante, residual y emergente) empuja o atrae al texto en diferentes direcciones. Asimismo, coincide con la interacción propuesta por Edgar Morin en su *Espíritu del tiempo* al observar la constante tensión entre la aspiración de agradar, pero también la de proponer novedad por parte de la industria cultural. Esta quinta definición concibe la cultura de masas como una dinámica de mediaciones entre los productores de mensajes culturales y quienes los consumen, como también lo apuntó Martín-Barbero. Además, describe la cultura de masas en lugar de definir y delimitar lo que es cultura popular.

La última definición tiene que ver con el debate surgido del posmodernismo, en el cual la cultura de masas y la alta cultura han dejado de ser dos tipos de cultura bien reconocibles. Así, la cultura popular se extendería a ser la cultura en general. Sin embargo, esta definición impide reconocer que la poesía no es algo popular y que la incorporación que hace de contenidos de la cultura de masas es una práctica diferenciada. Es decir, si la cultura popular y la alta cultura se han fusionado, se desvirtuaría la razón de ser de los estudios, incluido el nuestro, que abordan la presencia de la cultura de masas en el arte y la literatura entendidas como alta cultura. Estos estudios parten de que son entes distintos, y esta percepción

permite establecer la tesis de que ciertos aspectos de una forma de producción cultural son apropiados por otra distinta.

Como podemos observar, el intento de definición de una cultura popular es complicado. Storey no tiene claro si cultura popular es cultura de masas o si alguna de las seis definiciones es la definición correcta. Sin embargo, de sus aproximaciones al concepto sí que derivamos una definición útil para nuestros intereses. La cultura llamada popular en países de habla inglesa es la cultura de masas y es entendida también como cultura *pop*. Aquella está íntimamente relacionada con la revolución industrial y a la industria cultural.

La cultura *pop* es aquella cultura popular como fue descrita por Storey, y agregamos que proviene de los países anglosajones principalmente y en segundo lugar de los altamente industrializados (el caso de Japón es particularmente ilustrativo del universo *pop*). Estas definiciones no nos permiten reconocer el universo *pop* de dicha cultura, pero al menos nos dan un parámetro territorial. Dicha cultura además se genera predominantemente desde la industria cultural y es consumida a través de los diferentes medios de comunicación. Son *pop* los diferentes géneros musicales que provienen de los Estados Unidos, pero también son *pop* las diferentes manifestaciones locales que se alimentan de los géneros musicales que provinieron de Estados Unidos e Inglaterra (e.g. los subgéneros de la cultura angloamericana: *pop*, *punk*, *rock*, *metal*, etc.). En conclusión, lo que en habla inglesa se denomina como cultura popular (popular culture) nosotros la entenderemos como cultura de masas angloamericana o de influencia angloamericana, es

decir, como cultura *pop*. Esta relación también queda definida por el establecimiento del *pop-art* durante los años sesenta y que marcó el concepto como una caracterización de la presencia de la cultura de masas en el arte y la literatura. Por ello cada vez que se hable de la presencia de la cultura de masas en el arte, tanto el *kitsch* como el *pop* se usan para describir una estética de la cultura de masas. En el siguiente capítulo dedicaremos un espacio a explicar estos conceptos y sus usos en el ámbito literario.



## 2. La cultura de masas en la literatura

En este capítulo abriremos el debate conceptual surgido de los estudios sobre la presencia de los medios y la cultura de masas en la literatura. Esto significa que abordaremos y explicaremos los conceptos que surgen cuando se ha hablado de la presencia de los medios en la literatura en los diferentes estudios que se han realizado sobre el tema. Sin embargo, debemos reconocer que existen más estudios sobre la presencia de la cultura de masas en la narrativa que en la poesía, al menos como enfoque específico, por lo que algunos de los conceptos que revisamos fueron aplicados solo a la narrativa.

Como veremos a continuación, algunos modelos conceptuales que describen un tipo de narrativa con clara presencia de la cultura de masas coinciden con lo que observamos en los poemas estudiados en esta investigación. Es por ello que desglosaremos y explicaremos el funcionamiento de estos conceptos con el fin de construir un aparato crítico que nos permita analizar la poesía con presencia de la cultura de masas.

La principal problemática que surge de los estudios revisados, es la operatividad de dos conceptos que se han asociado a la literatura, en especial la narrativa, con presencia de la cultura de masas, a saber: el *kitsch* y el *pop*. Los estudios enfocados en establecer dicha presencia como estilo de uno u otro concepto han resultado, como se verá, complicados a la hora de analizar las obras del corpus. Sin

embargo, es importante reconocer que la relevancia de estos estudios reside en que se han planteado, si bien desde otro enfoque, las mismas preguntas que nos hacemos aquí.

En cuanto a la poesía, tenemos un antecedente muy claro en la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, cuyo prólogo representó un intento de establecer ciertas características de una generación que había nacido en la época dorada del cine norteamericano. La bibliografía que se gestaba a este respecto, como es el caso de Roland Barthes y Guillo Dorfles, que comenta Castellet en dicho prólogo, nos ofrece una metodología para partir de un análisis sobre el papel del mito cultural en el poema. El análisis posterior de Antonio Monegal pone énfasis en dos aspectos importantes de la recepción del mito y por ello es pertinente comentarlos.

Otro concepto que, aunque no se ha utilizado en poesía, nos parece importante comentar es el de *name-dropping*, concepto que designa una manera de enlistar nombres y marcas. En algunos poemas del corpus el *name-dropping* se presenta como estrategia y es por ello su relevancia en este capítulo.

Los estudios reservados a la poesía con presencia de los *mass-media* y la cultura de masas son pocos y solo en un caso constituyen dos obras de un mismo autor: *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media* y *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* de Marjorie Perloff. Es importante mencionar que el estudio de Perloff no busca la presencia de la cultura de masas en

los poemas, sino la manera en que dicha cultura afectó las formas más radicales y vanguardistas de la poesía de la segunda mitad del siglo XX por un lado, y el regreso de la intertextualidad y la poesía conceptual en el nuevo siglo por el otro. En el caso de su primer trabajo, algunas de sus hipótesis pueden ser observadas en la poesía aquí estudiada, pero reconocemos que el corpus que ella trabaja es más bien experimental y el contexto también es diferente. En el caso de su segunda obra vemos una aproximación más concreta sobre algunos de los poetas aquí estudiados, aproximación que también ha sido establecida por Cristina Rivera Garza.

### **2.1. La cultura de masas como parodia y pastiche del *kitsch***

Con la llegada de la industria cultural, y en consecuencia de la cultura de masas, el sistema del arte se enfrentó a una nueva dicotomía de valores. Por un lado, estaba el arte de vanguardia en el cual el artista, en palabras de Clement Greenberg, “buscaba mantener el alto nivel de su arte escuchándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones” (2002: 17-18) y por el otro estaba el *kitsch* o el arte que servía a los puros intereses del consumo. De alguna manera y de acuerdo a los ensayos publicados en la década de los 30 por Greenberg y Herman Broch, el buen arte era aquel que asociábamos con la vanguardia y el mal arte era aquel arte que se confundía con un arte que provenía de la cultura de

masas y de las culturas populares<sup>14</sup>. Este fenómeno condicionó el concepto de *kitsch* al arte popular y al arte que desde su génesis era masivo (e.g. novelas de folletín, comics, pin ups o las canciones Tin Pan Alley). De esta manera todo aquello que proviniera de la industria cultural o que se refiriera a ella comenzó a denominarse *kitsch*, mientras que el arte abstracto en sus formas más sofisticadas cedió al nombre de vanguardia y arte de la alta cultura.

Algo en que coinciden ambos pensadores es que por un lado la vanguardia, al volcarse sobre sus propios medios como fuente de inspiración, se convertía en un producto de difícil lectura y por lo tanto en una forma de arte difícil de disfrutar. Mientras que por otro lado el *kitsch* se producía mediante fórmulas que buscaban agradar al público. Es entonces ilustrativa la distinción entre estas dos formas estéticas y las únicas problemáticas que se podrían generar son en cuanto una verdadera categorización del *kitsch* y del arte de vanguardia. Sin embargo, el problema de los trabajos de Greenberg y Broch es que, como los de Horkheimer y Adorno, parten de la generalización y esto siempre es problemático cuando se trata de particularizar las diferentes expresiones de la cultura.

Una aproximación al concepto mucho más detallada proviene Umberto Eco en su obra *Apocalípticos e integrados*. En ella define

---

<sup>14</sup> Respecto a esto Calinescu (2003) nos advierte de no confundir un arte creado para las masas que las artes formadas en las culturas populares. Las segundas surgen desde la colectividad y la tradición, mientras que la primera es planeada y proporcionada desde la industria cultural. Sin embargo y de acuerdo con Calinescu el arte creado para las masas y consumido predominantemente por la clase media ha generado un *estilo de vida ideal*. Para nosotros este hecho significa también una manera de experimentar la vida cotidiana.



al *kitsch* como la “obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre de despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas” (2011: 124). En esta definición Eco entiende que el *kitsch* en principio se vende como arte sin reservas y es ahí donde encontramos un aspecto que nos puede llevar a distinguir el *kitsch* de un mero arte para las masas. Si el *kitsch* es engaño y falsedad (Greenberg, Broch y Eco), el engaño tiene que cumplir su función mistificadora y en este sentido los productos de consumo cultural no cumplen del todo este engaño. Según Eco, a nadie le parece que hay un engaño en la novela de folletín o el comic. Nadie, ni siquiera los colectivos que los consumen, piensa que se trata de obras de alta calidad artística. Se toman por mero entretenimiento.

A partir de este razonamiento distingue las diferentes expresiones estéticas que se dan en una cultura de masas. Puesto que a Eco le interesa no solo el aspecto estilístico del *kitsch*, sino también su recepción, será más detallista en su categorización: cultura de vanguardia (donde encuentra a Proust), cultura de masas (Emilio Salgari), cultura media (Tomasi di Lampedusa), y *kitsch* (Ray Bradbury). Eco es contundente a la hora de nombrar al *kitsch* como la forma ínfima de arte, pues en su afán de aspirar a un arte trascendente, hecho al que ni el arte de masas ni el de la cultura *media* aspiran, pierde toda legitimidad. Para Eco, Bradbury aspira a realizar un relato artístico en “En una estación de buen tiempo”, pues huye de las convenciones del relato amoroso, pero para huir de ellas recurre a la idealización de la alta cultura y el arte en la forma de un encuentro no con la amada, sino con un pintor de vanguardia:

Picasso. El cuento de Bradbury carece de elementos de la cultura de masas y sin embargo Eco lo ubica dentro del *kitsch*, puesto que se ofrece como “arte sin reservas”. El relato de Bradbury no busca entretener meramente, sino que busca entretener mediante los efectos del arte de vanguardia, digamos que busca entretener “artísticamente” y esa inadecuación o forzamiento de los diferentes recursos disponibles es lo que lo vuelve una mentira estructural y, por tanto, *kitsch*.

Para Eco el *kitsch* no es una estética del gusto de las masas, sino una estética frustrada que en su afán de convertirse en obra de arte imita los efectos de este. Si adoptamos esta definición, bastante diferente a la de Greenberg y Broch, entonces no todo lo que se asocia a los gustos de las masas es *kitsch* y por lo tanto resulta difícil aceptar que cualquier incorporación de una estética de la cultura de masas en la literatura es una apropiación del estilo *kitsch* como lo afirma Lidia Santos (2004).

Su estudio propone que la incorporación de la cultura de masas en la literatura se realiza tomando los elementos del mal gusto de esta cultura para incorporarlos al arte de vanguardia latinoamericano y con ello incomodar a cierta clase política: “Los autores aquí incluidos [se refiere al movimiento brasileño *Tropicalista* y al argentino Manuel Puig] fueron seleccionados por inscribir el uso de estos productos en un proyecto de ruptura con el ideario estético y político que les era contemporáneo” (Santos, 2004: 22). Este mal gusto, es lo que ella denomina *kitsch*.

Lidia Santos encuentra en su análisis que el principal recurso que las obras literarias de la generación tropicalista de los sesenta tomó de la cultura de masas norteamericana y local, fue el aspecto decorativo del *kitsch*. Ella lo describe, ayudada por las categorizaciones de Abraham Moles, como una marca de clase social:

En conjunto, la etimología de las palabras que designan lo *kitsch* iberoamericano autoriza a concluir que los artistas que incluyeron los diferentes matices del fenómeno en sus obras lo enfocaron más como marca de status social que propiamente como cualidad artística. (Santos, 2004: 112)

En esta conclusión observamos que para Santos la incorporación de los medios a la literatura –Manuel Puig, los Tropicalistas brasileños, José Agrippino de Paula, por mencionar algunos– es para subrayar las clases sociales y sus diferencias estéticas. Hecho que parece confirmar a lo largo de su análisis. Sin embargo, también insiste en que la demarcación de barreras entre las diferentes clases se quiebra con la incorporación de los elementos de la cultura de masas en el arte y la literatura, lo que la lleva a afirmar incluso que el *pop-art* no es enteramente *kitsch*:

Para afrontar el poder del buen gusto (el *high brow*) representado por el expresionismo abstracto, el *pop-art* norteamericano promovió el “gusto del consumidor”, que incluía no sólo lo *kitsch* (que Greenberg había considerado retaguardia), sino también imágenes comerciales y técnicas de propaganda que estimulaban el consumo. (Santos, 2004: 131)

Lidia Santos observa que la marca distintiva del mal gusto, está asociada con la cultura de masas y parte de que su incorporación al arte y la literatura anula las jerarquías culturales que estaban presentes desde los años treinta. Esto puede entenderse debido a las afirmaciones de Greenberg respecto a su definición del *kitsch* como la forma de arte de la cultura de masas.

La situación se vuelve más compleja cuando observamos que no toda incorporación de la cultura de masas en la poesía o en la literatura consiste en un gesto *kitsch*. La parodia de una estética *kitsch* ya bien delimitada como “mal gusto” (delimitación que la misma Lidia Santos realiza en su estudio), no nos resuelve esta problemática. Lo que sí lo hace es una incorporación de la cultura de masas, sin categorizaciones, a la literatura culta, pues no en todos los casos será para subrayar las diferentes clases sociales de los personajes; en el presente todos estamos expuestos a dicha cultura. En las obras que estudiamos aquí tampoco constituye una demarcación de nivel socioeconómico, pues son una realidad –de ahí el nombre que otorga Fredric Jameson (1996: 10) a la cultura: segunda naturaleza– a la que están expuestos los poetas en su cotidianidad.

Si atendemos al concepto de *kitsch* que Umberto Eco identifica en la literatura que él denomina como *midcult*, lo *kitsch* en la poesía no sería la incorporación de la cultura de masas (en sus formas de pastiche, parodia, *collage*, *name-dropping*, por mencionar algunos), sino la aspiración de hacer bello el poema con estilemas propios de otras épocas de la tradición poética (e.g. recurrir al canto de las

golondrinas, la belleza del campo, o al mito mismo de poesía), es decir, emplear la mentira estructural para “maquillar” el poema de poeticidad, como sucede en el ejemplo del cuento de Bradbury. Esta situación conduce a nuestra investigación a evitar el tratamiento de lo *kitsch* como forma particular de una poesía con presencia de la cultura de masas. Como veremos más adelante, también el uso del concepto *pop* nos sitúa en un reto para construir un aparato conceptual sobre la literatura que analizamos aquí.

En otro estudio sobre el problema de los medios en la literatura se trae a colación el concepto *pop* que también ha sido motivo de diversas reflexiones en el ámbito literario y artístico. Sobre él analizaremos algunas de sus características cuando es incorporado a la literatura (predominantemente la narrativa) y mostraremos su operatividad para el corpus que trabajamos en este estudio.

## **2.2. La cultura de masas como universo *pop***

Como revisamos en el capítulo anterior, la cultura *pop* ha tenido y tiene una significativa presencia en el ámbito de la cultura de masas. Las mayorías consumen en gran medida la cultura de masas norteamericana y al no tener una precisión del concepto, hemos optado por denominarla *pop*. Sin embargo, como vimos con el *kitsch* no toda presencia de la cultura de masas convierte a una obra artística bajo la estética de lo *pop* y es por ello que daremos una ojeada a las conceptualizaciones que se hacen de este tipo de literatura. Para ello, tomaremos esta premisa que es la más evidente

y general para describir mejor los postulados de Eloy Fernández Porta sobre el *pop* en la literatura, así como los propuestos por Ana María Amar Sánchez<sup>15</sup>.

Según lo revisado con John Storey (2009), la cultura *pop* pasa en su mayor parte por la cultura angloamericana, ya sea directa o indirectamente. Además, y como bien apunta Fernández Porta<sup>16</sup> (2010), es principalmente generacional, puesto que la misma cultura de masas es altamente dinámica.

Fernández Porta trae a colación un debate conceptual sobre el uso del concepto *pop* en la crítica literaria, pero también en la musical. Pues según él mismo afirma, el campo teórico que le permitirá deshebrar el contexto literario actual es el de la música debido a que en dicha forma de arte las definiciones de géneros se actualizan con mayor rapidez que en la literatura. De ahí que utilice el ya mencionado concepto para describir la situación actual de la literatura de los últimos veinte años.

Analiza la recepción crítica de la literatura que incorpora elementos de la cultura de masas en la narrativa contemporánea. Para la crítica,

---

<sup>15</sup> En el caso del *pop-art* de los 60 la situación es distinta al de la literatura, pues lo *pop* venía directamente de la alusión visual de objetos culturales y de consumo de la cultura de masas, así como de los medios propios de esa cultura: la serigrafía, la televisión, el cine y la producción en serie. En cambio, en la literatura el problema se manifiesta porque una “literatura *pop*” no sería aquella en la que se hace mención a objetos de la cultura de masas como podría pensarse, sino en una manera de ver esos objetos o de incorporarlos en la literatura (cfr. Bunz: 2007).

<sup>16</sup> Fernández Porta afirma que “en nuestra época se ha hecho patente que el único criterio de distinción es el poder generacional. Los que acceden al poder cultural se ocupan de que *su cultura pop* [...] sea presentada y empaquetada como cultura *pop* denotativa –y, en última instancia, como alta cultura.” (2010: 24)

la categoría que mejor funciona para enmarcar este tipo de literatura es la de *pop*. Sin embargo y desde los ejemplos estudiados en su análisis, la mera incorporación de elementos de la cultura de masas en la literatura no enmarca las obras dentro de lo *pop*, sino que hay diferencias derivadas de las maneras de aproximar las narrativas al mundo de la cultura de masas.

En *Afterpop*, Fernández Porta observa que la incorporación de elementos de la cultura de masas se da de diversas maneras y es en esta diversidad que encuentra los recursos críticos que le permiten definir de mejor forma una estética que va más allá de añadir meramente elementos (mitos, marcas, estrategias seductoras, entre otros) de la cultura de masas en la narrativa. Una forma de explicar esto, y recurriendo –como ya hemos dicho– a la nomenclatura musical, es añadiendo prefijos al *pop*: *post*, *avant* o *after*. En ellos, una nueva clase de literatura *pop* o de manera de integrar elementos de la cultura de masas en sus narrativas es aquella en la que se deconstruyen y resemantizan los valores conocidos del *pop*. Es esta estrategia lo que hace del *pop* un *pop* culto.

Lo que nos resulta relevante para esta investigación es la puntualización que hace Fernández Porta sobre la inoperatividad del concepto *pop*. En las primeras páginas de *Afterpop* plantea la pregunta de si el solo hecho de nombrar referentes de la cultura de masas convierte a una obra literaria en *pop*, o si es acaso la manera en que dichos nombres se insertan en la obra literaria lo que la constituye: “La distinción entre *cultura pop* y *alta cultura* está fundada, en efecto, en presupuestos asociados a los nombres [...], y

solo secundariamente en un examen cuidadoso de las obras que esos nombres proponen a nuestra consideración” (Fernández Porta, 2010: 10).

Para poder hacer una distinción entre una obra literaria *pop*, que se vale de referentes y nombres propios para que el lector se ubique en el universo cultural del autor, Fernández Porta encuentra un tipo de literatura que, sin salir del nominalismo cultural (entendido como el nominalismo posmoderno explicado por Jameson), tiene una mirada diferente. Hay una actitud ontológica diferente. Esta diferencia reside en agregar el prefijo *after* al *pop*, y se trata una nueva manera de posicionar al lector frente a la colectividad mediática que la cultura de masas experimenta. La diferencia consiste, y según las propias palabras de Fernández Porta, en que el lector “no halla un tranquilizador personaje-guía que oriente su recorrido por ese mundo referencial” (Fernández Porta, 2010: 20). Así, si en la experiencia de la multitud ya observada en Benjamin, el poeta Baudelaire se posiciona como testigo de la colectividad, pero a la vez se mantiene fuera de ella, desde su postura de poeta *culto*, el narrador *afterpop* entra y sale de ella, universaliza y particulariza dicha colectividad, pues, en palabras de Fernández Porta, en la literatura *afterpop* se plantea que: “no somos *hombres de la multitud*, sino instancias de contemplación que entran y salen de sus referentes” (2010: 20).

Estas observaciones están dirigidas a la narrativa española contemporánea, pero también revisa la literatura contemporánea norteamericana. Lo que nos parece relevante de su estudio es la



particularización de que una presencia de la cultura de masas (que puede ser en la novela, el cuento o en la poesía) no se define por la presencia de referentes solamente de dicha cultura –como sucede con lo *kitsch* y su manifestación estética de “mal gusto”–, sino en la manera de situar dichos elementos.

Queda la pregunta de si una literatura denominada *pop* es aquella literatura que toma elementos de la cultura de masas, los integra a su mundo de ficción y los ofrece como literatura de género *pop*. La situación discutida con el concepto *kitsch* es similar aquí, pues si nosotros designamos una literatura *pop*, solo por el hecho de tener referencias de la manera que sea a la cultura de masas, ¿qué pasa o cómo designamos a aquella literatura del gusto popular y destinada a las masas? La práctica de nombrar los tipos de literatura posteriores al surgimiento de la cultura de masas como una cultura global, ha sido más conflictiva que clara. Lo que tratamos de aclarar aquí es la consideración de que la incorporación de elementos de la cultura de masas a la literatura se puede dar de varias maneras, pero en el fondo se trata de si hay detrás una intención ingenua, política, o irónica, es decir una definición enfocada en las motivaciones de los escritores y poetas para incorporar sus experiencias con la cultura de masas. Sobre este aspecto Amar Sánchez (1997 y 1999), parte de estas motivaciones para distinguir qué obras pertenecen al gusto popular, cuyos recursos son seductores y se destinan para gustar al público masivo, y qué obras toman dichos recursos para confrontar a los lectores.

Si el *kitsch* se toma de la cultura de masas para integrarlo como estética de mal gusto y a su vez como marca distintiva de una clase social, según Amar Sánchez, el referente *pop* se manifestará en la literatura latinoamericana no masiva como “estrategia de explotación de las posibilidades seductoras de las formas populares” (Amar Sánchez, 1999: 190); y agrega que las formas seductoras no se resuelven en el tipo de literatura que trata los temas *pop* desde una posición que pretende “torcer” la fórmula en algo más, desde una posición crítica. Para ella, esta explotación, y en esto coincide con García Canclini, surge con la orientación posmoderna que propone “un nuevo modo de enfrentar la idea de repetición, incorporando cierto trabajo de intertextualidad con las fórmulas y con los géneros” (Amar Sánchez, 1997: 44), de manera que la literatura que estudia no es aquella literatura genuinamente *pop* – aquella que se basa en la fórmula–, sino en la literatura que la confronta y con esta denominación evita caer en llamar “alta” a esta literatura.

Amar Sánchez coincide con Fernández Porta en el hecho de que la mera referencia nominal del *pop* no es suficiente para entender y enmarcar este tipo de literatura. Sin embargo, para Amar Sánchez este modo de incorporación, al menos en la literatura latinoamericana, se debe principalmente a una traición del canon para elucidar la falsedad de las literaturas destinadas a las masas (e.g. novela de detectives, folletín, melodrama y novela rosa). Es decir, que el uso de los elementos de la cultura *pop*, ya sea mediante la parodia, el pastiche o la inserción de referentes, se vuelve político

puesto que hay una intención programática a la hora de utilizar dichos elementos<sup>17</sup>.

En el corpus propuesto por Amar Sánchez ocurre generalmente esta traición al canon de la novela popular por razones políticas (aquí coincide también con el corpus estudiado por Lidia Santos, cuyos estudios se centran en la literatura latinoamericana). En cambio, la perspectiva de Fernández Porta es que la literatura que él llama *Afterpop* más que traicionar el canon por razones políticas, lo hace por razones estéticas, incluso estilísticas, es decir, para deconstruir el género. Él encuentra que dichas motivaciones tienden a una deconstrucción de los valores conocidos del *pop* y a un enciclopedismo de los referentes debido una negación de la propia sensibilidad *pop* (en esto coincide con Jameson, 2003). En el caso de la música esto es, como observa Fernández Porta, sumamente evidente: se plantean diferentes maneras de ver un mismo género o de tomar un referente cultural para parodiarlo extensamente, hasta el absurdo, o hasta la deconstrucción total del género<sup>18</sup>.

A pesar de las diferentes motivaciones que ambos críticos encuentran para la incorporación de la cultura *pop* en la literatura, lo que sí es una realidad es que los autores de este tipo de obras admiten y entienden que viven en medio de una cultura de masas. La afirmación de Sontag sobre el *camp* nos conduce también a este

---

<sup>17</sup> Así tenemos el caso de Ana Lydia Vega (en Amar Sánchez, 1999) que en su colección de relatos incorpora la estructura de la novela policial, pero rompiendo con los estereotipos de la misma: el protagonista detective es mujer. Al introducir este cambio en el canon, es decir, al traicionarlo, genera una contradicción de reflexión política sobre el estereotipo de las mujeres.

<sup>18</sup> El caso que describe es el de Brian Eno (Fernández Porta, 2010: 32).

escenario<sup>19</sup>. En la conceptualización revisada tanto del *kitsch* como del *pop* hay elementos sociales de distinción de clases, puesto que también en dichos estudios hay un intento de elaborar una *estructura del sentimiento* de la sociedad en que vivimos. Esta realidad y segunda naturaleza revelan que tanto los escritores como los poetas no pueden estar exentos a ella y que lo más lógico es que en cualquier expresión estética se manifieste alguna presencia de la cultura de masas. Pero también es necesario afirmar que hay motivaciones y usos programáticos sobre cómo abordar dicha cultura en la literatura contemporánea.

El *kitsch*, por un lado, concentra el aspecto ético del engaño artístico y en este sentido su incorporación a la literatura se ha realizado como demarcación de niveles sociales y de gustos populares (Santos y Amar Sánchez), mientras que por su parte el *pop* se traduce, por un lado como confrontación del canon de los géneros literarios populares (Amar Sánchez) y por otro como un enciclopedismo referencial de la cultura *pop* y la alta cultura (Fernández Porta), de tal manera que no hay una mirada guía sobre el *paisaje* de la cultura de masas. En ambas estrategias la motivación es el factor que conduce a la aproximación teórica de dichas narrativas.

---

<sup>19</sup> “I am strongly drawn to Camp, and almost as strongly offended by it. That is why I want to talk about it, and why I can” (Sontag, 1964: 515). Esta cita revela que no se puede estar indiferente al entorno de la cultura de masas. Las razones por las que Sontag elabora sus notas sobre el camp es porque está ahí y su estética, la estética camp, forma parte de su experiencia.

La poesía, en cambio, no se vale de las formas de la narrativa *pop*, y para presentarse como poesía *kitsch* tendría que tomar los elementos estéticos de un tipo de obras que aspiran a parecer poemas. La poesía que incluye en su programa estético un conjunto de referencias a mitos culturales o estrategias de seducción nos ofrece un panorama distinto, no un estilo sino a una forma de mirar el mundo.

### **2.3. La cultura de masas en la poesía**

Una de las presencias más evidentes y relevantes de la cultura de masas en la poesía es el nombre. Ya sea del artista, de la marca, de la canción, de la película, la presencia de ese nombre en el poema no es azar. El nombre está cargado de referencias que asociamos o relacionamos con otros nombres, pues sus relaciones forman un tejido textual. Sin embargo, el nombre puede tener varias funciones y es aquí donde describiremos algunas de ellas, según lo observado en otros estudios que han tratado la presencia de la cultura de masas en la poesía. Tal es el caso del nombre como mito.

La noción del mito cultural proviene de Roland Barthes en sus *Mitologías*, y su modelo aplicado a la nomenclatura de productos culturales fue tomado por Josep Maria Castellet para describir la presencia de los nombres de actores y cantantes en la poesía llamada *novísima*. Es por ello que es importante revisarla en esta investigación.

Otro de los aspectos del nombre es el de que se constituye como una marca. Entre el nombre y la persona que lo nombra hay una relación de identidad y entonces el nombre funciona como coordenada, connota gustos, intereses o épocas y la simplicidad de utilizar un nombre para dar a entender todo un conjunto de connotaciones es materia rica para la poesía que estudiamos aquí, por ello el nombre también se presenta en su cualidad de etiqueta, de marca; esta manera de ejercer el nombre es entendida por Fredric Jameson como nominalismo posmoderno, aunque también puede ser entendida como *name-dropping*. Dadas las condiciones en que el nombre se manifiesta en la poesía que estudiamos aquí, revisaremos la función de ambos conceptos –mito y *name-dropping*– en la literatura y la poesía.

#### **2.4. Los mitos culturales**

La poesía con presencia de la cultura de masas mantiene cierta relación con la cultura *pop* mediante el *name-dropping* ejercido como catálogo de objetos culturales que constituyen un entorno o varios, dependiendo de los significados y referentes de dichos nombres. El listado de nombres presente en la literatura contemporánea ha sido categorizado por Jameson (2003) como nominalismo posmoderno –sobre el cual volveremos más adelante en el capítulo–, es decir, que dentro de la cultura de masas las coordenadas espacio-temporales se construyen a través de nombres conocidos. Esta estrategia ha resultado en que las investigaciones

sobre la cultura de masas en la poesía hablen sobre el papel de los mitos culturales (Castellet, 1970; Monegal, 1996 y 1998; y Bou, 1992). Es decir, aquellos personajes de la cultura de masas cuyos nombres generan una serie de connotaciones que sirven, entre otras cosas, como coordenadas al poeta. Debido a esta práctica consideramos indispensable hablar sobre el mito según Barthes: qué es, cómo se constituye en una cultura de masas y cómo ha sido conceptualizado en poemas que recurren a los diferentes mitos de dicha cultura.

A partir de la definición que Barthes construye del mito en su notable ensayo publicado en 1957, “El mito hoy”, José María Castellet describirá esta noción para explicar que la poesía con presencia de la cultura de masas incorporaba sus mitologías, mediante la aceptación del *camp*<sup>20</sup> “por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass-media*” (1970: 26). Dicha definición parte de la noción de que el mito actual es alienante y vacío. El mito que proviene de la cultura de masas, renuncia a su sentido (su historia, su lugar en el mundo) para ceder a su forma como significación. Esto se debe a que el signo cuya naturaleza se forma de la relación significante y significado se vuelve mero significante en el mito. Así, lo que era sentido en el signo se convierte en forma en el mito. Sin embargo,

---

<sup>20</sup> Consideramos el *camp* un modo de experimentar estéticamente el mal gusto y la simpleza de algunos elementos de la cultura de masas que surgió durante la década de los sesenta y setenta. Sin embargo, este concepto no lo abordaremos ya que su inoperatividad parece ser evidente. Las mitologías de los *mass-media* no se incorporaban a las poéticas debido a una sensibilidad del *camp*, el mismo Castellet ni siquiera explica cómo un mito aparece como gusto *camp* en los poetas llamados por él novísimos.

precisa Barthes, el mito no pierde su sentido original, sino que queda suspendido, pues si perdiera dicho sentido se anularía como mito. Así, el concepto en el mito, se encuentra de forma ambigua, por un lado cargado y por otro vacío.

Es por ello que para Castellet una de las formas en que aparece la cultura de masas en la poesía se realiza mediante la inserción de nombres de las celebridades de la cultura de masas, el hecho de nombrarlas es para hacerlos aparecer como mitos de algo más:

Su universo se constituye alrededor de unas constelaciones mítico-populares, importantes puntos de referencia en su organización vital y cultural: Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente pasiones adolescentes –eso podría ser Historia [sic]–, sino el Erotismo o el Sexo; y Ernesto Guevara no será un estímulo o un modelo político a seguir –eso sería Historia–, sino la Revolución en su versión más inmediata y subyugante. (Castellet, 1970: 28)

Según esta explicación, los poetas que incorporan las mitologías de la cultura de masas en sus materiales poéticos lo hacen desde la forma del mito, su aspecto alienante, para asociarlos a ejemplos derivados del mismo (e.g. erotismo, sexo y revolución). Pero entonces, el mismo Castellet se pregunta si estos mitos son alienantes y despolitizados cuando aparecen en el poema. Para responder a Barthes, Castellet acude a una cita de Gillo Dorfles quien afirma que la recurrencia al mito de la cultura de masas no es necesariamente una debilidad del artista, es decir que, en su admiración del personaje de la cultura de masas, el mito no es fetichizado. Para Dorfles, también puede aparecer el mito de forma positiva y desmistificante en el arte y esto porque el mismo mito de



la cultura de masas tiende a “desgastarse” con el tiempo, gracias a la rapidez de su consumo (Dorfles, 1969)<sup>21</sup>. Más allá de si el propio Castellet alcanza a resolver si el mito es algo alienante y despolitizado en los poemas de su antología, lo relevante aquí es que el empleo de los nombres no es por el mero hecho de invocar aspectos visuales y narrativos de la celebridad en cuestión, sino también para resaltar su aspecto mítico y traer a mente los ejemplos que el mito señala, es decir, para mostrar también su aspecto alienante.

Finalmente abre una distinción que nos parece pertinente en esta investigación sobre la diferencia central entre el mito contemporáneo y la poesía contemporánea, propuesta por Barthes:

la poesía contemporánea es un *sistema semiológico regresivo*. Mientras que el mito apunta a una ultrasignificación, a la amplificación de un sistema primero, la poesía, por el contrario trata de reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por transformar el signo en sentido. (1999: 227)

Aquella poesía “contemporánea” de la que habla Barthes no es precisamente la que encontramos en las poéticas estudiadas aquí. El mito cultural funciona asimismo como coordenada y como nodo de un entramado de diferentes referencias. Las connotaciones que lo rodean permiten que una sola palabra abra una red de referencias

---

<sup>21</sup> En el estudio citado por Castellet, Dorfles sitúa el *pop-art* como un ejemplo de la desmitificación del mito publicitario y masivo. En el caso de Warhol, se desmitifica por la obsesiva repetición de las cajas Brillo o Campbell's; en el de Lichtenstein por el pastiche del comic en formato de pintura (Dorfles, 1969). Lo mismo podríamos decir respecto al poema “la felicidad es una pistola caliente” de José Eugenio Sánchez, cuya obra aparece en el presente estudio.

para el lector que comparte dicha red. Aquí las mitologías se utilizan como código de segundo orden.

El prólogo de Castellet no pretende salir de la discusión de si el empleo de las mitologías de la cultura de masas en la poesía seleccionada refleja una mirada alienante, y tampoco profundiza sobre las diferentes estrategias que cada poeta persigue al nombrar dichas mitologías. Es por ello que revisaremos otro estudio en el que se hace una distinción importante en el uso de las mitologías de la cultura de masas. Dicha distinción proviene del capítulo titulado “El poeta espectador” del libro de Monegal *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias históricas*.

En primer lugar, Monegal resalta que, al tener ciertas limitaciones o posibilidades ante un efecto de género que no tienen ni la narrativa ni el cine, la conexión de la poesía popular con el cine o las formas culturales populares serán más bien temáticas que estructurales. Así, se desarrolla en la poesía española una “vertiente mitómana de la poética al uso, en la que los mitos de la alta cultura y los de la baja cultura acaban por resultar intercambiables, y hasta coexisten en un mismo texto” (Monegal, 1998: 218). El mito así, sirve para traer a mente diferentes motivos al texto poético, pues en la “referencia mitómana, el motivo se nombra, se invoca, no se transmuta” (218).

El interés de Monegal no se centra en la novedad de insertar elementos de la cultura de masas en la poesía, sino en la experiencia del poeta en un entorno poblado de imágenes y referentes a la cultura de masas. Para Monegal –y es aquí donde nos ofrece una

respuesta a la pregunta hecha por Castellet–, el referente cultural, por ejemplo, el nombre de una actriz, aparece mitificado para traer al poema una serie de experiencias y detalles que difícilmente pueden hacerse presentes de otra manera. Cuando se menciona a Marilyn Monroe no es para ponerla como mero nombre dentro del poema (esto sería su uso meramente referencial, y se encontraría dentro de lo que Jameson considera nominalismo posmoderno), sino para invocar las referencias de sensualidad, glamour y años cincuenta que el mismo nombre conlleva como mito. Además, para traer a la mente la imagen de Marilyn Monroe asentada por el propio mito: aquella asociada a la vedette norteamericana que proviene de la película de Billy Wilder *The seven year itch*. La mitificación de las estrellas de la cultura *pop*, permite que tengamos una visualidad física del mito. El significante en Marilyn Monroe es ella sobre el respiradero del metro neoyorquino luciendo un vestido blanco. Es esa imagen y no otra la que resulta ser un ejemplo de los conceptos antes señalados.

Sin embargo, nos advierte Monegal, el referente mítico también puede aparecer para ser confrontado y desestabilizado. Es este doble papel una de las funciones que tendrá el mito dentro del poema: “a una mirada que ve más allá de la apariencia, se le opone una mirada que se detiene más acá, en la superficie del fenómeno. La oposición sería entre conocimiento y consumo” (Monegal, 1998: 222)

Tanto más se ofrece el mito dentro del poema como objeto a desestabilizar su significación, cuanto más se nos plantea como un vehículo de conocimiento, pues mueve a la reflexión. Mientras que

en su aspiración de traer a mente todas las experiencias y conceptos que encierra el mito, tenderá más a ser tomado como un objeto de consumo. Por un lado se nos confronta y por otro se nos pide, como lectores del poema, complicidad.

De ambas, Monegal obtiene diversas herramientas que le permiten trazar las maneras en que los mitos culturales ejercen cambios en la mirada del poeta. Pues si parte de la complicidad, el mito se vuelve visible y le permite al poeta utilizarlo como objeto visible, para que el lector lo imagine con solo leer el nombre. Y si parte de su desestabilización, genera una experiencia diferente, incita a una reflexión sobre la mirada:

Se ha abierto la posibilidad de un desdoblamiento de la mirada, hay dos alternativas disponibles simultáneamente: ver *a través* de la imagen aquello que no es imagen, o quedarse con la imagen como tal, como icono cultural que no tiene otro referente que sí mismo. (Monegal, 1998: 224)

Según Monegal, al ver la imagen como lo que es, se inicia una nueva manera de entender la cultura para el poeta. El poeta se convierte en espectador de todo cuanto le rodea. Y dada esta nueva naturaleza, puede utilizar las citas, los iconos culturales, los nombres, etc., como objetos de consumo visual y no solo como pretextos para desestabilizar su significación habitual. Sin embargo, lo que advertimos actualmente, desde las aportaciones de Monegal, es que en la experiencia del poeta se encuentra, además de la ida al cine, la navegación por internet y el *zapping* televisivo. En este

contexto, el poeta también es ante todo un consumidor de productos, servicios y mercancías.

De esta manera el mito puede ser por un lado alienante y por el otro puede ser despojado de su significación y desestabilizado, todo depende de cuál sea su función dentro del poema. En ambas formas el mito cultural se erige como nombre, como palabra que al ser nombrada sostiene una tensión entre lo que significa y lo que puede significar en el poema. Sin embargo no todo nombre lleva una carga mítica y es por eso que también abordaremos una estrategia que encontramos en la poesía reunida aquí y que es la mención de nombres de marcas y personajes de la cultura de masas para establecer con ellos diferentes significados dentro del poema, práctica que también conocemos como *name-dropping*.

## **2.5. El nominalismo posmoderno**

El término nominalismo posmoderno es acuñado por Fredric Jameson y aparece en varios de sus libros y ensayos. A partir de dicha nomenclatura, Jameson trae a colación otro concepto ya conocido: *name-dropping*, es decir, la práctica, a veces negativa y a veces positiva, de arrojar nombres particulares de diferentes personajes y marcas de la cultura con tal de expresar dominio del tema o erudición en diferentes tópicos. Su recurso va desde Thomas Pynchon a Bret Easton Ellis en la narrativa estadounidense, así como también lo hallamos en las obras actuales de William Gibson. En la poesía lo encontramos en algunos poemas que aparecen en los

*Nueve novísimos* y particularmente en la poesía de José Eugenio Sánchez. El recurso es claramente el resultado de la sensibilidad contemporánea que vivimos, sobre todo en su uso como red de referentes. El término es mencionado por Monegal en el estudio citado en el apartado anterior. No obstante, salvo por esa mención, como objeto de estudio no ha sido abordado en los trabajos sobre la poesía contemporánea en lengua castellana.

La relevancia de este concepto reside en el parentesco que establece con el mito entendido por Barthes. A diferencia de los mitos, los nombres de marcas y celebridades sirven como coordenadas en la literatura (son etiquetas descriptivas) y se constituyen como formas vacías de su sentido primario, pero, a su vez, nos dan una idea de subjetividad. Los nombres establecen parámetros, configuran personajes, espacios y tiempos sin necesidad de abundar en ellos. Esto es significativo pues, como apunta Jameson, en la actualidad los nombres no son genéricos, sino que denominan gustos, estilos y comportamientos. Así los nombres “son nombres de marcas, cuya propia dinámica comunica tanto la obsolescencia instantánea como la procedencia global y el neoexotismo del mercado mundial hoy en día en tiempo y espacio” (Jameson, 2003: 94). Una posible manera de entender el cambio entre nombre y mito es que el mito se ha utilizado en tanto desde sus ejemplos que ahora dicho ejemplo designa algo más, se convierte en etiqueta.

Como tal, el nominalismo posmoderno de Jameson, al no haber sido utilizado en los estudios sobre poesía, lo agregamos a la discusión conceptual, puesto que en su significación encontramos una forma

de mitología, pero que se presenta como atributo metonímico de diferentes referencias culturales. La plasticidad visual que ofrece el mito como signo de una imagen cultural, se encuentra también en el nombre de las marcas de ropa. Monegal menciona los poemas de Ana Rossetti “Calvin Klein” o “Chico Wrangler” (1998: 223). Esto lo observamos claramente en los ejemplos literarios de Jameson, pero también en diferentes poemas. El nombre, como el mito, trae a la mente un signo visual que conlleva las experiencias no del poeta como espectador, sino también como consumidor. La experiencia de este último será algo distinta a la del primero, pues el nombre propio será un demarcador también de nivel, estilo, gusto, y definirá también coordenadas espacio-temporales<sup>22</sup>. Así Monegal observa que en un poema de Guillermo Carnero los nombres se apoyan en la complicidad del lector, “del que se espera, comparta determinados referentes culturales” (1998: 220). En este mismo sentido, Enric Bou cita a Terenci Moix, quien advierte al lector sobre el universo cultural posterior a 1942, en el cuento “Màrius Byron<sup>23</sup>”. El universo referencial de Moix va por todos los ámbitos de la cultura, desde la “baja” hasta la “alta”, y no solo se conforman como consumo, sino también como provocaciones al lector (Bou, 1992: 199), provocaciones que tienen que ver con la noción de que los nombres conforman a un tipo de personaje.

---

<sup>22</sup> Un personaje de Ricardo Piglia, Lucía, lo define con mucha mayor agudeza y simplificación: “Listas de lugares, marcas de ropa, joyas, caballos de polo, autos europeos, hoteles de lujo. La experiencia como un aviso de publicidad” (Piglia, 2015: 110).

<sup>23</sup> El gesto de Terenci Moix se puede entender no solo como un despliegue de mitologías, sino también como un auténtico *name-dropping* en el sentido de acudir al recurso para mostrar erudición del tema.

El mejor ejemplo de la conexión entre los mitos y el *name-dropping* se remonta a Píndaro. Conexión que Fernández Porta encuentra en Mark Leyner:

A los rasgos descritos por Leyner [sobre Píndaro] habría que añadir algunos otros que forman parte de su propia escritura a la vez que de la sensibilidad *avant-pop*: el uso de la enumeración de nombres propios como forma de descripción ahistórica o antihistórica” (2010: 203).

Nos interesa resaltar que de alguna manera, Píndaro, como primer cronista deportivo se sirve de la mención de nombres y mitos en sus *Epinicios* y nos revela cómo el mito y el *name-dropping* pueden funcionar, puesto que en cada *Olímpica* se trata un mito y se elogia a un jugador. Esta fórmula intersecta el mito para, en ocasiones, fundamentar y dotar de heroísmo la victoria del jugador. El traslado del mito a la etiqueta espacio-temporal implica que las ediciones críticas de su obra, eluciden las coordenadas espacio-temporales de la Grecia antigua mediante la relación de los nombres, es decir de las referencias culturales. El mito, desde esta perspectiva puede dar paso a la etiqueta, y usarse como *name-dropping*. Este último proceso lo veremos con mayor detalle en el capítulo dedicado a José Eugenio Sánchez.

El mito en su forma más cercana al icono cede su narrativa para mostrarse como mera imagen y al ser mera imagen se convierte en objeto. El objeto cuando se emplea en el poema como accesorio, no solo ofrece marcas de gustos y estratos sociales, sino también identificaciones con formas de cultura particulares, tales como



subculturas. Sobre este aspecto consideraremos algunas de las ideas propuestas por Dick Hebdige en su obra *Subcultre: The meaning of style*.

El trabajo de Hebdige sobre las subuclturas punk y *reggae* nos ayuda a entender el funcionamiento de las etiquetas. En su delimitación de un estilo de ropa y para erigirse como huella de ideologías y actitudes, Hebdige encuentra uno de los mecanismos por los que los símbolos culturales, así como los meros objetos, a partir de su simbolización se convierten en etiquetas, o incluso, en marcas particulares de un estilo de ropa: “Para quienes los erigen como iconos y los esgrimen como evangelio o como anatema, estos objetos se convierten en signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor” (2004: 15). El ejemplo de un objeto que se convierte en símbolo proviene de la novela *Diario de un ladrón* de Jean Genet, en ella dos policías que detienen al protagonista le confiscan un tubo de vaselina, en aquel entonces un objeto que delataba la homosexualidad. Al hallarlo, comienzan a reírse y a soltar indirectas al protagonista que también ríe con ellos. El tubo de vaselina, así, se convertiría en un símbolo de desprecio, pero también de incomodidad a la normalidad.

Hebdige toma de este ejemplo el origen de la simbolización de un producto para fundamentar el estilo de ropa de los *punks* de una manera similar. Los dijes, la ropa rasgada, el uso de estoperoles e impermeables, fueron objetos y gestos que en algún momento se erigieron como símbolos de valor y rebeldía. El paso de los años, sin embargo, ha convertido estos objetos de valor en marcas

estilísticas de la ropa. Han cedido su significado para convertirse en objetos de una mitología vacía y alienante para algunos y han quedado como huellas de lo que significó una época para otros.

Lo que interesa aquí es el hecho de que cualquier objeto puede cargarse de significado y al hacerlo también puede quedarse como etiqueta, una etiqueta que sirve para ubicar en tiempo y espacio ciertos aspectos de contenido del poema. Esto funciona puesto que por un lado, la cultura de masas, al ser global, sus productos son generalmente conocidos, y por otro porque dichos productos tienen caducidad o están segmentados por las generaciones, de manera que las etiquetas también nos ubican en espacio y tiempo. El objeto cultural coleccionable, guardado para simbolizarse en el poema, también en su forma dialógica nos habla de los gustos y las actitudes del poeta. De la misma manera que un grupo de jóvenes se apropia de los objetos como formas de identidad gregaria, los poetas recurren también a ellos porque están a su alrededor, incluso si estos son discursivos, al nombrarlos en el poema describen también al poeta o a la voz poética que los enuncia.

Según esto último, tanto Marjorie Perloff (2010) como Cristina Rivera Garza (2012) encuentran que la apropiación de objetos culturales para insertarlos dentro de las obras poéticas ha generado un tipo de poesía más confesional, más autobiográfica. Esto puede resultar irónico si pensamos que lo menos personal es tomar las palabras de otros para describirnos, sin embargo, como vemos con Hebdige, la apropiación de objetos conlleva una carga de significados de lo que queremos decir. Esto no parece ser

excepcional, sino bastante congruente con las teorías que hemos abordado. Desde Benjamin hasta Thompson, la experiencia mediada por las vivencias con los diferentes objetos construye al sujeto, no de manera completa, cierto, pero sí que existen varios componentes de ella en su configuración. Si el *pop* se ha vuelto erudito en una vertiente que Fernández Porta llama *afterpop* es porque la experiencia del *pop* en los autores que él maneja, desde Coover hasta Renaud Bèzy (Fernández Porta, 2010: 29) se reactualiza como discurso artístico. Si existe una poesía con fuerte presencia de la cultura de masas es porque el poeta está expuesto a ella y ha sido determinante en su configuración como sujeto.

## **2.6. El artificio radical y el apropiacionismo**

Hasta ahora los conceptos que hemos analizado sobre la presencia de la cultura de masas en la poesía tienen que ver con el uso de los mitos y las etiquetas. No obstante, Marjorie Perloff busca la presencia de los medios de comunicación como ausencia, es decir, como estrategia para devolver el lenguaje a la poesía, y evitar su visualidad. Perloff cuestiona, desde los inicios de *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, el planteamiento de T.S. Eliot, quien afirma que la poesía debe ser esa “cara mutable del intercambio común”, es decir que las palabras en la poesía deben ser del uso común de la época en que se escriben los poemas. Perloff da un giro y muestra como este uso común de la lengua carece de referente en la poesía de finales del siglo XX.

Los poetas que observa intentan hacer un sistema de lenguaje distinto al del habla común:

poetry (at least in the industrially advanced countries [...]), is coming to see its role as the production of what we might call an alternate language system. Hence the name, pretentious but essentially accurate, Language poetry. (Perloff, 1991: 49)

Este tipo de poesía será de difícil lectura, pues muchas veces la sintaxis ambivalente provocará confusiones entre lo que se lee y el sentido del poema. Un ejemplo que utiliza es el de Leslie Scalappino. En el siguiente ejemplo la combinación sintáctica del “habla natural” es aparente, pues uno lo ve como articulación y parece que así es el habla común. Sin embargo, Perloff sitúa como el quiebre de esta “habla natural” en las emociones:

Consider certain emotions such as falling asleep, I said  
(specially when one is standing on one’s feet), as being similar  
to fear, or anger, or fainting. *I do. I feel sleep.* (en Perloff, 1991:  
49)

En efecto, la combinación de significantes aquí da la sensación aparente de naturalidad, pero en cuanto los actualizamos al contenido –desmayarse como una emoción a considerar– se rompe esta apariencia y da lugar al artificio que ve Perloff en esta poesía. Esto sucede, según sus conjeturas, para que el lector de poesía regrese de nuevo a una reflexión sobre el lenguaje, por ello la sintaxis de estos poetas representa un reto.

Además de la construcción sintáctica ambigua, la idea de que todo poema debe ser visual tampoco parece encontrarse en la poesía de

finales de siglo. Una de las razones que Marjorie Perloff adjudica a este tipo de práctica dentro de la poesía norteamericana de finales del siglo XX es la de que el mundo publicitario que se vive en las ciudades se ha vuelto predominantemente visual. El poeta se da cuenta de esto y decide presentar formas poéticas que no buscan crear “imágenes visuales nítidas” (Perloff, 1991: 57). Es decir, lo que ella observa es que la respuesta de las poéticas contemporáneas es la de una nueva vanguardia, de poesía abstracta, difícil de descifrar y que opta por el lenguaje sobre la visualidad.

Al dejar de ser la imagen una propiedad particular de la poesía norteamericana, Perloff propone que la deconstrucción de la imagen en esta poesía, ha ocurrido de tres maneras:

- 1) The image, in all its concretion and specificity, continues to be foregrounded, but it is now presented as inherently deceptive, as that which must be bracketed, parodied, and submitted to scrutiny [O’Hara, Ashbery, Palmer, Scalappino]
- 2) The image as referring to something in external reality is replaced by the word as image, but concern with morphology and the visualization of the word constituent parts. [Concrete poetry, Augusto de Campos, John Cage, Steve McCaffery, Suzan Howe, and Johanna Drucker]
- 3) Image as the dominant gives way to syntax: in Poundian terms, the turn is from phanopeia to logopeia. ‘Making Strange’ now occurs at the level of phrasal and sentence structure rather than at the level of the image cluster so that poetic language cannot be absorbed into the discourse of the media. [Clark Coolidge, Lyn Hejnan, Charles Bernstein, Rae Armantrout, and Bruce Andrews] (Perloff, 1991: 78)

Las diferentes formas de recurrir a la imagen en la poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo XX son el engaño, la forma plástica y el antídoto de sí misma. Frente a este fenómeno

revisado por Perloff, el uso de la precisión en el lenguaje para generar una claridad en el mensaje se ha trasladado al discurso publicitario: “Extract treatment of the thing, accuracy of presentation, precise definition –these Poundian principles have now transferred to the realm of copywriting” (Perloff, 1991: 94).

Es evidente, dados los poetas seleccionados por Perloff, que la poesía trabajada en su estudio era una poesía experimental, de ahí el título de *artificio radical*. Sin embargo, para la autora norteamericana el hecho de que la publicidad, las noticias, y en general los medios representen la realidad de una manera tan teatral impide que el poeta tome los tópicos del romanticismo, así como hablar de la experiencia del yo desde una perspectiva íntima.

Para nuestra investigación, el hecho de que los poetas que seleccionamos incorporen mitos, nombres y estrategias retóricas que provienen de la cultura de masas, nos permite observar que no son ajenos a la teatralidad de los *media* descrita por Perloff. Sin embargo, estos poetas no recurren a la experimentación radical del lenguaje, como sucede con un John Cage, o un Charles Bernstein. El corpus que estudiamos aquí trata la problemática de la imagen y los *mass-media* desde diferentes ópticas. Los poetas no huyen al tratamiento de la visualidad en la escritura, pero sí reaccionan ante ello. El caso más claro para nosotros es el de la parodia. La reelaboración de textos antiguos bajo temáticas contemporáneas es un ejemplo. El humor y la ironía como respuesta al constante estímulo de información es otro. En lo que respecta a la deconstrucción que propone Marjorie Perloff, es en la de parodiar la

imagen y mostrarla como engañosa donde encontramos coincidencias con el corpus que aquí presentamos.

El panorama que revisa la autora norteamericana la lleva a concluir que la hipótesis de que las vanguardias han desaparecido es ampliamente exagerada. Según lo demostrado por Perloff, una de las respuestas ante la proliferación de entretenimiento y estímulos visuales provoca una reacción en ciertos poetas que los lleva a la abstracción total del lenguaje, como indica McCaffery ahora “lo real ya no es el referente, sino su modelo absorbido” (Perloff, 1991: 40). Sin embargo, algo que observó Umberto Eco respecto a esta respuesta, que en el fondo es vanguardista, era que tendía a la anulación de la obra como tal:

La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura [...] después va más allá; destruida la figura, la anula, llega al abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela rasgada, a la tela quemada; en arquitectura estará la condición mínima del *curtain wall*, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura la destrucción del flujo del discurso. (1988: 27)

En el caso de la poesía es la anulación del sentido de las cosas, la palabra como objeto material, como sonido puro y sin significado, o la imagen de la palabra, el contorno de sus pátinas o la rigidez de su tipografía sin pátinas. Desde esta perspectiva, llegaría el momento en que el silencio sería la única respuesta viable ante toda la explosión de información mediática. El mismo Eduardo Milán observa esto y considera que una vertiente de la poesía contemporánea mexicana se orienta hacia la pura invención, es decir la completa anulación de la realidad. Por ello la otra respuesta,

la del humor y la ironía, se articuló también como estrategia poética y artística, que tanto Hutcheon como Binns llaman posmoderna. Desde esta perspectiva se sitúan los poetas que estudiamos aquí, toman los temas habituales del arte: el amor, el poder, el dolor, la nostalgia, la infancia como utopía, etc., y los articulan desde el espacio de la experiencia mediada, los articulan desde la voz de un futbolista, un artista de cine, desde la propia experiencia de ellos frente al televisor, o desde la mezcla de discursos y el espacio híbrido que ahora vivimos.

Revisando el trabajo de Perloff, consideramos que tampoco la experimentación sobre el lenguaje es una reacción que se signifique como presencia de la cultura de masas en la poesía, lo mismo que el *pop* o el *kitsch* son posibles respuestas a una manera de experimentar la televisión o Internet. Más que reflexionar sobre el lenguaje, los poetas que estudiamos aquí dialogan con los discursos. Nos interesa especialmente la forma en que la experiencia mediada se articula en el poema que es, a su vez, una forma de mediar la experiencia. Es en este diálogo con la cultura de masas (pero en general con los objetos) que hallamos una aproximación más cercana en otra obra de Perloff.

En *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, la crítica norteamericana aborda las poéticas del nuevo siglo a partir de su constitución dialógica con otros discursos. Aquí encontramos ciertos aspectos a resaltar que pueden reflejarse y establecer puentes con el corpus que estudiamos aquí. Perloff plantea como premisa principal que desde inicios del presente siglo hay un cambio en la



manera de articular la poesía. Contrario al artificio radical que había descrito en su estudio anterior, ahora parece que el poeta no se resiste al mundo que le rodea, más bien dialoga con él:

In the climate of the new century, however, we seem to be witnessing a poetic turn from the resistance model of the 1980s to dialogue –a dialogue with earlier texts or texts in other media, with “writings through” or *ekphrases* that permit the poet to participate in a larger, more public discourse. (Perloff, 2010: 11)

Lo que llama la atención es el empleo de una escritura “a través de” textos que pertenecen a otros medios. En efecto, la presencia de la cultura de masas puede manifestarse como la inserción de citas que provienen de canciones, películas, anuncios de publicidad. La obra de Esteban Peicovich es un claro ejemplo de la apropiación de otros discursos para generar una obra poética. El acto no es nuevo y lo encontramos como práctica en numerosas obras literarias. Esta estrategia también la observamos en algunos poetas estudiados aquí.

Como respuesta estética ante la proliferación discursos parece bastante lógico que una poética que dialogue con la cultura de masas, también incluya fragmentos de esta para convertirlos en palabras que hablan como escrituras oblicuas. Es a partir de esta estrategia que Cristina Rivera Garza se pregunta por el yo escondido en esas palabras apropiadas. Respecto a *Autobiography* de Sol LeWitt nos dice:

cuando hojemos *Autobiography* estamos frente a un recuento personalísimo, sí, pero indirecto de la vida del catalogador. Lo que se persigue, en todo caso lo que se deja ver, es el efecto que

ese alguien, que esa presencia, ha dejado como marca o como mirada sobre los objetos retratados. (Rivera Garza, 2012: párr. 1)

Para la escritora mexicana la apropiación es una manera oblicua de expresar el yo, pues en la elección de los objetos (todos los materiales copiados), el yo se encuentra de alguna manera en ellos. Ayudada por la propuesta de Perloff, Rivera Garza encuentra en la práctica del apropiacionismo conceptual un eco con las poéticas del presente, en las que incluye a Eduardo de Gortari.

En el caso de los *Pasajes* de Benjamin, Perloff nos ilustra que las maneras de apropiación son en realidad un diálogo entre el autor alemán y los discursos que encuentra y que llama “residuos” —cabe resaltar que tanto Benjamin como Perloff utilizan la palabra montaje para explicar la estrategia apropiacionista de los *Pasajes*—. Esto también lo encontramos en la poesía de Fernández Mallo y la de Eduardo de Gortari, en ambas la inserción de citas y objetos hallados se constituyen como materiales que dialogan con la experiencia del poeta, en Fernández Mallo, devienen simbólicos, y en el caso de de Gortari se presentan como huellas de experiencias pasadas. Este último caso es el que Rivera Garza toma como ejemplo del diálogo apropiacionista para resaltar una nueva forma de autobiografía y que describiremos en el capítulo dedicado al poeta mexicano.

Dado que los intereses del presente estudio están enfocados en la presencia de la cultura de masas, nos interesa resaltar que los trabajos de Perloff aspiran a describir una manera de crear poesía

frente al mundo globalizado y mediado que ahora vivimos. Dichas estrategias pueden presentarse también en los poemas que estudiamos aquí porque los poetas reunidos en este estudio se aprovechan del entorno que vivimos como material poético. Lo que aquí pretendemos resaltar de estas estrategias es la manera en que la experiencia mediada se presenta en el poema y esta va a ocurrir, como veremos, de diferentes maneras. Tanto si ocurre como parodia, inserción de citas, o como diálogo entre canciones y versos del propio poeta; tanto si se acude a los mitos culturales para detonar las experiencias del poeta, como si se incorporan citas y objetos culturales, los recursos disponibles se constituyen en el poema como experiencia de la cultura de masas. Estas estrategias nos hablan de la relación que el poeta guarda con el mundo mediático que ahora vivimos.

Regresando a las problemáticas vistas sobre el *kitsch* y el *pop*, la mención de los referentes como práctica discursiva no convierte la obra literaria en cuestión en una forma de poesía *pop*, sino que evidencia una particularidad de la época en que vivimos. La relación entre el mito y el *name-dropping*, describe una manera en que los mitos pueden volverse marcas y así conformarse como signos que le permiten al poeta construir una lista de mitos o nombres como detonadores de experiencias o coordenadas del entorno. Como observaremos en algunos poemas del corpus estudiado, la poesía se inclina a deconstruir y desmistificar (y en última instancia a jugar con) el universo de la cultura de masas, cuyas coordenadas simulan un orden a través de sus interrelaciones.

Así, ya sea para deconstruir el nombre-logo de las marcas y las estrellas de la cultura *pop* o para valerse de ellas como *tokens* visuales y sonoros, o metonimias de un universo semiótico lleno de interrelaciones, los poetas no escapan ni a las prácticas del consumo, ni a las de la mirada espectacular de esta cultura llamada también segunda naturaleza. Si Benjamin apuntó que con la llegada del cine una nueva percepción del arte se gestaría en las sociedades (siendo las masas las principales afectadas), el poeta se convierte en una instancia que entra y sale de los diferentes universos semióticos sin adecuarse específicamente a ninguno, puesto que su mirada es como la de quien ve un paisaje –de ahí el término anglosajón: *mediascape*– sin involucrarse demasiado, pero interactuando con él simultáneamente como testigo y participante, tal cual sucede ahora con Internet. En el *se vale todo* característico de la posmodernidad, el poeta utiliza ese todo, no para hacer lo que le plazca, sino para convertirlo en material generador de sentido. Le abre una puerta a un entramado de significantes que constituye el universo de la cultura. Para el poeta contemporáneo, la cultura de masas deviene como otro cosmos sumado al ya existente.

### 3. Panorama de la poesía actual

Para la elección del corpus hemos decidido partir de tres condiciones principales: la primera fue escoger poetas que no evitan reconocer el entorno que vivimos, sino que se aprovechan de él para construir sus poéticas, así el principal hilo conductor es la presencia de la cultura de masas porque ese es el entorno del que partimos como parte fundamental del poeta contemporáneo; la segunda, que no huyen del lenguaje poético como medio de expresión, esto es que siguen trabajando desde el poema tradicional; la tercera, temporal, es que sus libros se hayan publicado en el presente siglo. La razón de esto es observar el lenguaje poético en un contexto determinado por la cultura de masas. De alguna manera esta delimitación temporal nos daba la certeza de que los poetas nacieron en un entorno rodeado por televisión, cine, radio y posteriormente Internet.

La presencia de la cultura de masas en la poesía no es, ni mucho menos, algo nuevo. Antologías como *Viento de cine*, de José María Conget (2002); *Rosa polipétala* de Eduardo Chirinos (2015), *Un balón envenenado* de Luis García Montero y Jesús García Sánchez (2012) o *El gol nuestro de cada día* de Francisco J. Uriz (2010), incluyen poemas donde hay menciones a figuras de la cultura de masas desde principios del siglo pasado. Tanto el cine como el fútbol se constituyeron como formas culturales de las masas que continúan hasta la fecha.

La antología *Nueve novísimos* de Josep Maria Castellet (1970) es sin duda la que de manera programática reunió a una serie de poetas que dialogaban con la cultura de masas expresada a través del cine y de la música popular. Fue Castellet el primero en advertir el papel de los mitos contemporáneos en los poetas que reunió en su antología. A partir de dicha antología se generaron numerosos estudios sobre los poetas entre los que encontramos, “Verbal Collage in Pere Gimferrer’s Poems” de Timothy J. Rogers (1984); Enric Bou (1992) lo aborda en un capítulo dedicado a los novísimos dentro de la colección de ensayos *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*; Andrew Debicki les ha dedicado algunas páginas en “La poesía posmoderna de los novísimos: Una nueva postura ante la realidad y el arte” (1989); Isabel Navas Ocaña (2009) aborda la poesía de los novísimos desde aspectos históricos y políticos. Estos son solo algunos ejemplos de la extensa bibliografía que hay sobre el tema. El concepto que desarrollamos en el segundo capítulo, mito cultural, fue utilizado para explicar la poesía de esta generación. Gran parte de la metodología que seguimos para observar el uso del mito en los poetas del presente corpus proviene de los trabajos de Monegal (1993, 1996 y 1998). La antología de Castellet, además, ha sido imprescindible como antecedente más cercano a este corpus, tanto de manera conceptual, como temática. La obra de Gimferrer en específico trabajó repetidamente la relación entre cine, literatura y poesía. Además, inaugura el diálogo abierto y poético entre la vivencia y la experiencia mediada con el cine, que en nuestro estudio se

extenderá a la música, la televisión e Internet en los poetas que estudiamos aquí.

En el caso de Latinoamérica los antecedentes parecen ser similares a los de España: la antología mexicana *Los poetas van al cine* (1997) da cuenta de la presencia, desde los orígenes del cine, en la poesía. La revista mexicana *El corno emplumado* (1967) reunió un grupo de poetas que dialogaron con la cultura de masas en sus formas musicales y televisivas. Nicanor Parra y Jorge Teillier, a quienes mencionaremos a continuación, publicaron en dicha revista. Su director, Sergio Mondragón, también trabajó una poesía que dialogaba con las formas musicales del blues y el jazz. Dicha influencia provino de lo que significó el movimiento beatnik para la poesía mexicana durante los años sesenta. José Carlos Becerra, poeta de mayor tradición lírica, también dialoga con la cultura de masas en su poema “Batman” (1969). El “Batman” de Becerra se centra más en el lenguaje, sin embargo la razón del título es para establecer la analogía de esperar una señal, en este caso de la amada.

En el caso de Brasil y Chile, la relación entre los *mass-media* y la poesía se intensificó diez años antes de la aparición de los novísimos. El caso del primero surgió con el movimiento tropicalista, que afectó de manera más profunda al arte, y en menor medida a la poesía. La obra de Caetano Veloso y de Gilberto Gil, asociados al movimiento, trabaja una poética que surge de la mezcla entre la música, la cultura norteamericana en su manifestación *pop* y la lírica. Dado que en aquella misma época el movimiento

Noigandres de los hermanos de Campos y Decio Pignatari tuvo un impacto mucho mayor en la poesía brasileña, los trabajos de Gilberto Gil y Veloso se orientaron más hacia las expresiones musicales y el arte popular que a la poesía. La investigadora Lidia Santos hace un análisis sobre el fenómeno en Brasil bajo el título de *Kitsch tropical*, obra que revisamos en el segundo capítulo, en particular el uso del concepto *kitsch* como demarcador social. En el caso de Chile, la presencia de la cultura de masas se dio principalmente en la obra de Nicanor Parra y su antipoesía. Pero también la obra de Jorge Teillier, poeta chileno de los años setenta y ochenta, dialoga con la música popular de los Beatles, además de recurrir a obras de la tradición literaria. Niall Binns, quien realiza un análisis exhaustivo de su poesía, afirma lo siguiente:

De la poesía consagrada (Quevedo, Machado, Neruda), a la literatura de aventuras o infantil de Stevenson [...] la poesía de Teillier también se le relaciona con la cultura de masas. [...] La presencia de los Beatles es ilustrativa de estas seducciones. (Binns, 2003: 385)

Sin duda es Leónidas Lamboghini el referente de la mezcla de discursos en Argentina durante los años cincuenta y sesenta. Su obra explora el apropiacionismo, la inserción de eslóganes publicitarios, letras de tango y modismos del argot popular bonairense. Sus *partitas* son claro ejemplo de ello. Como lo atestigua Biviana Hernández, se trata de

un procedimiento clave de sus reescrituras, y que ya desde el título anuncia la construcción discursiva del texto por la mezcla y contrapunto de voces, ajenas y propias, que se construyen y superponen desde la alienación de su lugar original,



mezclándose con consignas políticas, voces del tango, la publicidad y el relato periodístico, entre otras. (Hernández, 2015: 7).

Debemos resaltar el carácter político de Lamborghini en el gesto intertextual y de reescritura que subyace a dicha obra, pues su intención era la de manifestar el desarrollo de la política de Eva Perón mediante el montaje de una diversidad de discursos relacionados a ella. Asimismo resulta importante señalar que los movimientos latinoamericanos fueron reacciones a partir de los discursos de poder, ya sea que provinieran del mismo sistema cultural (Nicanor Parra, Jorge Teillier) o del sistema político (Sergio Mondragón, Leónidas Lamborghini). El acercamiento crítico a los poetas de Brasil y Argentina subraya sobre todo el aspecto político y contestatario. En cambio, en el caso de Nicanor Parra y Teillier, Niall Binns (2003) propone caracterizarlos dentro de lo que Jameson llama posmodernismo bajo la lógica del capitalismo tardío. Estas características son: el sujeto esquizofrénico, la disolución del sujeto y el flujo total, todas ellas descritas en su extenso trabajo sobre los dos poetas chilenos.

En otros lugares de Latinoamérica tenemos a Ernesto Cardenal, cuya obra es una reacción ante las formas literarias y el control político de Nicaragua. Su diálogo con la cultura de masas se da en el poemario *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965). El poema que lleva el mismo título utiliza la forma de plegaria para situar la mirada sobre la vida de la actriz, una vida llena de contradicciones entre el deseo de sus admiradores y los sueños de la

actriz cuando era niña. Un diálogo similar lo encontramos en Ana Isabel Conejo en su poemario *Rostrós* y que analizaremos en el capítulo séptimo. Además de Ernesto Cardenal, y como poemario antecesor de *Rostrós*, tenemos a Elkin Restrepo, poeta colombiano que publica en 1983 *Retrato de artistas*, obra que incluye una colección de poemas titulados cada uno con el nombre de alguna estrella de cine o de la música. Sin embargo, algunos de los poemas que aparecen fueron publicados antes de la publicación de *Retrato de artistas*, tal es el caso del poema titulado “Greta Garbo”, lo que nos habla de la presencia del cine en la poesía de Restrepo desde la década de los sesenta.

Este recorrido por la poesía con presencia de la cultura de masas durante la década de los cincuenta hasta la década de los ochenta nos sirve para ofrecer un breve panorama de la poesía que ya se había gestado cuando la mayoría de los poetas que estudiamos aquí estaba naciendo o todavía no nacía. Las miradas bajo las cuales han sido estudiados estos poetas, en el caso de Latinoamérica tienen una fuerte asociación con las teorías del posmodernismo (Niall Binns, Lidia Santos, Biviana Hernández, entre otros). Si bien en el caso de España han tenido presencia estas teorías (Debicki y Rogers), llama la atención las aproximaciones que han realizado tanto Enric Bou como Antonio Monegal respecto a algunos de los novísimos. En ambos casos y para evitar el abuso del concepto “posmoderno”, abordan el aspecto estructural y temático de la presencia. En el caso de Enric Bou los mitos de la cultura de masas se constituyen como un campo de coordenadas efímeras que exigen cierta complicidad del lector. En el caso de Monegal, la presencia de la cultura de

masas significa una consecuencia lógica, dado que estos poetas experimentaban el cine, precisamente una de las formas predominantes de la cultura de masas.

En las últimas tres décadas el panorama español y latinoamericano luce vastísimo. Tenemos desde el cono sur en Argentina, poesía experimental y *pop* en la obra de Marina Mariasch, *Comming Attractions* (1997) y *XXX* (2001); Romina Freschi, *Redondel* (1998); y Anahí Mallol *Polaroid* (2001), todas ellas estudiadas por Marina Yuszczuk (2011 y 2012) bajo la etiqueta de “muñecas pop”. La mayoría de ellas ha publicado desde finales de los años noventa y principios del presente siglo. Según las propias palabras de Yuszczuk, en estas tres poetas “tiene lugar un ingreso masivo de estos materiales [elementos de literatura y cultura de masas] que ya no son solamente citas ocasionales, sino que modifican la concepción de la poesía y su modo de pensarse en relación a una tradición” (2011: 310). El trabajo de Yuszczuk, se enfoca en el análisis de lo posmoderno y lo *pop* de estas manifestaciones poéticas. La obra de estas poetas mezcla el performance con la lírica y construye una estética *pop* a partir de los estereotipos de la feminidad, el léxico acude a la goma de mascar, el rosa, el flequillo, la lengua de Andy Warhol, y otros objetos que asociamos a la cultura *pop* norteamericana.

En el caso de México tenemos algunas obras recientes que recurren al imaginario de la cultura de masas para abordar todo tipo de temáticas. Tenemos *Testamento de Clark Kent* de Héctor Carreto (2015), en el que, mediante un personaje como Superman o Clark

Kent, el poeta aborda los temas de la soledad, la alienación y el sentimiento de no encajar en el contexto histórico, todos con un gran sentido del humor. Dentro del mismo tenor irónico se encuentra *Sostiene gruñón* de Efraín Velasco (2015), obra que dialoga con uno de los personajes de *Blanca Nieves y los siete enanos*. Aquí el amor imposible es el tema que recorre todo el poemario: Gruñón está enamorado, pero su amor no es correspondido. En estos dos poetas no hay una presencia de la cultura de masas constante en sus poéticas como si ocurre con José Eugenio Sánchez y Eduardo de Gortari, situación clave para descartarlos de nuestra elección.

El caso de España es, sin lugar a dudas, prolífico. El recuento hecho por Elena Medel (2004) es significativo y revelador. Además está el estudio de Rodríguez-Gaona, *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, que nos muestra un panorama significativo de la poesía española actual. Quizás una de las razones del resurgimiento de la cultura *pop* y de masas en la poesía reciente española se deba a la influencia del movimiento de poesía norteamericano, *Alt Lit*, que penetró como una moda en el quehacer literario español. Algunos de los representantes de dicha corriente como Tao Lihn han sido comentados por poetas como la misma Medel o Luna Miguel, esta última es una de las poetas que más insisten sobre la presencia de la cultura de masas en la poesía. Sobre esta última cabe destacar un trabajo interesado en poemas que citen o abran el diálogo con las series televisivas contemporáneas, se trata de la antología *Serial* (2014). Eloy Fernández Porta reúne a un grupo de poetas que

dialogan también con el entorno inmediato en su forma de tecnologías o cultura de masas (Fernández Porta [Comp.] 2008: 37-44). En él encontramos a Antonio Portela, Vicente Luis Mora, Elena Medel y a Agustín Fernández Mallo, entre otros. La antología *Feroces* de Isla Correyero (1998) reúne nombres como Antonio Orihuela, Juan Carlos Reche, Pablo García Casado y Juan Antonio González Iglesias, que asociamos a una poética que incorpora discursos externos a la tradición literaria que provienen de objetos de la cultura de masas. El panorama es vasto.

En casos particulares tenemos algunas obras significativas como *Emails para Roland Emmerich* de Sergi de Diego Mas (2012), poemario que en la actualidad se encuentra agotado; *Mi nombre es Rojo* de Mercedes Díaz Villarías (2004), en esta última la presencia cultural se da con la música *pop* de Björk, Aretha Franklin y Madonna. La construcción poética parte de la feminidad por ello la presencia de las artistas mencionadas. En palabras de Rodríguez-Gaona “El libro reúne una colección de monólogos apócrifos que conforma un retrato difuso y grupal en el que las protagonistas se resisten a ser objeto” (2011: 137). Antonio Portela y su libro *Estás seguro de que no nos siguen?* (2003) está incluido en la lista que Medel nos propone bajo el mote de los nietos de la cultura de masas en su ensayo “Hay que ser absolutamente posmoderno”, título que obtiene de uno de los poemas incluidos en el poemario de Portela. Gonzalo Escarpa (2009) es otro poeta que dialoga no solo con la cultura de masas, sino con las expresiones artísticas del vídeo experimental, como es el caso de Pipilloti Rist. El diálogo de este poema, en especial, consiste en una reescritura que parte del primer

verso de la canción de los Beatles “Happiness is a warm gun”, “I’m not the girl who misses much” que la artista suiza lleva hasta el absurdo mediante la repetición del verso en treinta y dos ocasiones. Escarpa toma la primera parte de la frase para transfigurarla en un discurso que homenajea a la artista y en la que cada inicio de la frase repetido se completa con alguna descripción que caracteriza la vida de Rist. Es un ejercicio que podríamos calificar como *afterpop*, pues se deconstruyen los elementos del *pop* con Rist y se recontextualizan como un discurso feminista en Escarpa (2009).

Las presencias, como vemos, son numerosas, por lo que elegir un corpus consistente fue sencillo por el hecho de los ejemplos que hallamos en las manifestaciones poéticas contemporáneas y difícil por cuanto se tuvo que descartar. Al dar una ojeada a las diversas investigaciones sobre algunos de los poetas en cuestión que descartamos para el corpus, notamos que se subraya el hecho de que alta cultura y cultura de masas se presenten en sus poéticas, los estudios en argentina coinciden en que la citación de canciones o fragmentos de otras obras y nomenclaturas del universo *pop* es una práctica que connota un cambio en el léxico de la poesía contemporánea. Por lo tanto, consideramos que los poetas que aparecen en el presente estudio no difieren en cuanto a estrategias de los que descartamos. De esta manera la constitución del corpus fue principalmente por el conocimiento y la familiaridad cultural que tuvimos con los poetas estudiados. Además de que, en el caso de algunos, la incorporación de los objetos culturales en la poesía y otras formas de literatura es consistente en varias de sus obras y no son solo experimentos aislados.

Así tenemos en primer lugar a Vicente Luis Mora, cuya elección partió del interés que ha mostrado en las tecnologías y en el cambio de pensamiento que se deriva de la presencia que estas tienen en nuestra vida cotidiana. Además, su *Mester de cibervía* es un documento de gran relevancia ya que es el primer poemario dedicado a Internet en su totalidad.

En segundo lugar, consideramos *Mi primer bikini* de Elena Medel, pues se trata de una poeta que trabaja la experiencia íntima en su poesía. Dado que uno de los intereses de esta tesis es ver como se refleja la experiencia mediada de los mitos y componentes de la cultura de masas en el poema, el poemario resulta clave para indagar cómo la vivencia y la experiencia mediada se entrecruzan en el poema, un artefacto que a su vez puede considerarse como una mediación del a experiencia.

El constante interés que demuestra Agustín Fernández Mallo por renovar el lenguaje poético, desde la incorporación de citas de diversos discursos como el científico o el de la publicidad, lo convierte en un caso necesario para este corpus. De manera particular decidimos elegir *Antibiótico* pues consideramos que dicha obra concentra todos los postulados que desarrolló en su ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Si bien tomamos pocos ejemplos de la manera en que la cultura de masas afecta su poesía, es un hecho que como parte del entorno que vivió para escribir dicho poemario, la cultura de masas está presente en todo el poemario.

En el caso de José Eugenio Sánchez, su obra es la que detonó las investigaciones y los temas que hemos venido desarrollando desde hace siete años. Su presencia en el corpus es tan necesaria como urgente para incorporarla al debate sobre la poesía actual, pues no solo incorpora elementos de la cultura de masas, dialoga con las tradiciones de la poesía latinoamericana y renueva el lenguaje al hacerlo.

Ana Isabel Conejo es una poeta que poco se ha estudiado en el ámbito académico. Su presencia en el corpus se debe a la colección de rostros del cine que realizó. Se trata de una obra en el que hay un trabajo consciente de poner la experiencia mediada como motor creativo. Esto lo hace a partir de tomar diferentes elementos del mito en cuestión para abrir al poema diversas temáticas que asociamos al nombre de la estrella cinematográfica. Al ser el único caso de “colección” de mitos, nos resultó indispensable incorporar su poemario al corpus.

Por último, tenemos a Eduardo de Gortari, poeta joven que debe su escritura al rock y los videojuegos, según él mismo lo ha confesado. Su obra ha cobrado interés por parte de Cristina Rivera Garza quien da testimonio de las prácticas que a partir de los objetos culturales trabaja una poética de la autobiografía. Él, junto a Elena Medel, son los dos poetas presentes en el corpus que más trabajan sobre la experiencia de la cultura de masas en sus poemas. Prácticamente todos los escritos de este poeta, tanto si son ensayos, poemas, cuentos o novelas, insisten sobre este diálogo con la música, los videojuegos y otros objetos que asociamos a dicha cultura.



Tenemos, así, un corpus consistente con los propósitos de esta investigación y cuya cercanía nos parece pertinente y necesaria para introducirnos con profundidad en sus trabajos. Algo que suma al análisis que desarrollaremos en los siguientes capítulos es la familiaridad con los poetas mexicanos, con su lenguaje y con ciertos códigos que compartimos. En el caso de los poetas españoles sucede algo similar, pues es un contexto en el que las codificaciones y los referentes locales nos son familiares también. El orden que decidimos seguir es cronológico, excepto por el *Antibiótico* que, si bien fue publicado en 2012, el poemario se escribió en 2005. Partimos desde el primer poema publicado en el presente siglo hasta el más reciente.



#### **4. Experiencia y parodia en *Mester de cibervía* de Vicente Luis Mora**

En el presente capítulo revisaremos el primer poemario dedicado en su totalidad a Internet escrito en lengua castellana. *Mester de cibervía* de Vicente Luis Mora es una construcción poética desarrollada, de acuerdo con el propio autor (Mora, 2000), desde dos investigaciones: por un lado se trata de poetizar los postulados que viene desarrollando en su obra ensayística: *Pangea* y *El lectoespectador*, ambas obras publicadas posteriormente al poemario en cuestión, donde bajo la forma del ensayo elabora una reflexión sobre las problemáticas que surgen con la llegada de Internet a la vida social; por el otro, la segunda investigación tiene que ver con el vaciado de sus reflexiones en la forma específica del endecasílabo y la construcción de imágenes y motivos a partir de la tradición literaria. De acuerdo a estas consideraciones creemos que la presencia de la cultura de masas se da en las reflexiones construidas desde los poemas, en los temas que se abordan y no en su aspecto mítico, de etiqueta, como sucede en otros poemarios estudiados aquí. La vida de un usuario de Internet adicto a los videojuegos, o el amor y la sexualidad en una era donde la comunicación es más compleja que el contacto físico, son abordados como poemas y por ello resulta pertinente su lugar en esta investigación.

Otro aspecto importante y de interés para el tema que nos ocupa es el de la hibridación formal a la que recurre Mora y que, como señala el autor en las páginas finales de *Mester de cibervía*, va acorde con el desplegado de pantallas que se experimentan en Internet: “y el intento de provocar el mismo tipo de lectura eléctrica y perpleja característico de las páginas de Internet” (Mora, 2000: 79). La cuestión de lo híbrido es también resaltada en los ensayos de Mora y es un tema, como veremos, constante en su obra. En este caso, el poema se despliega en una métrica específica, pero también recurre al ensayo de ideas y a la exposición de las mismas en un lenguaje claro y sencillo.

Por estas razones es imprescindible abordar la parodia y lo híbrido como ejes principales del poemario. La presencia de la cultura de masas como tal, surge en el contenido más que en la forma: se habla de usuarios de Internet y las formas culturales a las que accede: videojuegos, *webcams*, juegos de rol en línea y páginas web, un conjunto de actividades que someten al usuario a la anulación del yo como entidad subjetiva y única. Sin embargo, en la combinación estética de los recursos observamos una actitud marcada por la experiencia multimedia, donde la alta cultura provista por la tradición literaria y artística se funde y confunde con las prácticas de consumo actuales, el lectoespectador de Mora consume la cultura como información indistinta (cfr. García Canclini, 1990: 14). Entonces abordar temas actuales mediante formas clásicas se vuelve pertinente en este contexto.

Veremos por último que, de la misma manera que otros de los poetas estudiados aquí, los mitos mencionados sirven como textos que invocan una serie de connotaciones y experiencias. Asimismo, reflejan los gustos e intereses que conforman la voz poética establecida por el autor. No obstante, es la alta cultura la que se manifiesta a través de los nombres que aparecen en los poemas y los que el poeta invoca para dotar de contraste el mundo actual con una serie de metáforas y analogías que provienen del mundo clásico, medieval y petrarquista. Internet es ahora una práctica cultural masiva, por lo tanto, además de los mitos culturales, la práctica de un usuario que chatea o navega por la red es también una presencia de la cultura de masas en los poemas.

Vicente Luis Mora (1970) es un poeta, narrador y ensayista, cuya obra se asocia a la generación Nocilla (nombre que deriva de la novela de Agustín Fernández Mallo) de escritores españoles y cuyas poéticas son bastante reconocibles: experimentación y deconstrucción de los géneros literarios, e involucramiento de las nuevas tecnologías tanto en sus contenidos como en sus formatos. Hay un diálogo constante con la tradición y un constante uso del apropiacionismo. Su primer poemario, por ejemplo, *Texto refundido en la ley del sueño*, se construye a partir de parodiar el lenguaje jurídico (Mora es jurista de profesión), además incluye un poema de amor, “Poética con faldas”, construido a partir de citas de diferentes poetas. Su práctica intertextual y apropiacionista no se detiene ahí, pues cuenta con un proyecto a dos manos con Javier Fernández titulado *El ansia de la felicidad* constituido a partir de citas de

poemas. Un fragmento de este proyecto aparece al inicio de *Mester de cibervía*.

Como ensayista, sus intereses están dedicados principalmente a la literatura contemporánea, en particular la española, y las nuevas tecnologías. Sobre estas, Mora elabora varios de sus presupuestos en *El lectoespectador* y *Pangea* que también fueron atendidos en *Mester de cibervía*, provocando una cohesión de pensamiento rastreable en sus trabajos literarios y no literarios. Sus ideas, pues, se extienden de manera estética y reflexiva a lo largo de su obra.

Como narrador también ejerce la experimentación híbrida en su novela *Alba Cromm*, pues se configura desde diferentes soportes: papel impreso y soporte digital multimedia, esto va acorde con sus intereses: “Llamese narrativa *transmedial*, según la caracterización de David Herman, o *cross-media* [...] el camino expositivo que utiliza varios medios o soportes narrativos [...] me parece una de las posibilidades más fascinantes con que los artistas cuentan en la actualidad” (Mora, 2012: 150). *Alba Cromm* es un producto híbrido entre el medio y el contenido: se cuenta una novela en formato de revista, por medio de la cual conocemos a los personajes y se nos relatan los diversos acontecimientos de la trama que el lector deberá actualizar. Además de *Alba Cromm*, Mora cuenta con otra obra narrativa titulada *Circular* en la que también predominan las citas y las diferentes formas de escritura que van desde el relato al ensayo y de éste al poema –como ejemplo encontramos un segmento de *Circular 07. Las afueras* titulado “Carabanchel” (2007: 69) con el subtítulo de “Bibliomaquia”, cuyo contenido consta de citas de

diferentes pensadores, poetas y narradores. Se trata, pues, de un autor en el que las nuevas tecnologías y el manejo híbrido de los discursos son parte importante de su escritura y constituyen sus intereses literarios.

Dado que Internet ha penetrado significativamente la cultura de masas, el poemario *Mester de Cibervía* se construye como una crítica del sujeto que se encuentra sumergido en esta herramienta. Según los propios estudios de Mora en su libro *Pangea* (2006: 30), la cantidad de usuarios de Internet ha crecido en Estados Unidos seis veces más rápido que la radio y dos más que la televisión. Este crecimiento importante ha convertido Internet en una de las herramientas más generalizadas de la cultura de masas.

Podríamos decir que el *Mester de cibervía* es un poema expositivo, puesto que de manera intencional hace una reflexión sobre las implicaciones de Internet en nuestras vidas. Es una apuesta tanto discursiva como estética y podríamos decir, hasta didáctica. Esto último, como advertiremos, porque hay un planteamiento moral respecto al uso de internet y sus posibles consecuencias.

*Mester de cibervía*, publicado en el año 2000, es el segundo poemario de Vicente Luis Mora y fue galardonado con el Premio Arcipreste de Hita 1999 que otorga el Ayuntamiento de Alcalá. El poemario está dividido en tres segmentos que abordan diferentes aspectos de un usuario de Internet. Además de los poemas que integran las secciones, cada apartado cuenta con un poema que juega el rol de introducción, coda o poema de cierre. De esta

manera tenemos la primera sección “Mi nombre es Nadie” con una égloga introductoria que parodia un fragmento de la Égloga I de Garcilaso y una égloga que cierra la sección y que trata el tema de la manipulación que ejerce el usuario sobre lo que consume en Internet; la segunda sección, “Amor en los tiempos del módem”, cuenta con una égloga al final dedicada a Jenny, la primera persona en transmitir en vivo y veinticuatro horas diarias su vida a través de una *webcam* instalada en su habitación; y “Ciberia”, sección que cuenta con un poema final llamado también coda que trata el tema de un apocalipsis cibernético y cierra el poemario.

Las tres diferentes hipótesis postuladas en sendas secciones son, en palabras de Mora, la “disolución del yo, la interrelación sexual y la geopolítica” (2000: 79). De manera que los poemas de la primera sección tratan a usuarios sin identidad o con entidades múltiples que generan un yo más bien esquizoide. La segunda sección toca los temas de las relaciones amorosas y sexuales vividas en la comunicación puramente digital y no física. La última aborda las implicaciones de Internet en la vida privada y pública de los usuarios, las influencias que ejercen en él, así como la industria que se ha generado a partir de su expansión. En el presente trabajo abordaremos algunos poemas de cada sección para mostrar el manejo de los mitos culturales clásicos confrontados con la cotidianidad cibernética.

Desde el título del poemario observamos la mezcla de discursos y el gesto paródico. Mora recurre al mester, forma poética de la Edad Media, no solo para contrastar los tiempos contemporáneos con el



*ethos* medieval, sino también porque de alguna manera los mesteres, en especial del de Clerecía, abordan diferentes temas como el amor y la religión desde una moral, fueron constituidos como discursos didácticos y elaborados en su mayor parte por clérigos. La alusión es pertinente si se piensa que los poemas intentan desarrollar hipótesis específicas sobre el uso –o *mal* uso– de Internet. Su intención es didáctica, pues plantea poemas de corte expositivo. Si bien se maneja en el discurso simbólico y en el uso de metáforas, la composición es pensada a partir de sus reflexiones sobre Internet. El título de la reseña elaborada por Martínez Sarrión ilustra este mecanismo en el poemario: “Crítica poética a la religión digital”. Cabe resaltar la pertinente alusión a la religión en el título de Martínez Sarrión.

Otra razón de la mezcla entre discursos es abordada en la tesis doctoral de Jara Calles. Señala que, en el caso de *Mester de cibervía*, el carácter de una era que termina con otra que empieza se resalta en la confrontación de la tradición con las nuevas tecnologías:

Frente al paisaje habitual que podían representar las églogas clásicas, Vicente Luis Mora intercambia esas coordenadas por otras tecnológicas, visuales, artificiales (pero reales, al mismo tiempo). En ese sentido, en esta obra no se constata el inicio de una época, sino el cierre de otra o, más exactamente, de una serie de usos y modos previos a la tecnología. El imaginario, por tanto, reproduce una mitología tanto tecnológica como analógica, justamente por ese carácter. (Calles, 2011: 682 y 683)

El imaginario del que habla Calles es una realidad híbrida tal como la conceptualiza García Canclini sobre el espacio urbano: “No hay

un sistema arquitectónico homogéneo y se van perdiendo los perfiles diferenciales de los barrios. La falta de regulación urbanística, la hibridez cultural de constructores y usuarios, entremezclan en una misma calle estilos de varias épocas” (1990: 283). Esto puede aplicarse y, según los postulados de Mora, al espacio virtual también. La convergencia de discursos en *Mester de cibervía* coincide con la convergencia de discursos que los usuarios hallan en internet.

Desde otro lugar *Mester de cibervía* puede leerse como una parodia, pues la referencia formal a los textos antiguos es bastante clara. Se trata de un recurso para generar un nuevo texto, compuesto por fragmentos, híbrido. De acuerdo con esto, Linda Hutcheon entiende la parodia como una hibridación más que como un hipertexto<sup>24</sup>, ambos discursos son vigentes tanto el parodiado como el que parodia: “both the authority and transgression implied by parody’s textual opacity must be taken into account. All parody is overtly hybrid and double voiced” (2000: 28). Es importante mencionar que Hutcheon mantiene que la arquitectura posmoderna funciona así, pero también otros discursos, incluidos los literarios. Para la autora canadiense, el texto, al parodiar, no intenta únicamente hacer un homenaje sobre el pasado; su intención es recircular un discurso ya dado por la obra parodiada. Esto le permite afirmar que la parodia cuenta con implicaciones ideológicas. Un nuevo texto surge y eso es lo que permanece vigente en el poemario de Mora.

---

<sup>24</sup> Para Genette el hipertexto es el texto derivado de un hipotexto que le antecede. Hutcheon acepta la condición de hipertexto, pero enfatiza en el carácter unitario y nuevo del hipertexto, por ello recurre a la concepción híbrida entre el hipertexto y el nuevo texto generado.

García Canclini, por su parte, afirma que la mezcla y la hibridación de los diferentes estratos culturales siempre ha existido, pero con el posmodernismo estas prácticas se han acentuado. Para el autor argentino: “El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia ‘legítima’” (1990: 48). Esto tiene pertinencia en el poemario estudiado aquí, pues el recurso de la parodia nos ofrece nuevas maneras de ver el poema en el contexto actual.

Sumado a la parodia también está la apropiación, la cita y el préstamo como recurso en el *Mester* de Mora. Situación que tiene relación con una práctica contemporánea en el arte y la poesía como han advertido Perloff y Rivera Garza. Ambas autoras dedican gran parte de su obra crítica a las manifestaciones poéticas presentes y se decantan por subrayar la práctica de la apropiación y de la secularización del yo autor en la poesía contemporánea. Estas prácticas, según Rivera Garza, se encuentran tanto en los escritores americanos como los españoles en una suerte de conexión sináptica dada por la revolución digital:

Los impulsos nerviosos de esta situación sináptica son sujetos de un mundo de nativos digitales para quienes la muerte del autor ha sido, sobre todo, la muerte del yo lírico, con su carga de individualismo e interioridad, y entre quienes, consecuentemente, campea una idea de escritura que privilegia la composición por sobre la expresión. (Rivera Garza, 2011: párr. 3)

“La composición por sobre la expresión”: esta interpretación sobre el presente poético es idónea para entender las estrategias en juego de *Mester de cibervía*. El autor no expresa en primera persona sus reflexiones sobre la era cibernética, el autor inventa un usuario de Internet con diferentes características y hábitos que se va constituyendo en el poema, este usuario es el que habla en primera persona. A lo largo del poemario veremos que cada poema tiene las características de un ejemplo de los postulados de Mora en varios de sus ensayos, funcionan como artefactos del pensamiento del autor, pero se exponen como manifestaciones de la experiencia de los usuarios de Internet, manifestaciones condensadas en poemas endecasílabos y narradas por los supuestos usuarios.

En el primer poema de *Mester de cibervía*, encontramos la parodia y el préstamo como recurso. Dicho poema acude, mediante la cita, a la Égloga I de Garcilaso de la Vega, autor del petrarquismo español. Como dijimos, lo que predomina en todo el poemario es esta recuperación de la tradición como recurso que se mezclará con la actualidad mediática. Traer a colación un poema garcilasiano y recurrir a citas del mismo pone de manifiesto que Vicente Luis Mora genera un espacio virtual e híbrido donde la tradición y el presente convergen. Observamos a continuación que la cita, señalada con itálicas, se combina con el poema, cuyo tema es la relevancia de Internet en nuestras vidas. También consideramos que la elección de un lenguaje que nos remite claramente al Siglo de Oro Español resulta en un texto dotado de ironía, pues se construye un imaginario previo a Internet donde la elección de palabras y la

composición de los versos se adecuan al mundo cibernético que ahora vivimos.

Mora revelará una imagen de Garcilaso secularizada derivada de la imitación. El poeta petrarquista se desacraliza en la reactualización del texto de Mora y se convierte en recurso para generar el efecto irónico. Pero no olvidemos que su invocación en el poema también se manifiesta como estrategia estética, pues señala una distancia temporal que va a dimensionar nuestro presente. Así, tenemos los primeros versos del poema:

*El dulce lamentar de dos factores  
silicio juntamente y memorioso  
andamio de engranajes va granando  
un mundo que de datos proceloso  
sus quejas recupera por colores  
de pacer olvidadas escuchando (2000: 13)*

Las cursivas aparecen en el original de Mora para indicar la cita. Sin embargo, las palabras que no se encuentran en el poema de Garcilaso mantienen el lenguaje y la estructura de la égloga. En lugar de poner pastores y de utilizar el nombre aceptado como alter ego de Garcilaso, Salicio, Mora toma palabras similares en la construcción de su *Mester*, apenas cambian por uno o dos fonemas, para situar palabras propias del léxico computacional.

Lo que no aparece en cursiva conserva la forma mediante el empleo de la paronomasia, la métrica heptasílaba y la rima consonante en los demás versos. Esta variedad de recursos, habituales en la época de Garcilaso, son semejantes con su poesía. Encontramos vocablos ya en desuso como “proceloso”, construcciones sintácticas como el

hipérbaton “andamio de engranajes va granando” que mantienen vigente la forma petrarquista y que, como veremos en los siguientes versos, contrastan con el principal tema del poemario, Internet:

*Saliendo de las ondas encendido*  
tu ordenador lector es una puerta  
*por donde un agua clara con sonido*  
puede salir o un turbio laberinto  
aferra cual Teseo cuerda al cinto  
o no la dejes nunca en par abierta  
la vasta Red lector no es buena o mala  
pues vida o muerte da la misma bala (2000: 13)

Estos versos finales de la “Égloga Primera” de *Mester de cibervía* reactualizan los versos de Garcilaso, el diálogo aquí es visible y rico. El verso “*Saliendo de las ondas encendido*”, originalmente de Garcilaso, se actualiza como las ondas que emite el monitor de un ordenador, pues en adelante, los versos que sí fueron escritos por Mora reconfiguran los vocablos “ondas” y “encendido”. Así, la palabra ausente por inexistente en el poema de Garcilaso, monitor, se hace presente en el poema de Mora para relacionarla al tópico de Internet por la palabra “ordenador” que aparece en el siguiente verso. De esta mezcla surge el texto propuesto por Mora, resultado de un mecanismo híbrido.

Hacia los últimos versos “la vasta Red lector no es buena o mala / pues vida o muerte da la misma bala” se postula el pensamiento de Mora, abandona aquí el imaginario de Garcilaso y la metáfora para sentenciar y postular su reflexión sobre Internet: es una herramienta cuyo uso define su moral. Mora insiste en que “Nadie con dos dedos de frente puede decir que Internet o el teléfono móvil son

perniciosos; en todo caso lo que será nocivo es *cierto uso*, o, mejor, su *mal uso*” (Mora, 2006: 24).

Sabemos, porque el autor nos lo hace ver, que la égloga es una alusión no solo parafrástica, sino también visual, así como nos hace ver la aparente cercanía que tienen ciertos vocablos del poema original con los versos escritos por Mora. Lo que llama la atención no es que se sitúe como un intertexto, o que nos diga que se encuentra en una tradición, sino es el hecho de que la pertinencia de este recurso nos invita a ver el presente mediático configurado con recursos que pertenecen al pasado. En el recurso de la mezcla que aparece en la introducción –que, a diferencia del resto de los poemas, no encarna ninguna persona específica– se nos revela que se puede recurrir al pasado para abordar el presente y que al hacerlo el pasado se reactualiza, se disfraza de vigencia. Esta égloga funciona como una puerta y como un filtro pues al pasar por ella, mediante la lectura, ya nos encontramos en un ánimo para comenzar a leer el poema como un ente híbrido de discursos pasados y presentes.

Cabe mencionar que hay un componente identificable en *Mester de cibervía* como parte de una estética del capitalismo tardío o del arte de la segunda mitad del siglo XX ya denunciada por Jameson: se trata de la desaparición del sujeto como ente único, original e inimitable. En la égloga de Mora hay imitación y copia, hay lo que llama Jameson canibalismo estilístico. También cobra sentido y entra la pertinencia crítica de lo que propone Eloy Fernández Porta (2010), es decir que el sujeto contemporáneo se pasea por su pasado

como quien se pasea por una tienda de recursos a utilizar como estrategia de la construcción de la obra contemporánea. El gesto posmoderno de tomar el pasado como material para la generación de nuevos discursos artísticos se manifiesta en la apropiación de la “Égloga I” de Garcilaso, pastoril y bucólica, para elaborar la “Égloga Primera” de *Mester de cibervía*, ensayística y reflexiva. En dicho traslado, el tema bucólico queda anulado para ser leído desde el ángulo reflexivo. La estrategia de Mora no solo en este poema, sino en el resto, es posmoderna.

En el segmento “Mi nombre es Nadie” observaremos cómo la interacción con Internet se da de manera alienante, mecanismo que también recuerda a la televisión. La voz poética se desarrolla como un ente que no puede vivir o no conoce vida fuera de la pantalla. La experiencia de la interacción mediática que permite Internet sobre otras formas de comunicación como la televisión o el cine, provoca que el yo participe de diversas maneras en las comunidades virtuales que se le presentan. Su participación conlleva diferentes riesgos, entre los que encontramos postulados en *Mester de cibervía* el de perder la subjetividad.

La parodia se hace manifiesta en los versos endecasílabos y con el epígrafe de la *Odisea* de Homero. El personaje Nadie nos remite a la estrategia de Ulises para no ser capturado por los amigos de Polifemo. En varias ocasiones Mora ha mencionado que una de las características de Internet es que los yoes no son sujetos sino avatares “la Red es un lugar aparte, un *allí*, donde el yo de aquí puede adoptar nuevas máscaras, denominadas técnicamente



‘avatares’” (Mora, 2006: 86). Esto se manifiesta también en *Mester de cibervía*. Cada uno de los poemas de “Mi nombre es Nadie” desarrolla el yo alienado que va perdiendo su identidad. Así, desde el primer poema se asume el yo como un nadie cuando entra a la red, esta ausencia de yo, va transformándose hasta que en el cuarto poema, el yo transustanciado es decir que ha cambiado de rol y de persona, termina por no reconocerse o no hallar su subjetividad original. Elegimos algunos de estos poemas para observar el proceso mediante el cual el yo alienado termina por confundirse con el avatar. En primer lugar, tenemos la presentación de ese yo que prefiere la vida virtual a la real.

*Y feliz me sentí cuando estuvo mi nao mar adentro*  
Homero, *Odisea*, Canto X

I

Les dije que tenía vacaciones  
las tengo también dije que me iba  
y no es verdad voy a quedarme aquí  
lo tengo todo el mar azul el mar  
de la pantalla olas sin espuma  
sin contaminación sin gente extraña  
sin niños recubriéndome de arena  
y tengo videojuegos los mejores  
copiados desde el disco de un amigo  
los más nuevos y caros del mercado

los rostros de sus héroes son el mío  
sus princesas raptadas me enamoran  
sus gráficos los cuadros más hermosos  
mi nombre es Nadie y ya no busco Itaca  
en esas aventuras estoy vivo  
aun más que en la oficina de mi vida  
aquí no tengo rostro ni preguntas  
y no saber quién soy no es un problema (2000: 16)

La construcción metafórica y los nombres Ítaca, Nadie y el mar las identificamos con la *Odisea* de Homero. La analogía será mecanismo por el cual Mora propondrá las tesis sobre el yo-usuario de Internet. Analogía que se resumiría en el siguiente postulado: el yo-usuario ya no necesita Ítaca-realidad, porque el mar-Internet le basta. Mora recurre a las mitologías clásicas para resaltar los cambios entre el mundo antiguo y el presente.

Los primeros versos sitúan el contexto y la situación en la que se encuentra el yo poético que cuenta su afición por los videojuegos y las razones de esta afición. Más adelante la pantalla como mar sin espuma recuerda al navío de Odiseo, rodeado de mar. Sabemos que existe la intención de establecer un paralelismo entre el mar de la *Odisea* y el universo virtual porque desde el título, “Mi nombre es Nadie”, hay una referencia a la obra de Homero, y se carga más cuando se habla del mar azul del monitor. Vemos el monitor como invitación a la navegación, a la odisea de recorrerlo.

El poema señala, y lo observamos en esta alusión homérica, que el juego de Ulises, de autonombrarse Nadie para engañar al cíclope ahora sirve como estrategia para describir la anulación del yo en la vida virtual que Mora ha expuesto en el quinto capítulo de *Pangea*, “El espacio interior. Internet y la psicología” (2006: 79). El sujeto ha dejado de importar y se entrega al juego como un Nadie desprovisto de individualidad sin que esto le genere problemas: “y no saber quién soy no es un problema”, termina con este verso el poema.

Como advertimos, la estrategia del manejo de la cultura de masas es inversa a la que observaremos con Eduardo de Gortari, José Eugenio Sánchez y Elena Medel, donde la cultura de masas se presenta mediante sus nombres y mitos. En cambio, el mundo contemporáneo aquí se mira a través de analogías y metáforas del mundo clásico. El poema no se nutre del imaginario de la cultura de masas sino de la cultura clásica, pero solo para pintar el presente que vivimos. Así, vemos con los ojos de un Ulises el ordenador e imaginamos a un Nadie, que juega e interactúa con otros Nadies a través de Internet. La parte formal también refuerza este contraste, el tono del poema es cotidiano, incluso narrativo y prosaico, pero está construido mediante el endecasílabo. Con esto resaltamos el juego de hibridaciones que Mora propone a lo largo del poemario para señalar la distancia histórica entre el pasado y el presente.

En el siguiente poema, Mora propone la reflexión de lo que sucede cuando ese yo “Nadie” navegante de la Red se desconecta. Cuando la pantalla se apaga. El poema se centra en lo que queda de esa individualidad perdida. Aquí comienza el desdoblamiento entre el yo virtual y el real.

### III

Cuando lo apago algo muere en mí  
la pantalla me mira desvalida  
siento un vacío un hueco intestinal  
pienso en los otros siguen ahí afuera  
se están llamando se hablan no han colgado  
y yo estoy lejos con la mente en blanco  
sé que hay un mundo fuera de mi casa  
pero es una ciudad en pleno otoño  
melancolía gratis por las calles

y gente que no cuenta sus problemas  
la pantalla está negra de tristeza  
Polifemo llorando por su ojo  
ellos están detrás por qué no llamas?  
tan sólo una hora más venga a qué esperas?  
quizá te están buscando los escuchas?  
es tan poco dinero y está abierta  
la Vía es toda tuya no te prives  
allí no hay calles con melancolía (2000: 22)

El yo poético se enfrenta a su soledad y al aburrimiento, el temor a entregarse a sus propios sentimientos y el temor a enfrentarse como ente vivo, de carne y hueso, frente a los otros lo deja en un estadio intermedio entre lo virtual y lo real. De nuevo el imaginario homérico se hace presente al relacionar el monitor apagado con el ojo de Polifemo. El cíclope lo ve, ve a “Nadie”, es decir el usuario de la computadora. En ese monitor apagado, también se asoma la vida virtual como posibilidad. El ojo-pantalla invita al usuario a regresar a ese mundo sin el cual el yo se siente vacío.

Aquí se elabora una de las tesis de *Pangea* en la cual el yo se siente vacío sin la actividad de la red. Recordemos que el poemario se nos plantea desde diversas hipótesis sobre la influencia de Internet en las personas. Mora describe con sus versos a un sujeto completamente alienado, vacío sin internet y lleno cuando se conecta. Dicha descripción, polarizada, del usuario de Internet, nos revela su mirada respecto al medio de comunicación en cuestión, nos ejemplifica lo que sería, en sus propias palabras un *mal* uso de Internet.

Al afirmar que el monitor llora, se nos dice que el monitor es un reflejo de ese yo, él es quien llora, y es el mismo reflejo el que seduce al usuario. Los versos finales se vuelven una invitación y una seducción: “qué esperas” “la Vía es toda tuya no te prives / ahí no hay calles ni melancolía”. Bajo los presupuestos de *Mester de cibervía*, el internauta se deja seducir porque lo que ofrece la pantalla supera con creces la vida real. El individuo se sumerge en la pantalla para fundirse con ella: “Somos lo que miramos, y miramos pantallas.” (Mora 2012: 107). Estas líneas resumen perfectamente la elaboración de hipótesis frente al medio poético. Nos encontramos frente a un ensayo o una forma de pensamiento sostenida en el lenguaje poético.

*Así caí en la red*  
Petarca *Cancionero* CLXXXI

#### IV

Para mis compañeros de rol taurus  
el bruto que acompaña a los juglares  
para mi esposa alguien alienado  
absorbido senil por el trabajo  
que no tiene que ver con el que fue

en Internet soy laura una osteópata  
abierta y liberada para el sexo  
con uno de los webs más visitados  
pero empiezo a tener ciertos problemas  
ayer le dije pégame a mi esposa  
y al jefe llamaba mi princesa  
me dicen que estoy loco pero claro  
para perder la razón hay que tenerla  
y siempre he sido una persona humilde

mi empresa quiere que patente a laura  
y puede que lo haga es la única  
de la que nunca dudo la que aguanta

enhiesta en un ciclón de identidades  
ella será pues lo que fui no importa  
todos están de acuerdo a ese respecto  
y quién soy yo para ir contracorriente (2000: 23)

Este poema presenta varias líneas de análisis que iremos deshebrando para observar el funcionamiento de la parodia y la hibridez de motivos culturales en el poema. En primer lugar está el epígrafe de Petrarca que, como hemos visto en otros poemas, tiene la función de actuar como nombre-etiqueta sobre la cual será desarrollado el poema. La cita en cuestión refiere al soneto número CLXXXI del *Cancionero*. La red tiene una connotación más profunda que la mera cita, pues el tema de la red es recurrente en Petrarca. La red en Petrarca, según Armisen, es un símbolo de lo negativo, del enredo que solo la musa o *donna angelicata* podrá salvar. “Son, en principio, redes tendidas, descritas como peligros espirituales en que Francesco se enreda a sí mismo. Amenazas que pretende superar, sortear con la ayuda divina” (Armisen, 2012: 75). El enredo en el que cae Petrarca se refleja en el enredo de yoes en el que cae el internauta. Este por un lado juega a ser Taurus, por el otro es un hombre de familia alienado, pero en Internet y aquí viene la mención mitológica clásica, es Laura, la *donna angelicata* de Petrarca. Al situar a Laura, la osteópata, como su avatar, Mora establece que el yo poético pretende o supone ser salvado mediante la virtualidad a través del avatar Laura en Internet. El yo poético, perdido en esa red encuentra su única salvación volviéndose ella: “ella será pues lo que fui no importa / todos están de acuerdo a este respecto / y quién soy yo para ir contracorriente”. Es decir, en elegir

ser la virtualidad, el simulacro de ese yo triunfa sobre la subjetividad del yo real.

El nombre Laura, cuyas evocaciones han sido sugeridas a partir del epígrafe y el soneto citado, le sirve al poeta para invocar una serie de experiencias y motivos de la tradición literaria que se contrastarán con el usuario de Internet. La *donna angelicata*, de esta manera, nos dice el poema, es el usuario alienado. El poema, así, nos sugiere que la única manera de salvarse de la pérdida de identidades en el mundo virtual es elegir un avatar y permanecer en él para no perderse, pero de esta manera también se renuncia a la presencia real. La hipótesis desarrollada en el poema es que el usuario alienado elige la apariencia, la máscara, por encima de la experiencia de vida.

La cuestión híbrida se manifiesta entre el mundo de Petrarca, los motivos, las alusiones a ciertos personajes literarios, y se combina con la experiencia de Internet en la actualidad. Advertimos la cotidianidad vivida como un poema clásico, a través de sus figuras y sus formas, en un crisol de discursos que se contrastan y dotan al poemario de angulosidad. Mora ejemplifica con este contraste las maneras del amor, los enredos y la identidad. Laura, cuyo nombre enarbola una ingente tradición poética, se despoja de todo cuanto le rodea en términos literarios para banalizarse en un simple nombre que porta un usuario en Internet “soy laura, una osteópata / abierta y liberada para el sexo / con uno de los web más visitados” su fama la pone en ese lugar privilegiado, pero no divino, sino sexual. Si en Petrarca, Laura es la salvación por ese amor puro que le profesa el

poeta, la Laura de Mora es la salvación porque le permite al sujeto convertirse virtualmente en ella y así ser un objeto virtual del deseo. No es el amor aquí, sino la suplantación del ente lo que se considera “salvación”; he aquí la ironía resultante. Una vez más al parodiar el mundo literario, en este caso del *dolce stil nuovo*, y desacralizarlo, se genera un relieve más complejo sobre la experiencia íntima del internauta. Este relieve pone de manifiesto la manera en que las relaciones han cambiado a lo largo de los años. El cambio sugerido por el poeta es que ahora la vida virtual permite ser una princesa o una *donna angelicata*.

Los siguientes poemas de “Mi nombre es Nadie” desarrollan ideas similares en cuanto a la disolución del yo usuario y su preferencia por la vida virtual. Las razones de esta preferencia, son, como hemos visto, la posibilidad de ser nadie, la posibilidad de asumir una máscara y no tener que vérselas con el yo real. El entretenimiento, la trama de complejidades y usuarios bastan para hacer que Internet parezca una vida que puede vivirse. Los últimos versos de esta sección terminan por reflejar la pérdida del yo incluso en la pantalla:

en búsqueda de las demás personas  
me siento el 29 de febrero  
no conocido por el disco duro  
de los ordenadores de los otros (2000: 28)

Lo que sugieren estos versos es que así como el yo puede ser nadie, el yo virtual puede ser anulado si no es reconocido por los otros. Un cambio de identidad completo en la red puede ocasionar muchos



problemas a las personas como lo hemos visto en diversas películas que tratan el tema. Ese Nadie, astuto, puede morir en el apocalipsis cibernético, aquel del que se habló en el año 2000.

Del segundo apartado “El amor en tiempos del módem” tomaremos algunos poemas que nos revelarán una de las formas del amor que ha dado internet: el amor sin compromisos reales, el amor líquido y renunciabile en cualquier momento que Mora aborda en *Pangea*. Continuando con la línea del poemario, Mora establece aquí su mirada reflexiva sobre lo que implica el amor en una era de usuarios que se conectan a Internet, medio que les permite interactuar sin relacionarse cara a cara.

*Sin querer caí en la Red del tráfago del mundo*  
T’ao Chien (siglo. III d.C.)

I

La vi en un web de juegos colectivos  
su nombre entonces x y aún ahora  
mas su modo de abirme la cabeza  
y su preguntas *te ha dolido mucho?*  
me resultaban como familiares  
me enamoré en ese mismo instante  
y quedamos en otro web de texas  
para comprar un dúplex coquetísimo  
en una terminal de Microsoft  
desde entonces jugamos sin descanso  
no he sentido su cara ni su aliento  
podría ser un hombre qué más da  
la comunicación es lo que importa (2000: 33)

El epígrafe juega un papel de diálogo con los versos que le siguen. La cita del poeta Chien pertenece a “Regreso a los campos”, poema donde el yo poético se pregunta por su lugar en el mundo –distinto

al de la red del tráfago del mundo— al que termina volviendo a sus treinta años: los campos y las montañas. El tema poético abordado por Chien se contrasta con el de este internauta que en lugar de pertenecer a la red del mundo real, insatisfecho, se vuelca sobre la red del amor virtual donde encuentra cobijo y placer. El epígrafe dimensiona la lectura del poema. Si el yo de Chien huía al campo para no enfrentarse a la vida de la urbe, el yo de Mora construye una vida, en específico una relación amorosa, en el mundo virtual para evitar la vida real. Este contraste nos revela la banalidad del amor en Internet, así como las limitaciones de la experiencia humana en las relaciones virtuales.

El desarrollo de los versos como experiencia del amor virtual genera diferentes ideas sobre Internet. En primer lugar, han cambiado las geografías; según Mora

hace millones de años en el planeta no había más que un solo continente; los sismólogos e historiadores se refieren a aquella tierra unida y primitiva como Pangea [...] cuando hablamos de Pangea, hablamos, en realidad, de ciberespacio, es decir, de la *suma* de varias tecnologías concretas: Internet, la realidad virtual, los videojuegos, las interfaces de los ordenadores y un largo etcétera. (Mora, 2006: 9)

Es decir, Internet ha reducido los espacios de la comunicación. En segundo lugar tenemos la identidad anónima que se manifiesta en la mujer x y en la reflexión sobre la posibilidad de que x sea un hombre. La relación puede ser andrógina debido al anonimato y a las máscaras que aborda el primer segmento del poemario. Estos dos ejes temáticos definen la situación del amor en línea que

permiten las tecnologías. De acuerdo a lo que establece Mora en el poema, el amor es asexual, próximo y virtual.

Las acciones que realiza el usuario para establecer una relación de pareja, “quedar en un web en texas” y “comprar un dúplex coquetísimo / en una terminal de Microsoft”, nos hablan sobre el hecho de que las dificultades geográficas son anuladas y simplifican las relaciones. La relación amorosa en Internet puede afincarse sin necesidad del encuentro físico y todas las problemáticas que conlleva. El encuentro físico es sustituido por el juego: “desde entonces jugamos sin descanso” y el no saber si “x” es hombre o mujer no importa, pues la relación ha quedado establecida por medio del juego y la comunicación.

Los siguientes poemas desarrollan la relación entre “x” y el usuario que se manifiesta como voz poética. Como exposiciones del pensamiento de Mora, dichos poemas exploran ideas que se encuentran reflejadas en el quinto capítulo de *Pangea*, en especial, el apartado titulado: “El amor en Internet: ciberligues y amores con Nephele”, es decir, amores con la nube:

Las relaciones establecidas a través de Internet llevan un ritmo y comportan una experiencia muy distintos de los comunes; frente a la relativa lentitud del enamoramiento convencional, los ligues electrónicos son más rápidos, hay menos factores inesperados, menos trabas familiares, menos opiniones de amigos, menos juicios sociales. (Mora, 2006: 91)

Casi una década después de *Mester de cibervía*, Mora escribió estas palabras y en poco o nada a ha cambiado su idea de las relaciones

ciberamorosas. La fragilidad y fugacidad del enamoramiento virtual se evidencia en que tras los siguientes poemas de “El amor en tiempos del módem”, la relación con “x” termina y el yo-usuario jamás supo si su pareja fue hombre o mujer.

Otra de las hipótesis planteadas por Mora en cuanto al amor es la corporeidad que el acto amoroso requiere. Con esto en mente, el tercer poema de “El amor en tiempos del módem” trata el tema amoroso desde una apología a la corporeidad que las interfaces<sup>25</sup> físicas pueden tener.

Nos interesa analizar los versos que sitúan la pantalla como extensión de la vista y las interfaces como prótesis que nos permiten experimentar la realidad virtual. En dicho poema, se plantea la hipótesis de que las tecnologías no son algo ajeno a nosotros, sino que somos tecnología.

### III

No digas que Internet es inhumano  
o no te dejaré mi guante táctil  
ni el casco virtual ni la tarjeta  
pues claro que es humano si te fijas  
tú eres Internet no te das cuenta?  
tus redes terminales del cerebro  
controlan los sistemas de tu cuerpo  
tu software neuronal tus conexiones  
cubiertas de ventrículos tus dedos  
como dulces ratones receptivos  
tu búsqueda automática en la córnea  
mi hardware explorando tus circuitos  
qué bella está tu bárbara impresora

---

<sup>25</sup> Una interfaz es un dispositivo de contacto entre el usuario y una computadora, ejemplos de interfaces físicas son el ratón, el teclado y la pantalla.

de besos tinta roja de tus labios  
deseo tu sistema operativo  
amplía mi memoria con recuerdos  
demuéstrame que somos compatibles  
aquí sobre la mesa te abro archivo  
te quiero tanto siento cómo avanzan  
bajo tu piel suavísima mis virus (2000: 35)

A diferencia de los otros poemas, la tradición literaria no se hace presente de manera evidente aquí, aunque podríamos sugerir que el manejo de metáforas entre artefactos tecnológicos y elementos humanos recuerda las estrategias retóricas del futurismo. Sin embargo, el poema juega con el lenguaje cibernético para generar metáforas de la corporeidad de Internet y confirmar la tesis del primer verso: “No digas que Internet es inhumano”. Así, el usuario desarrolla la idea de que las tecnologías no son algo de afuera, pues como afirma en *El lectoespectador*: “las tecnologías –nuevas o no– no son *exteriores* a nosotros, y por tanto no nos impactan” (Mora, 2012: 16). Esta relación orgánica establecida como premisa del individuo tecnológico y no tecnologizado se desarrolla en el empleo de las metáforas, en la construcción de un sujeto presente y carnal a partir de elementos y objetos propios del ordenador e Internet. En las “redes terminales del cerebro / controlan los sistemas de tu cuerpo”, por ejemplo, asociamos Internet con un cerebro que controla la sociedad de usuarios, dicha asociación refleja el paralelismo del ser como un ente constituido por relaciones y en este sentido lo humanizamos como cerebro. Por otro lado se establece el elemento corpóreo de interfaces como los ratones o las impresoras. En el color rojo de la tinta podemos ver los labios que besamos de la amante virtual. La experiencia, aparentemente

incorpórea y mediada de la navegación por Internet, encuentra la ilusión del contacto físico a través de interfaces y archivos virtuales. Argumento que legitima, desde la voz poética del usuario enamorado, el amor a través de Internet.

El tema de lo híbrido, observamos en este poema, no solo se gesta en la articulación de los discursos puestos en juego en *Mester de cibervía*, sino en la configuración de un sujeto compuesto de diferentes elementos tanto humanos como digitales, físicos como virtuales. Lo híbrido, en este caso, se constituye por la relación entre lo virtual y el cuerpo. En este poema la experiencia mediática es atravesada por la predominancia de un lenguaje que procede de la cultura informática y que se materializa en diferentes elementos corpóreos que intentan humanizarla. La computadora es un cuerpo y su cerebro es Internet.

Estos poemas nos hablan de las posibilidades y limitaciones del amor virtual. Las premisas como el anonimato y la incertidumbre de la sexualidad del otro parecen obvias, pero son una realidad a la que cualquier usuario se enfrenta. Por otra parte, las hipótesis sobre la corporeidad de los artefactos informáticos es una idea claramente inquietante y concuerda con otras expresiones artísticas donde la interfaz juega también un papel erótico y carnal, pensamos en la película *eXistenZ* de David Cronenberg donde la consola de juego es un ser orgánico, o *El juez* donde las relaciones sexuales se simulan mediante un casco que proyecta estímulos en el cerebro. Mora pone de manifiesto en estos poemas las razones hipotéticas de los usuarios que consumen y practican el amor de esta forma, con

todo lo que dichas relaciones conllevan. Los poemas, al igual que los de la sección “Mi nombre es Nadie” ejemplifican puntualmente y con casos hipotéticos, pero bien documentados por el autor (si los confrontamos con la evidencia hallada en *Pangea*) como las vivirían los usuarios.

Antes de revisar los poemas de la última sección “Ciberia”, abordaremos algunas particularidades de la “Égloga última” dedicada Jenny Ringley, la primera mujer en transmitir su vida desde una *webcam* conectada a Internet durante las veinticuatro horas del día.

El diálogo cultural no se establece con una obra clásica sino con la cultura de masas mediante dos películas y un *reality show*. La primera película es referida como epígrafe: “A portrait of Jennie (1948, dirigida por W. Dieterle)”. De acuerdo a lo que ya hemos advertido, el uso de los epígrafes como paratextos dimensionan los poemas de contraste y relieve, el título de la película no es la excepción. Su trama es la de un artista que esboza el retrato de una mujer llamada Jennie desde la memoria. No nos adentraremos en los diferentes matices de la película, pero resaltamos en que la mirada del artista sobre la Jennie se contrasta con la mirada de un usuario de Internet sobre la Jenny del poema. Como ejemplo del retrato de la Jenny Ringley el poema describirá un día en su vida desde los primeros versos:

Jenny se desespera en la mañana  
saluda a medio mundo desde el lecho  
guiñándole a su novio conectado

Jenny ya se ha duchado y se prepara  
para ir a clase escoge ropa íntima  
sostén a cuadros frente al objetivo

a veces se le olvida que la miran

Jenny ha llegado a clase de informática  
conecta con su propio domicilio  
su madre está arreglándole la cama  
rebusca entre sus cartas profilácticos  
o informes sobre análisis de sangre  
Jenny con suavidad le lanza un beso (2000: 43)

El uso del epígrafe sirve para decirnos que la memoria ya no es necesaria en la era de Internet, pues el usuario no tiene que valerse de ella para imaginar a Jenny, basta con conectarse para verla. El usuario solo describe lo que ve en su pantalla, al menos esa es la sensación que da el poema, pues los hechos son descritos en tiempo presente, para dar una sensación de simultaneidad entre lo que sucede y lo que se relata. El usuario puede verla cualquier día que encienda la pantalla y conecte con la *webcam*. Es este uno de los cambios que la generación de Internet, de acuerdo con Mora, está sufriendo en la actualidad y desde hace varios años –Jenny comenzó a transmitir en 1996. La experiencia de las masas ya no se da en los espacios públicos (las salas de cine) ni en los familiares (la sala de la casa donde está el televisor), sino en las salas virtuales, de manera anónima y solitaria.

Jenny fue un fenómeno masivo y global que afectó al cine y la televisión. Dos años después de que fuera encendida su *webcam*, se exhibió la película *The Truman show* dirigida por Peter Weir y que



trata la vida de Truman Brubank, un hombre cuya vida fue registrada por la cámara desde su nacimiento. En 1997 fue creado el *reality show* titulado *Big Brother* un programa de televisión que consiste en registrar la vida en tiempo real de un grupo de voluntarios. Mora advierte este fenómeno y acude a él también para contextualizar a Jenny como fenómeno de la actualidad:

*El show de Jenny Truman*

la caída de sueños en directo  
la pérdida de esa adolescencia  
ante cada voyeur del universo

para nosotros viste el uniforme  
de su antiguo colegio se unta aceite  
hidratante de coco ante la cámara  
si Jenny es nuestra novia la de todos  
es la novia de América y del mundo  
virgen maría y Frank es el José  
del que siempre pensamos que qué pinta

por vanos que parezcan tus asuntos  
por tristes que resulten tus historias  
o esas citas que no salen jamás

recuerda que aún te queda este consuelo  
Jenny está desnudándose por ti

oh Jenny gran hermana de tu miedo (2000: 45)

El *reality show*, la película y el mito religioso son invocados para elevar, de manera irónica, el papel mítico de Jenny. Con estos nombres Jenny se inmortaliza y desde ahí se vuelve el consuelo de los solitarios. El uso de las referencias culturales converge para resaltar de ironía el poema. Tenemos en principio una égloga pastoril que en realidad se desarrolla como la alienación voyeur de

un usuario que observa la vida de Jenny. Tenemos el epígrafe cuyo texto es solo el título de la película que, además de tener relación con el nombre Jenny, se plantea como premisa sobre la mirada y la memoria. Finalmente tenemos a la Jenny *Truman* y “gran hermana” que es vista como una Virgen María que nos habla de la presencia de Jenny en las masas y se invoca como mito de adoración religiosa. El crisol de experiencias culturales y mediadas del que hablábamos al inicio del capítulo se actualiza como composición estética y confirma el gesto irónico del autor.

Según Mora, la tercera y última sección toca los temas de Internet y la geopolítica. Esto es la presencia ubicua y totalizante de Internet en las vidas de la población global. Mora, para resaltar su ubicuidad de nuevo acude al mito clásico que utilizó en la primera sección, es decir, el mar homérico y la navegación en Internet como navegación marítima. El yo que en la primera sección se autonombra Nadie con orgullo y decisión ahora se pierde en ese “mar” de datos que arroja la Red.

## I

Tantas horas delante de las teclas  
que dudo ya de cuando estoy despierto  
en sueños navego naufragando  
en datos estadísticas sistemas  
anuncios fotos discos grabaciones  
el mundo se recicla y se comprime  
Dios es el chip que vela por la Vía  
el opio del planeta panacea  
para el dolor pensante de cabeza  
teniéndote Internet nada es preciso  
las drogas no hacen falta para qué  
si ya no hay realidad de que escapar (2000: 49)

El usuario naufraga en ese mar donde navega, pues está perdido ante la explosión informática que se le presenta, un “mar” lleno de datos, estadísticas, fotos, discos, grabaciones. La imagen es la de un usuario extraviado que no puede elegir entre tanta oferta de entretenimiento e información. En el verso “el mundo se recicla y se comprime” entendemos que Internet funciona como ese compresor del mundo, pues todo está ahí. Dios aparece como el chip, es decir, el cerebro que conecta todos los ordenadores entre sí. Debido a que Internet está ahí como mundo, como realidad alternativa, las drogas no hacen falta para escapar de la realidad, el mundo de “datos proceloso” suplanta el rol que tenían las drogas y se convierte en una manera de escapar de la vida cotidiana.

La constante comparación de elementos religiosos y mitológicos en el poemario de Mora refleja la experiencia del mundo mediático que se le presenta como algo inabarcable. El asombro y la perplejidad que los antiguos profesaban hacia los fenómenos naturales hacen eco aquí como metáforas de esa grandeza y ese misterio que conlleva el nuevo medio informático. Cuatro poemas más adelante, el naufragio y el mar homérico vuelven a hacerse presentes para describir la experiencia de Internet, también el medio como espejo del mundo.

## V

Dudoso honor el del ponto vinoso  
en el que naves cóncavas naufragan  
de ser una demostración palpable  
de términos contrarios a la lógica

Internet como el único lugar  
en el que cien millones de personas  
están juntas pero se sienten solas  
dentro del mismo y virtual instante

al mismo tiempo tiene otros detalles  
que pueden resultarnos familiares  
una querencia al barro burocrático  
aspecto liberal de gran negocio  
un mar de abiertas posibilidades  
plagado de piratas y naufragios  
y ese *net-lag* (derechos al autor)  
que te queda tras el amenizaje  
o el alunizaje o aún mejor  
tras el alucinaje por sus nubes

en resumen salvo más soledad  
Internet es reverso de este mundo  
es una mala copia de un fracaso  
y siendo tan patético modelo  
quién necesita espejo en qué mirarse (2000: 54)

Este poema resume muchas de las ideas planteadas que Mora tiene sobre Internet. Su aspecto alienante y solitario, y sus posibilidades para agilizar la burocracia, son algunas de las ideas que desarrolla en *Pangea* y en este poemario. Lo que permite plantearlas a manera de poema es la composición y el juego intertextual. La parodia se presenta como la estrategia más adecuada para ironizar sobre algunos usos que se da a Internet. Pero también es adecuado porque los lectoespectadores y los internautas experimentan la hibridez cuando usan esta herramienta. La experimentan desde la mirada, entre que visual y textual, y hasta en la cantidad de discursos que se despliegan durante la navegación. La experiencia de Internet es híbrida, participativa y esto se refleja también en las elecciones del poeta para acrisolar mitos, textos y citas, unidos por conceptos que

bien son aplicables o se aplicaron a la nueva tecnología: Red, Vía, navegar, nube, etc.

Linda Hutcheon describe el aspecto didáctico de la parodia de la siguiente manera: “The potential for elitism in parody has frequently pointed out, but little attention has been paid to the didactic value of parody teaching or co-opting the art of the poet by textual incorporation and ironic commentary” (2000: 27). En esta misma línea asegura que toda parodia también carga ideología. Toda ironía, pues, también es ideológica en este sentido. Este *Mester de cibervía* no es la excepción y es un claro ejemplo de cómo la parodia puede ser ideológica y presentar también un contenido didáctico en un medio (el poema) que por lo general se asocia a la experiencia íntima del mundo.

El gesto didáctico en Mora se encuentra en varios niveles, el primero es el de ilustrar las citas y los orígenes de las mismas. Da pistas claras y consistentes para que el lector pueda buscar las obras que se presentan en los poemas. En otro nivel se encuentra el poema como ensayo de ideas. Mora construye su pensamiento como forma poética y lo hace con un lenguaje claro y sencillo, en este sentido evita la vaguedad con el fin de lograr exponer los poemas como reflexiones sobre Internet. Un último nivel es el que opera como advertencia sobre los diferentes usos y las consecuencias que puede tener Internet. Los poemas describen casos extremos sobre estos usos, por ello son hipótesis sobre las desventajas o las limitaciones que genera Internet, el poemario es ilustrativo en este sentido y se afirma con los ensayos de Mora.

Como hemos visto, *Mester de cibervía*, es un texto paródico que recurre a la inserción de citas y alude de manera análoga al mundo clásico y medieval para resaltar de manera estética, los cambios ocurridos tras la llegada de las nuevas tecnologías a nuestras vida. La estrategia es pertinente pues nos permite observar el cambio operado en la percepción de algunos temas como la subjetividad, el amor y la sexualidad, y la alienación. No es casualidad que a lo largo del poemario se incluyan citas de los principales teóricos del mundo contemporáneo y las tecnologías como Jean Baudrillard, Alvin Toffler y Paul Virilio. Estas citas reflejan y soportan la idea de que *Mester de cibervía* es un ensayo cifrado en poema. Así como la página que vemos en la pantalla es el resultado de un código, este poemario es el resultado del pensamiento de Mora, pensamiento que también se ha expresado en manera de ensayos.

## **5. La transición de la niñez a la adolescencia en *Mi primer bikini* de Elena Medel**

En el presente capítulo abordaremos el poemario *Mi primer bikini* de Elena Medel. En él revisaremos la manera en que los nombres de la cultura de masas se constituyen como imaginario metafórico de la infancia y el paso a la adolescencia del sujeto poético. La experiencia de este sujeto, a manera de espejo, se refleja en la cultura de masas y por ello acude a ella para nombrar los objetos y los procesos del recorrido a la adolescencia.

*Mi primer bikini* es un poema que explora el paso de la infancia a la adolescencia. La cultura de masas surge como parte de esa infancia a la que el yo poético estuvo expuesto. Así, dicha cultura se materializa en personajes de caricaturas que funcionan como metáforas de objetos y es por eso que elegimos el poema “I will survive”. Aquí también observaremos el uso de la cultura de masas y las nociones que desencadenan sus nombres como ironía, el título de una canción puede contrastarse con el tema poético y resaltar más el gesto irónico. Por otro lado, los nombres propios también son etiquetas y su funcionamiento en el poema nos ayuda a constituir la identidad de la voz poética, son coordenadas que nos ayudan a identificar la niñez y la generación a la que pertenece. Con el fin de poder establecer las coordenadas que guían la naturaleza de la cultura de masas en el presente poemario, analizaremos algunos poemas donde se demuestra este mecanismo de identificación. De esta manera, también revisaremos el poema “Espejo” donde el yo se

observa como otro a través de un espejo que luego se vuelve pantalla de televisor. La mirada de Medel hacia su pasado se construye como la mirada de quien ve un televisor, es decir, desde la postura de un espectador.

Otra característica que se refleja de manera particular en Elena Medel es la del montaje cinematográfico, particularmente ya revisado por Antonio Monegal en su estudio sobre Pere Gimferrer, que analizaremos en el poema “Travelling”. Elena Medel recurre al tipo de movimiento de cámara para mostrarnos un montaje fragmentario, imaginativo y fugaz a través de la mirada de una hermana mayor hacia su hermano. Aquí el *travelling* se manifiesta con múltiples imágenes breves e inconexas que relatan la vida de alguien. La mirada y el título nos invitan a ver los recuerdos como una técnica visual cinematográfica. En “El secreto de Heidi” el nombre-mito también puede ser simbolizado libremente por la poeta. El nombre Heidi no se contrapone al mito, es decir, no se desestabiliza de manera clara, sino que se vuelve ambiguo. Por último revisaremos una especie de poética de la autora en “Coqueluche”, poema en el que describe de dónde proviene su poesía.

Elena Medel inicia su carrera poética con la publicación de *Mi primer bikini*. Si bien esta obra fue merecedora del Premio Andalucía Joven de Poesía 2001, no es hasta la publicación de DVD Ediciones que el poemario en cuestión ve la luz, un año después. Desde este poemario, Medel nos presenta una poética muy específica: su experiencia de vida, su entorno, los recuerdos que la



conforman así como la figura del otro como material para la construcción del yo. Elena Medel cimenta su poética desde la experiencia y esta también abarca la experiencia mediada por la televisión, el cine, los libros y la música. Elena Medel entiende que ese yo está rodeado y enmarcado por el entorno, y que se conforma de símbolos, por ello son importantes los nombres propios de la cultura de masas en esta configuración. La poesía de Medel da testimonio de su vida y el entorno, y es aquí donde entra la cultura de masas y la experiencia mediada como elementos de suma importancia en los poemas que escribe.

Dado que la poesía surge de tomar la vida y la experiencia como recurso principal de la poeta, sus diferentes poemarios abordarán aspectos y momentos de la vida como la adolescencia, la infancia, la ruptura con los padres o la pérdida (en *Tara*, por ejemplo, la muerte de un ser querido es eje temático de los poemas). El caso de *Mi primer bikini* da cuenta de este hecho al situar los poemas dentro del cambio entre la infancia y la adolescencia, una infancia que se nos muestra inocente pero también melancólica. La actitud y el sentimentalismo que resultan de los problemas de una adolescente que abandona la niñez se construyen con poemas en los que la métrica y la prosodia son también importantes. Desde este sentido *Mi primer bikini* es un poemario que trabaja mucho la sonoridad y la metáfora, pero no desatiende el diálogo con el presente, reflejado en metáforas que se sirven de la cultura de masas.

En la crítica sobre su poesía predominan las interpretaciones centradas en el papel de la mujer. Al ser mujer y centrar la poesía en

el yo, lo natural es que dicha circunstancia conduzca a la crítica a revisarla desde una óptica de género. Sin embargo, ella misma pide no ser considerada o leída desde esta óptica, sino de la experiencia humana (Medel, 2014). Así el objeto poético de Medel es ella misma, por ello centra sus temas en las experiencias de la infancia en *Mi primer bikini*. En la descripción de su poética, publicada en el blog las *Afinidades electivas*, Medel afirma: “Concibo la poesía como el género de la identidad: me sitúa en el mundo, establece coordenadas, construye mi memoria y lo que soy.” (Medel, 2007: párr. 2). Observamos que es la identidad lo que trata de desarrollar en los poemas de *Mi primer bikini*, una entidad que se encuentra en una etapa de transición.

Lo que vuelve su poética pertinente para esta investigación es la considerable presencia de la cultura de masas en *Mi primer bikini*; prácticamente, y según ella misma lo atestigua, cada uno de los poemas cuenta con referencias a la cultura de masas. Cabe también resaltar el hecho de que quizás en Medel, más que en cualquier otro poeta del corpus, encontramos un trabajo de simbolización de la experiencia de la cultura de masas. Además de recurrir a la primera persona, Medel se centra en el acontecimiento del producto cultural experimentado, en el caso de *Mi primer bikini*, desde la infancia. Las connotaciones nostálgicas ancladas en la experiencia son de suma importancia para la comprensión de los grandes temas que le interesan como persona: la muerte, el amor, la libertad, etc. Por lo que resulta de suma importancia describir y entender los mecanismos de la subjetivación del yo a través de la televisión, las

marcas de ropa y otras expresiones de la cultura de masas en su poesía.

La recepción crítica de *Mi primer bikini* parece coincidir en dos elementos importantes, el carácter simbólico de sus poemas, así como la presencia de surrealismo en la construcción de los poemas.

José Luis García Martín afirma que en el poemario:

Realismo y onirismo hay en los poemas de Elena Medel, estilo coloquial (“Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche. / Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara”) y controladas muestras de escritura automática, como las que encontramos en “El secreto de Heidi”, el extenso y ambicioso poema con que concluye el libro: “Qué agradable es beberse la cuenca de los ojos,/ armarse la boca de septiembre a mediodía. (García Martín, 2002: párr. 4)

Tanto el onirismo como la escritura automática son características que asociamos al surrealismo, sin embargo, estos se contrastan con el realismo coloquial claro y directo que también observa García Martín. Esta mezcla entre el manejo de metáforas y símbolos contrastado con la puntualidad de los eventos sobre los que desarrolla la poética le permite a Medel explorar desde varios matices los temas que se derivan de la adolescencia como proceso de transición. En este mismo sentido y además del surrealismo, Rosal destaca también el factor “culturalista” en la poeta cordobesa: “En lo culturalista cae la mayor parte del peso temático: se parte de la creencia de que –más que lo vivido– lo visto y leído conforman una personalidad” (2006: 261). Desde nuestra perspectiva, y precisando el concepto “culturalista”, la experiencia vivida o

mediada del poeta son fundamentales en la poesía que estudiamos aquí, por ello no hacemos distinción entre lo que se vive y lo que se vive de manera mediada. La constitución del yo se conforma tanto de lo que se vive como de lo que se ve, lee y escucha. Separar una con otra es precisamente la problemática que queremos evitar en el presente estudio, pues lo que nos interesa desarrollar es la manera en que vivencia y experiencia mediada constituyen el acontecer poético. De acuerdo con esto, coincidimos con Rosal en entender que lo visto y lo leído conforman una parte de la personalidad del yo poético trabajado en *Mi primer bikini*, pero también funcionan como espejo de ese yo.

*Mi primer bikini* es un poemario breve (56 páginas) que está dividido en tres secciones. Cada una de ellas titulada de acuerdo al objeto físico del poema y que servirá como metáfora del paso a la adolescencia. El primer bikini funciona como la prenda que simboliza el cambio que supone el paso de niña a mujer. Así, la primera sección se titula “Top less” que juega con la palabra inglesa. Los poemas incluidos en la sección carecen de unidad temática salvo la que ya ocurre en todo el poema y que ya hemos explicado. En segundo lugar, se encuentra la sección “Piercing” y que cuenta con un solo poema, “Mi primer bikini”, que da título al libro. Por último, el poemario cierra con la sección “Monokini”. Las tres secciones trazan desde la sinécdoque el cuerpo de una joven: “Top less” sería la parte del torso; “Piercing”, el ombligo; y “Monokini”, el sexo. Esto suma al poema la idea de cuerpo, de adolescencia y de feminidad que se presentará y desarrollará en los poemas.

El primer poema que revisaremos a continuación se titula “I will survive”, derivado del mismo título de la canción de Gloria Gaynor. La conexión de la imagen acústica del título con la canción es inmediata, pues conserva su idioma. La invocación de la canción como título del poema funciona como música de fondo en la lectura del poema. Mediante el título se nos invita a leer los versos pensando en los acordes mayores de la canción, cuyo impacto en la cultura de masas la ha convertido en “una canción que se ha interpretado en clave de liberación femenina, gay y de raza tras décadas de marginación” (Blánquez, 2014: párr. 6). Así el vehículo por el cual se invoca la canción es para resaltar es aspecto alegre,ailable de la música disco y por las connotaciones presentes que conforman su tema: la superación de las adversidades. Podríamos decir, pues, que la sola cita de la canción constituye una expresión metafórica de “liberación” y “alegría”.

Sin embargo, el poema marcará una tensión entre la alegría ejemplificada con el título de la canción, y el tema del poema: el uso de las pastillas para contrarrestar el trastorno bipolar. Aquí ponemos algunos fragmentos del poema que bien pueden explicar lo que tratamos de decir:

I will survive

Tengo una enorme colección de amantes.  
Me consuelan y me aman y con ellos mi ego  
se expande y extramuros alcanza la azotea.

[...]

Todo sea por mis amantes, que no son dignos de elogio:  
son minúsculos, y redondos, y azules,  
azules o blancos, o azules y blancos,

y su boquita de piñón es invisible,  
y para besarles introduzco a los pitufos  
en mi boca, y para gozar de ellos  
los trago, porque me sé mantis religiosa.  
Quién soy, quién soy, ni siquiera sé quién soy.  
Sólo los necesito cuando me desdoble en dos,  
cuando mi ego se encoge incomprensiblemente  
e intramuros alcanza un punto mínimo,  
cuando lloro demasiado o río demasiado,  
y entonces los llamo y ellos, decidme vosotros  
quién soy, mi pequeño y urgente consuelo,  
se adentran en mi boca sin dudarlos, complacidos,  
y me recorren por dentro, y al fin sonrío, soy, (2002: 13)

Los primeros versos, y según lo señalado por Rosal, dialogan con el poema “The Addict” de Anne Sexton (2010). Esto podemos confirmarlo cuando, después en el poema, la voz poética explícitamente señala que comparte “los amantes” con Plath y Sexton. Las pastillas, de igual manera que en Sexton, ayudan a la poeta a mantenerse viva. El poema de la escritora norteamericana, cuyo tema es la adicción a las pastillas como un largo suicidio, es retomado aquí por Medel, pero filtrado mediante metáforas y elementos de la cultura de masas: las pastillas, además de amantes, tienen la forma de los pitufos, son pequeñas y blanquiazules. El tema del suicidio lento que trata “The Addict” es sustituido por el tema del trastorno bipolar que padece el yo poético y que observamos en los versos “Sólo los necesito cuando me desdoble en dos [...] / cuando lloro demasiado y río demasiado”. El trastorno bipolar se manifiesta en el poema con el llanto y la risa. Las pastillas, como amantes y seres del imaginario infantil parecen ser el remedio para detener dichos episodios.

El consumo de pastillas para contrarrestar el trastorno bipolar, es planteado mediante varios imaginarios que provienen de diferentes discursos. Primero tenemos la canción, cuyas connotaciones ya hemos observado. Por ellas decimos que no se trata de una canción que represente el mundo infantil, sino el de el optimismo, es una canción asociada al cliché de vencer las adversidades. En segundo lugar, tenemos a los pitufos, personajes de una serie televisiva de la década de los ochenta, para ilustrar no solo el consumo de pastillas mediante el color, sino también la niñez, pues también refiere a los personajes de una caricatura infantil. En tercer lugar, tenemos a dos mujeres poetas, Plath y Sexton. En el caso de Plath, su presencia en el poema se manifiesta por la recurrencia a los mitos de la infancia, como es el caso de su “Cenicienta<sup>26</sup>” (2012). Lo que conecta a ambas poetas es tanto el suicidio como los eventos de depresión y júbilo que ambas poetas sufrieron a lo largo de su vida, en especial Anne Sexton. Esta última incluso fue diagnosticada con trastorno bipolar. Esto tampoco pasa desapercibido en el poema.

Así los elementos culturales que se presentan provienen tanto de la cultura de masas (Gloria Gaynor, los pitufos) como la alta cultura (Plath y Sexton). Convergen en un poema que se centra en el yo desdoblado por la enfermedad y se tensa todavía más con la canción de fondo que se escucha tras leer el título del poema. Pero el tema más allá de ser cultural, aborda una vivencia. El yo desdoblado experimenta placer con las pastillas porque le alivian y le

---

<sup>26</sup> Aunque el poema “Cinderella” apareció por primera vez con el título de “Twelfth Night” en la revista *Seventeen*, no obstante, aparece en *The collected poems* ya con el título de “Cinderella” desde entonces el poema se le conoce con este título.

adormecen. La experiencia que se manifiesta es la que se vive al tomar las pastillas, no la que se media por la televisión, los pitufos son vehículos que dotan el imaginario infantil en el contexto de esta enfermedad; la canción de Gloria Gaynor es contrapuesta como ironía en el “sobreviviré” y la experiencia mediada que se espejea en el yo emerge desde el eco de los poemas melancólicos –y las vidas– de Sexton y Plath.

La referencia a los pitufos, además de ser metáfora de las pastillas por el color, sirve a la configuración del yo en la experiencia que trata el poema, le otorgan temporalidad (los años ochenta y la niñez). Le permiten a la poeta establecer con el nombre un imaginario y una época, por ello se recurre a ellos. Esta práctica también la observaremos en otros poemas que, además de dotar de temporalidad, también matizarán el carácter del yo poético. Este es el caso de “Día de pesca”, donde la misa y la serie de televisión nos orientarán, por la manera paralela en que se manejan en el poema, a establecer la personalidad del yo poético.

Otro aspecto que encontramos en la poesía de Elena Medel, respecto a la cultura de masas, es de valerse de ella no solo para generar metáforas, sino para mostrar su carácter de mito y rito. En el poema “Día de pesca”, la poeta enlaza ver “religiosamente” una serie de *anime* con las visitas a la iglesia.

El poema que a continuación revisaremos trata de la irrupción del enamoramiento en el imaginario cotidiano. Según afirma Silverstone en *Televisión y vida cotidiana*: “La vida cotidiana está



marcada por una serie continua, predecible e impredecible, de oscilaciones entre lo marcado y lo no marcado, lo sagrado y lo profano” (1994: 227). Según Sgarmini (2012), dicha cotidianidad involucra, para dar la ilusión de orden, una dimensión ritual. El papel de la televisión, además de advertirnos sobre el caos del mundo mediante los noticieros, nos ofrece una seguridad que Silverstone, tomando de Giddens, llama ontológica. Sgarmini afirma que las series de televisión juegan un papel clave en darnos cierta seguridad, por su carácter ritual. De la misma manera que los calendarios religiosos y la misa lo hacen.

“Día de pesca” tomará el nombre de la serie como artefacto que designará el papel de orden desde lo profano, mientras que por lo religioso tomará el ritual de la misa. Esta cotidianidad segura que se simboliza en la experiencia del yo poético es irrumpida por el enamoramiento.

Yo tenía nueve años y le pregunté si me quería.  
*Quiero una caña de pescar*, respondió sin mirarme.  
Él quería una caña de pescar, espiga de colores  
(rosatulóbulo, rojotucorazón, azultusgafas).  
Ahorré durante mucho tiempo para comprarle su caña de pescar.  
Me quedé sin bonobús para imaginarme tus ingles,  
me quedé sin tretas para ponerme burbuja,  
incluso sin muñeca de trapo para jugar en el recreo.  
Después de todo esto me ensució el vestido de ir a misa  
y no me apetecía ver los Caballeros del Zodiaco. (2002: 30)

A manera de narración, la voz poética relatará la irrupción del amor a su joven vida de nueve años. El objeto caña de pescar, le permitirá a Medel, como es frecuente en su poesía, establecer diferentes

sentidos del artefacto. La caña de pescar como símbolo de seducción, la caña de pescar como fetiche y la caña de pescar como amuleto del amor. La dificultad de obtener el amuleto para la conquista del amado, se vuelve una proeza que afectará esa seguridad ontológica que Giddens y Silverstone plantean: la serie y la misa como rituales dejarán de repetirse. Sin embargo, la irrupción al orden no se manifiesta en el llamado a la obtención del amuleto, sino en las motivaciones que involucran esa llamada: el deseo hacia el amado.

Esta interrupción en el ritual que señala el caos producido en la vida de una niña de nueve años se metaforiza mediante el vestido sucio, manchado –que además puede tener diversas connotaciones–, y la apatía de seguir viendo la serie de *Los caballeros del Zodiaco*. El ritual se enlaza por la frecuencia dominical, día en que se acostumbra a ir a misa, así como el día en que se transmitía la serie *anime*.

Sgammini nos advierte del carácter ritual que una serie de televisión tiene en la vida cotidiana:

Los horarios de emisión intervienen en la estructuración de la jornada hogareña; la programación en general y algunos tipos de programas en particular proporcionan un marco para el mantenimiento de las rutinas y, a la vez, intervienen en la construcción de dichas rutinas. (2012: 104-105)

La visita regular a la televisión para encenderla a una hora específica y ver un nuevo capítulo de la serie o un nuevo capítulo

del noticiero es análoga a la visita semanal a la Iglesia. La contraposición –una estrategia que parece ser reincidente en *Mi primer bikini*– entre lo mediático y la experiencia, en este caso, del rito eclesiástico se dimensionan como la experiencia del yo femenino bajo el deseo de ser querida.

Hemos dicho que hay una serie de connotaciones que están involucradas con la mención de la serie *anime*. El hecho de que la voz poética diga que “no me apetecía ver los Caballeros del Zodiaco” va a establecer un yo poético (la niña de nueve años) configurado por las preferencias sobre determinados productos culturales. En el título de la serie, lo mismo que en “misa”, se introduce una práctica, un gusto, y un contexto. Así, cuando se recurre al nombre Caballeros del Zodiaco, la familiarización con el producto de consumo le permite fungir como etiqueta, de la misma forma que una vestimenta habla por sí misma, cuando se viste como elección, es decir, comunica. En el decir “yo veo los Caballeros del Zodiaco” no solo se marca un aspecto de la niñez, sino también de los gustos y preferencias de quien afirma algo así; además, se inserta como una actitud de consumo masivo. El yo se asume como masa, porque también gusta de las series de televisión, como cualquier persona de su generación y edad (alrededor de los nueve años). Esta etiqueta, no obstante, en el poema es parcial. Viste los gustos de la voz poética, pero en la apatía de seguir viéndola por el efecto que ejerce, se intercambia por otro ritual y de ahí el título del poema: “Día de pesca”. El yo poético se enfrenta a un dilema entre una relación con otra persona y la experiencia, solitaria eso sí, que ofrece la televisión. En los siguientes versos nos damos cuenta de

este dilema: “Me preguntaba qué hacía allí con una caña de pescar, / mi lindo vestido sucio, perdiéndome los Caballeros del Zodiaco” (2002: 30). Una pregunta consciente que plantea por un lado la vida y, por el otro, la vida a través de la experiencia mediada. Thompson propone un espectro del conjunto de experiencias (tanto mediadas como vividas), donde en un extremo se encuentra la persona que valora más las experiencias de vida, y en el otro el yo da prioridad a las formas de experiencia mediada. En el caso de los primeros, la experiencia de la televisión casi no afecta al yo; el yo puede constituirse como una estructura basada en vivencias. En el caso de los segundos, la vida del individuo gira alrededor de la experiencia mediada. Lo que sucede en televisión, por ejemplo, es sumamente importante en la configuración del yo. Un *fan* según Thompson, se encuentra en este segundo aspecto del espectro. El dilema que se presenta en el poema “Día de pesca” es crucial para definir la estructura del yo, que es uno de las constantes preocupaciones de *Mi primer bikini*. Dicho poema nos habla, no de la vida a través de la cultura, sino de la vida fuera de misa y fuera de la televisión. La evocación de la serie, solo ilustra lo que está en juego para la niña y lo que está experimentando en esa edad.

No resulta sorprendente que Elena Medel (que entonces tenía 16 años) recurra al imaginario de la infancia, puesto que en su caso apenas había superado dicha etapa de la vida. Si su identidad es el objeto de su poética, la referencia obvia es su infancia y su adolescencia. *Mi primer bikini* contiene muchos trazos de la infancia, pero no en el sentido de un deseo de tratar de revivir su adolescencia desde la nostalgia, al menos eso no se refleja en sus

poemas, sino el de construir una poética desde la objetivación del yo anterior que es mirado por el yo presente, como si se mirara en una película o en un espejo. Los poemas, “Espejo”, y “Travelling” pueden ser buenos ejemplos de esta mirada al pasado.

Aguado Terrón afirma que la cultura de masas y sus medios actúan como espejo y espectáculo, pero aquí consideramos que también la literatura y, en general toda forma de arte como habíamos visto en “I will survive”, donde las poetas norteamericanas Sexton y Plath espejeaban de alguna manera el yo lírico que padecía, como ellas, el consumo de pastillas y el trastorno bipolar (el caso de Sexton). Los poemas de ambas como experiencias mediadas, resuenan cual ecos de la angustia del yo lírico en una suerte de reflejo, pero también es espectáculo, pues el yo lírico se identificaba con el sufrimiento manifiesto en “The Addict” de Sexton.

En el siguiente poema, titulado “Espejo”, el espejo es el objeto sobre el cual se materializarán los diferentes temas que aborda el yo poético. El espejo es un artefacto temporal en el poema: se mira al pasado como si se mirara al espejo, pero también es espectáculo, pues el yo observa su yo pasado como el otro. De esta manera se le sitúa como un espectáculo desde el cual el yo presente objetualiza su experiencia pasada. El espejo es también un hipertexto que proviene de *Through the Looking Glass and What Alice Found There* de Lewis Carroll. Es este último uso el que desencadenará las diversas reflexiones poéticas. Elena se mira al espejo y, sin adentrarse en él como en el personaje de Carroll, se pregunta si el yo reflejado es ella, solo para concluir que el reflejo es el otro:

## Espejo

No soy yo quien observa. No soy yo.  
No soy yo quien ha crecido al amparo  
de los prismas cristalinos del rostro de Sailor Moon.  
Tampoco la deslumbrada por las luchas  
de los Power Rangers. No soy yo.  
No soy yo quien se petrificaba ante ella  
para que reyes y peones batallaran tras la blanca  
sobre un tapete del color preferido de Popeye.  
Tampoco espío a ratones que andan de pie,  
ni aplaudo monerías. Yo no observo. (2002: 47)

La reflexión sobre el presente observado como espejo y espectáculo define el instante. La que observa no se ve a sí misma pues el cambio generado por la temporalidad no permite que el yo observador sea el mismo que esa niña que “ha crecido al amparo / de los prismas cristalinos del rostro de Sailor Moon”. La invocación de los nombres del *anime* japonés y de la serie norteamericana Power Rangers sirve para, mediante la metonimia, asociarlos con la infancia y con la práctica ritual, similar a la que describimos en “Día de pesca”, que el yo experimentaba en la infancia. Al decirnos que no es ella, nos dice que ya no es la niña, que ha cambiado con el tiempo. Además de los personajes de la cultura de masas, también están las lecturas de la infancia; los siguientes versos dialogan con el escenario de la novela de Carroll: “No soy yo quien se petrificaba ante ella / para que reyes y peones batallaran tras la blanca / sobre un tapete del color preferido de Popeye”. Así el tapete, invocado como el color preferido de Popeye –es decir el verde–, evoca el jardín sobre el cual las piezas jugaban ajedrez en el segundo capítulo de la novela de Carroll, titulado “The Garden of Live

Flowers”. Los nombres que se acrisolan, como sucede en el caso de Mora, convergen en el imaginario infantil desde diversos discursos sin ser jerarquizados como alta cultura y cultura de masas, sino como elementos que están ahí y que fueron experimentados por el yo poético. Al ser incorporados, también cumplen la función de recurso temporal: Alicia, Sailor Moon y Los Power Rangers se encuentran en un pasado que impide ver al yo como sí mismo en el espejo, objeto que no es otra cosa que vehículo de la temporalidad. En este poema, el espejo es la manifestación física y espacial del tiempo.

Las experiencias parecen configurarse en la mirada del otro hasta que vemos en los versos: “Tampoco espío a ratones que andan de pie, / ni aplaudo tonterías. Yo no observo”. En estas últimas palabras advertimos que el observador también se anula. A continuación vemos lo que ocurre con el observador:

Me observan. Ellos, al otro lado, me manejan  
a su antojo, como si el mando fuera suyo.  
No soy yo quien observa.  
Es otra la Elena petrificada ante el espejo,  
la que se enamoró perdidamente de Benji,  
quien lloró verano tras verano en el entierro de Chanquete,  
la que dibujó olas en papel de estraza  
para honrar la memoria del marinero.  
Elena se transforma ante ella,  
descubre cómo es en realidad:  
al tomar el mando olvida todo,  
al dejarlo vuelve a ser Elena,  
llena de miedos, en el país de la decepción.

Yo no soy quien observa. Pero esa lucha,  
ese sudor –especie de espejo–,  
me ayudaron sin duda un día a aprender  
a pronunciar mi nombre. (2002: 47)

El yo, descubrimos, es observado. Sin previo aviso se nos advierte de un “ellos” que, sospechamos, se trata de los nombres culturales invocados. Descubrimos ahora un cambio de roles entre el observador y el observado, Medel estira el sentido del espejo para llevarlo al terreno de la televisión. Cuando dice “me manejan / a su antojo, como si el mando fuera suyo” juega con esta ambigüedad generada en el poema, mediante el mando. Así el mando es el vehículo por medio del cual podemos ver el espejo como la pantalla del televisor. El traslado semántico del espejo hacia la pantalla de la televisión tiene que ver con la relación que los une como una imagen que observar, Aguado Terrón también observa esta relación y la describe así:

Efectivamente, en el estadio del espejo se observa una objetivación del yo mediante el reconocimiento simbólico de la propia imagen, mientras que en el medio cinematográfico –o en el medio, pro extensión– puede plantearse un proceso indirecto de objetivación del yo (de autorreconocimiento y autoconstitución) por la vía de la objetivación del otro. En otros términos, al contrario que el espejo, la imagen mediática no muestra al sujeto que mira, pero fija su mirada, esto es, lo constituye como sujeto que mira y, con ello, no sólo construye lo ‘mirado’, sino también a quien mira. (2002: párr. 6)

Esta relación entre el espejo y la pantalla cobra vigencia en el poema, pues a pesar de la negación del yo, la voz poética aspira a reconocerse en esa Elena “llena de miedos, en el país de la decepción”. Advertimos que el espejo se vuelve pantalla porque el yo se despoja de sí mismo para observarse como otro.



Así las cosas, la experiencia de la mirada y del reconocimiento del yo se construye a partir de metáforas que provienen de la cultura en general. Se incluyen personajes de series de televisión y novelas literarias para trazar una identidad del yo lírico. Pero las vivencias del yo no se conforman con la mera experiencia mediada. En “Espejo” la constitución del yo es una lucha entre lo que se vive, el espejo, y lo que se vive a través de la pantalla y la página. Por ello al final dice “Pero esa lucha, / ese sudor –especie de espejo–, me ayudaron sin duda un día a aprender / a pronunciar mi nombre”. Estos últimos versos terminan por aceptar que el juego de yoes escindidos por la temporalidad serán protagonistas en la conformación del sujeto. La identidad se construirá a partir de experiencias que provienen de la cultura de masas, la literatura y la experiencia vivida. Con este poema, Medel define los mecanismos mediante los cuales podría conformarse el yo poético con la combinación de experiencias vividas y mediadas, y lo hace como acontecer poético.

El tema de la mirada al pasado a través de una pantalla, se repite también en el poema “Travelling”. Sin embargo, el otro ahora es el hermano de la voz poética. Se mirarán todas las experiencias observadas como un movimiento de cámara que va de adelante (presente) hacia atrás (pasado). La técnica del travelling es situar la cámara sobre un dolly para mostrar movimiento e información de la escena mientras el personaje avanza. Dada la información presentada en el poema, aquí la secuencia de imágenes tiene un orden inverso, es decir, que obtiene la información del sujeto (en este caso se trata de un varón) mirando desde su presente a su

pasado para poder mostrar todas las cualidades de dicho sujeto. Esto sucede a continuación:

[...] el tebeo de Goku que leías en el cole,  
los partidos del recreo, el bocata de chorizo,  
la Primera Comuni3n, la vecina de enfrente  
–que era rubia y dulce y tres a3os mayor–,  
aquellas botas de f3utbol color rojo brillante,  
el aliento a cerveza de pap3 rebotando en tu nuca,  
la letra temblorosa y vieja de la guarder3a,  
los vestidos color rosa empolvados en el armario,  
tu cuna desnuda, y t3 dentro, desnudo,  
el llanto de mam3, la leche amarga,  
la patada en el vientre de seis meses,  
pap3 y mam3 desgaj3ndose por dentro,  
crecidos sobre ellos, no por t3. (2002: 41)

Como vemos se va desde la infancia (el colegio es mencionado en el primer verso), a el estado embrionario (los seis meses en el vientre de la madre).

Una influencia que podemos observar de la poes3a de Gimferrer, particularmente en los poemas de Medel, es la apropiaci3n de ciertos elementos del cine para de ah3 construir un montaje, una concatenaci3n de im3genes que, juntas, constituyen una narraci3n. Antonio Monegal otorga una relaci3n an3loga entre cine y poes3a a la parte ret3rica, es decir, a la “combinaci3n y ordenaci3n de segmentos significativos” (1998: 230), as3 “la construcci3n del discurso mediante la fragmentaci3n y el encadenamiento nos recuerda al montaje cinematogr3fico” (230). Esto es plausible en el poema que presentamos arriba. El mismo t3tulo sugiere una t3cnica de desplazamiento de la c3mara que habitualmente acompa3a al personaje, lo que leemos aqu3 es una secuencia de im3genes que van

construyendo al personaje que describe el poema, desde fragmentos específicos de su vida. Como observamos, en el primer verso el sujeto es descrito mediante un tebeo, es decir, mediante la metonimia de la relación del mito de Goku con el personaje y, además, con el colegio; nos muestra una edad aproximada. En cambio, en los últimos se le describe dentro del vientre de una madre con seis meses de gestación y más adelante, en plena gestación: “mamá y papá desgajándose por dentro / crecidos sobre ellos, no por ti”.

La técnica con la cual Elena Medel intenta proponer los fragmentos de la vida de su hermano desde su mirada también nos habla de su lugar en el poema como espectadora. Al situarse como la que mira intenta reproducir los recuerdos, las vivencias como una secuencia de imágenes que toma prestadas o que se suceden de manera análoga al cine. Dichas imágenes son incluso brevísimas, a veces ocurren dos por verso. El efecto resultante lo asociamos más con el formato de vídeo y televisión, la fragmentariedad y la celeridad de los eventos mostrada en los noventa por MTV y después reflejada en películas, cuyos montajes se basan en el vídeo musical, han aportado maneras de ver y generar imágenes en la literatura. Monegal confirma, en sus análisis sobre las diferencias entre cine y poesía, que la propagación del cine y la televisión han cambiado nuestra manera de ver. El poeta se convierte no solo en experimentador de una realidad, sino en espectador del mundo:

*La diferencia* –entre las artes, entre la alta y la baja cultura– se inscribe y se inserta en esta continuidad de la experiencia que viene determinada por una nueva manera de ver nacida con el cine

y con los nuevos medios de producción cultural: se ha puesto en juego la otra mirada, la del espectador. (Monegal, 1998: 226)

Así, como sucede con un espectador de cine, el lector del poema “Travelling” debe reconstruir la historia a partir de la conexión entre los fragmentos presentados. Fragmentos que dada la temporalidad que reproducen también generan una sensación de rapidez, de fugacidad. Medel recurre a la experiencia de la expectación de imágenes fugaces y breves para recrear la constitución de la vida de alguien. Los versos carecen de verbos –en algunos casos aparecen en subordinadas adjetivas, pero la oración principal carece de verbos conjugados–, esto es así para que la imagen se presente veloz y de esta manera mostrarla como breves flashazos en la vida de un ser querido.

En “Travelling” el despliegue de imágenes, particular en la poesía de Medel, se manifiesta no solo como secuencia invertida, sino como fragmentos que presentan diferentes contrastes de la infancia. Se opone a las “botas de fútbol” el “aliento a cerveza de papá rebotando en tu nuca”, o “tu cuna desnuda” a “el llanto de mamá, la leche amarga”. Aunque, como bien apunta Monegal, las imágenes fragmentarias no son propiamente aportación del cine a la literatura, el hecho de que la imagen sea privilegiada durante los siglos XX y XXI, permite que “Travelling” pueda generar un eco con ciertas películas del imaginario contemporáneo, pues como sucedió con la poesía de Pere Gimferrer, el lector puede situarse en un papel de espectador y leer los versos como una secuencia de breves y rápidas imágenes. Para Monegal, el montaje que caracteriza a Gimferrer es

el de capturar con la poesía la temporalidad propia de un medio como el cine. Esta consigna se encuentra presente también en “Travelling”, el transcurrir hacia el pasado del hermano aspirar a reconstruir su historia. Además de la técnica que titula el poema, y de manera implícita también se encuentra en reversa dicha secuencia, como si se fuera hacia atrás en el tiempo. Las vivencias del hermano frente a su mirada, se despliegan como escenas de una película que va en reversa. La voz poética observa la vida de su hermano como una película en retrospectiva.

El último poema de *Mi primer bikini*, y uno de los más largos, está dedicado a la serie *anime* infantil Heidi, escrita y codirigida por Hayao Miyasaki, que fue visionada en España por varias generaciones debido a su éxito. El imaginario que conlleva el poema del “Secreto de Heidi” sugiere inocencia, pero esto carece de relevancia si se piensa que el objetivo del poema es el de la constitución de un yo que se transforma, que evoluciona. El poema se divide en cuatro fases (las cuatro fases lunares: luna creciente, luna llena, luna menguante y luna nueva), dichas fases también coinciden con meses clave en las estaciones del año (también cuatro) de manera que el ciclo lunar coincide con el ciclo de la tierra. Medel establece, de esta manera, un paralelismo entre la luna y la tierra, paralelismo similar al de la voz poética con Heidi donde el yo lírico se constituiría como la tierra y Heidi como la luna. Así en la fase “luna creciente” se presenta la palabra “verano” en el octavo verso; en “luna llena” aparece “otoño” en el cuarto verso; en “luna menguante” aparece “invierno” en el segundo verso; por último, en “luna nueva” aparece “primavera” en el vigésimo primer

verso. Este procedimiento nos indica la naturaleza cíclica del poema.

Para poder generar el aspecto simbólico de la voz poética en su relación con Heidi, Elena Medel ha tenido que desestabilizar el papel mítico del nombre de la serie *anime*. Toma la historia conocida por las generaciones que nacieron entre los setenta y ochenta para mostrarla como escenografía. Sin embargo, el personaje de Heidi será cargado de significados y referencias de la propia voz poética en su búsqueda de sentido y configuración del yo.

Y me digo que quizá la Heidi que los dioses veneran  
es la misma que duerme en la copa del árbol  
que yo derribo, que bombardeo con las migas de pan  
–escupitajos que se engarzan en desiertos embetunados–  
que recojo cuando todos me dejan sola. (2002: 52)

Además del título del poema, aquí es donde por primera vez se presenta el nombre de Heidi. Como podemos ver, el aspecto mítico referido en el epíteto “la que los dioses veneran” es traído a lo terrestre “es la misma que duerme en la copa del árbol / que yo derribo”. De manera, visual, el poema sugiere que el mito de Heidi será desestabilizado para construir sobre él nuevos símbolos y nuevas relaciones. Heidi, así, despojada de sus obvias referencias, iniciará un nuevo recorrido, esta vez como experiencia íntima, como una especie de cómplice en el recorrido del poema, cuyo tema está marcado por el paso del tiempo y la soledad.

Conforme las citas a Heidi se vuelven constantes, comenzamos a observar que Heidi es algo indescifrable también, es descrita en constante contradicción y en absoluto se recurre a ella para metaforizar sobre la inocencia. Al contrario, Heidi, lo mismo que el título “I will survive”, es más bien una máscara cuyo referente a la inocencia (alegría en el caso de “I will survive”), pondrá de relieve una tensión entre la significación estable del nombre y el verdadero uso del mismo dentro del poema. A continuación mostramos los diferentes versos en los que aparece la protagonista de la serie, dentro de sus contextos:

Cosas románticas como pintarse el mentón color troncodeárbol  
cuando pase el tiempo, mucho tiempo –un mes–,  
y Heidi y yo nos perdamos alrededor suya.

Aquí la alusión a lo romántico nada tiene que ver con el movimiento histórico, sino con el uso de la palabra que ahora le damos. Aquí se asocia al amor y los gestos que se derivan de él. La palabra romántica tiene una relación más estrecha con el uso cotidiano y no con una tradición artística y literaria; es el gesto de lucir más bella, mediante el maquillaje, y esconder o atenuar el mentón con sombras. En el verso “y Heidi y yo nos perdamos alrededor suya” parece que comenzamos a encontrar el camino que Elena a elegido para configurar a Heidi. Heidi aparece asociada a versos como “perderse”, “lamentarse”

Heidi tiene hambre y me pide lamentarse con espadas,  
donde paralelo y perpendicular fluyan dos y rían uno.

A imágenes como el temblor de la tierra y el sacudimiento como imagen de lo inestable, de lo que se mueve, pero también de lo terrestre:

Si tienes hambre recuerda que la tierra no está quieta,  
Heidi, que los mausoleos se rompen y de todos sale tu abuelo

En el siguiente verso, se define a Heidi con imágenes de la muerte, mediante el uso de la manzana como tentación y como veneno:

Y si alguna vez me preguntan quién es Heidi, respondo:  
manzana es una extraña forma del invierno.  
Su acidez, el escalofrío de saberse en el camino acertado;  
su aspereza, el beso envenenando de todas las leyendas.

La manzana y su lugar en la tradición literaria infantil, no solo sirve para presentarla como veneno, sino también para dialogar de nuevo con el imaginario y las alegorías de lo infantil. Esta resulta ser la constante en *Mi primer bikini*. Una especie de lucha entre la inocencia, reflejada por el imaginario infantil, y la perversidad, reflejada en la propia Heidi como símbolo de los deseos:

Chicles que saben a fresa como los lóbulos de Heidi.  
Heidi afila cuchillos para cortar la tarta,  
deseando mancharse con la palabra chocolate.  
[...]

Heidi asegura acordarse mucho de Espinete,  
punzones en su pelo, extraña Medusa, tan rosa la vulva de las  
yeguas.



Si Heidi ha sido traída desde los astros a la tierra es para referir que la idealización de Heidi se cae, se vuelve ambigua con la llegada de la adolescencia. Así, Heidi se convierte en un símbolo de la transición entre niña y mujer. Por ello el ciclo lunar y el ciclo de la tierra. Cuando se pasa de una etapa en la vida a otra, se cierran los ciclos y la madurez avanza, se mueve. Hacia el final del poema se termina por revelar el secreto de Heidi:

Parece que mi Heidi también duerme.

Pero no.

Ella es cruel como las institutrices políglotas.

Heidi, mientras rezo, se masturba al oeste de mi pecho. (2002: 56)

El símbolo de la infancia, así cede a la transición de la adolescencia. El pecho como objeto mediante el cual se revela el paso a la pubertad, se asocia a la Heidi que se masturba, que explora su sexualidad recién nacida.

Medel se alimenta, a su vez, de la tradición del tema de la luna, pero superpone a ella la imagen de Heidi, el dibujo animado. Al hacer esta operación, la poeta cordobesa intercambia la función simbólica de la luna para convertir a Heidi en el símbolo que se mantiene ambiguo y que cede a las diferentes significaciones conferidas por el poema. A través de Heidi, Medel crea su propia simbolización del objeto, pues su imaginario es la serie de *anime* que vio en la televisión cuando era niña. La experiencia de Heidi y su construcción semántica incorporada al universo de Medel, constituye una de las raíces del cambio que se dio cuando la cultura

de masas se hizo presente en la vida de las personas. Heidi así pasa a ser parte de la voz lírica, así como la luna pasa a ser, tal vez, el *piercing* que se pone en el ombligo: “he alcanzado por fin la palabra luna / en la frase *el viento que araña*. Me la pongo en el ombligo”. La luna y sus ciclos se convierten en el símbolo de la temporalidad y Heidi pasa a ser un reflejo de la propia voz poética que se construye en el poema “El secreto de Heidi”. Se vuelve un símbolo de la pérdida de la inocencia con la llegada de la pubertad.

En el penúltimo poema, “Coqueluche”, leemos “Aquí / Pósters de Casillas y Cavafis y Bart Simpson / en mi habitación de cuento de brujas” (2002: 50). Los referentes culturales de la poeta, afirmados en estos versos, confirman la situación de la poesía que hemos venido abordando en el presente estudio. La presencia de la cultura de masas en la poesía no es una rareza. Los adjetivos *pop* y *kitsch* que intentan categorizarla como algo particular de nuestro tiempo no se ajustan a lo observado. En la habitación de la voz poética están Cavafis, un poeta; Casillas, un portero; y Bart Simpson, un dibujo animado. El conjunto de ellos conforma la experiencia de los individuos actualmente y se adecua más a la experiencia híbrida que sí parece ser un *sensorium* de nuestro tiempo. Como el caso que nos ocupa es la poesía, la aparición de un poeta como Cavafis en la habitación tampoco parece que esté fuera de lugar; la incorporación de los textos de esta índole en el poema es el resultado de la llegada de la producción industrial y las tecnologías de la comunicación. En este horizonte caben diversas formas discursivas en la misma habitación.

La misma poeta ve con escepticismo las categorías señaladas para describir su poesía en los versos finales de “Coqueluche”: “me llaman kitsch o pop o sardina en escabeche porque / siempre hay un suicida acampando en la puerta del lavabo” (2002: 51). Un gesto dirigido a la crítica, pero en el que observamos la precariedad de ambos conceptos para identificar la poesía con presencia de la cultura de masas actual. Desde este sentido las palabras de Monegal parecen tener mucha más sensatez que las categorías que tratan de delimitar este tipo de presencia en la poesía de Gimferrer:

Tanto los dos volúmenes del *Dietari* como su poesía están repletos de referencias a películas y personajes reales o ficticios del mundo cinematográfico. Precisamente porque el mundo cinematográfico forma parte del mundo del escritor y del mundo es de donde éste saca material para abastecer su escritura” (1998: 228)

Según lo que hemos revisado en el presente capítulo, la presencia de la cultura de masas en Elena Medel cumple una función espacio temporal y es generadora de la identidad mediante su función de etiqueta. Además ayuda a establecer las edades de la voz poética. El sujeto aquí, visto como un niño que avanza hacia una edad adulta, se contrapone mediante las etiquetas que han dejado los mitos culturales con capas más profundas de la adolescencia rota y difícil que vive. La presencia cultural ayuda a conformar la identidad, y también dota la vivencia de temporalidad, la conecta a un mundo y al hacer esto configura un mundo contextualizado, manifiesto en el tiempo. Esto no es nuevo en la poesía, sin embargo, la huella que nos interesa observar aquí es la que revela que los textos que ayudan abastecer al poema provienen tanto de la cultura de masas

como la alta cultura y que dicha hibridación –acentuada, sí, por la posmodernidad– es más bien un resultado lógico del mundo que vivimos.

Por otro lado, el ojo y la mirada sobre el otro es filtrada a través de un objeto que ha llegado con la tecnología: la pantalla. Mirar el pasado, como se mira a través de, es la huella que deja la cultura de masas en su poesía. La objetivación de ese yo que se mira así mismo (o, en el caso de “Travelling” al hermano) como espectáculo es el resultado de una experiencia en la que la televisión jugó un papel importante, y que, de manera necesaria, se hace presente en los poemas.

Por último, la relación que guarda la voz poética con un personaje particular, como es el caso de Heidi, es filtrado como objeto simbólico sobre el cual se verterán una serie de experiencias y consideraciones sobre el paso de la niñez a la adolescencia. Tampoco se trata de una novedad, pero sí que vale la pena reconocer que ahora todo material que devenga símbolo en los poemas puede venir de cualquier lugar, porque es en la recepción del mito donde el mito se enriquece, se carga de otros significados, se desestabiliza, se reconstruye y reconstruye al sujeto poético. Elena Medel nos ha dejado un poemario cuyas estrategias son consistentes a la poética que persigue, es decir, la de quien construye la identidad a partir de la poesía.

## **6. El mito y el nombre como etiqueta en *La felicidad es una pistola caliente* de José Eugenio Sánchez**

En el poemario a revisar en el presente capítulo, *La felicidad es una pistola caliente*, el componente principal que se desarrolla es el humor. En él encontramos diferentes recursos humorísticos como las hipérbolas y los estereotipos. De esta manera analizaremos los poemas “pies calientes y cabeza fría” y “muerto de sed (canción de nanker phelge)” para observar la construcción de dos estereotipos culturales desde la exageración. Lo que trazará el poema es similar al ejercicio estético de la caricatura, amplificar los rasgos y defectos. Aunque lo caracterizado en ambos poemas es el humor, la presencia de la cultura de masas se manifiesta en la profesión elegida, un futbolista, y en el eco de dos gestos asociados a la estrella de rock, el exceso y la resaca.

En segundo lugar, abordaremos el poema “michel platini imparte una cátedra sobre andré breton en el parque de los príncipes”. Aquí el mito es manejado de manera mixta: por un lado, reafirma los clichés de la estrella de fútbol, se planteará como caricatura, pero, por otro, los nombres funcionarán como vehículos de referencias. En este poema el mito se nutre de los rasgos que asociamos con los nombres evocados: Michel Platini y André Breton, aspecto en el que coincide con el poemario *Rostrós* de Ana Isabel Conejo y parte del corpus de este estudio.

Por último, veremos el funcionamiento del mito como evocador de experiencias e imágenes desde listas de nombres que pertenecen a la cultura de masas, como es el caso de “la felicidad es una pistola caliente”. Observaremos aquí cómo los mitos culturales son reducidos a meros nombres para establecer un catálogo de aparentes contradicciones que hacia los últimos versos del poema nos revelaran el sentido de las mismas. En el caso del poema “mick jagger no cantará satisfacción a los 50”, veremos que, a diferencia de “la felicidad es una pistola caliente”, el catálogo de nombres funciona como configuración espacio temporal del sujeto poético, el padre del poeta.

José Eugenio Sánchez es un poeta de origen jalisciense que actualmente reside en la ciudad de Monterrey, México. Su obra comenzó a tener relevancia mediática a raíz de que, siendo un poeta desconocido, le fue concedido el premio Visor de poesía joven que otorga la fundación Loewe con su poemario *Physical Grafitti*, cuyo título proviene del álbum de Led Zeppelin. Su obra es considerada como irreverente, iconoclasta y humorística; en este tenor Roberto Frías define a José Eugenio Sánchez de la siguiente manera: “agresivo, desenfadado, irónico, lleno de humor, hipercrítico, anclado en la tierra, pero viajando entre nubes, emparentado claramente con la ‘tradicción de la ruptura’ contracultural, por lo que hace constantes homenajes a los beatnics” (Frías, 2016: párr. 2). El libro que recibió dicho premio, *Physical Grafitti*, fue publicado en 1998; un libro que en palabras de José Molina “integra también diferentes referentes de la lengua, en este caso, obtenidos de instantáneas filmicas de Nueva York, pinturas, Westerns, Mick

Jagger, Marlon Brando, Paul Klee, etc.”. (2007, párr. 1). Algo en lo que coinciden sus críticos es en el papel de la cultura *pop* norteamericana en su poética.

La cultura de masas se ha asentado sólidamente en su poética, como lo atestigua José Jaime Ruiz: “Sus influencias poéticas provienen del western, de Leone, de Bertolucci y de grupos como Led Zeppelin, pero también de Bob Dylan, Leonard Cohen, Lou Reed y Tom Waits, por mencionar algunos” (2005, párr. 2), esto resulta evidente en el poemario aquí estudiado así como en sus demás obras: *Tentativa de un sax a medianoche* (1991), *El azar es un padrote* (1995), *Physical Graffiti* (1998), *Escenas sagradas del oriente* (2009) y *Jack Boner and the rebellion* (2014).

El humor funciona como un ingrediente transgresor que se afirma también en lo político y la crítica social. Julián Herbert (2010) afirma que José Eugenio Sánchez pertenece a la veta que el propio Herbert denomina “rabelesiana”. Es decir, una veta que de manera lúdica extrae del habla rural y urbana los elementos sonoros que conciernen a su poesía, así como también aborda contenidos de los *mass-media* y la cultura *pop* bajo una actitud irónica y de crítica social. Herbert subraya el valor de crítica social en la poesía de José Eugenio Sánchez, más allá del humor con el que se le suele señalar. Es claro que lo que resalta más en la poesía del escritor jalisciense es la cultura de masas en su forma *pop*; sin embargo, desde nuestra perspectiva su poesía conserva una mirada crítica y ácida ante los eventos sociales de México y del mundo. Esto último es quizá particular de José Eugenio Sánchez; como apunta Herbert (2010),

las políticas transnacionales y la ultramilitarización en el mundo son dos de sus principales preocupaciones o así lo revelan sendos poemas como “la felicidad es una pistola caliente” y “balada de las últimas bombas”. En este segundo se contrasta, en una suerte de contrapunto, la mirada íntima con los hechos militares históricos. Una característica que encontramos en varios de sus poemas.

Asimismo, José Molina, denuncia esta tentación a reducir su poética como meramente parriana, es decir, antipoética:

El peligro o riesgo de este tipo de apuestas es que una rápida ojeada produzca una clasificación errónea, como la misma contraportada del libro indica: “Un libro jugueteón, subversivo y underclown; plagado de humor, gags y riffs de rock n’ roll, que a partir de un sustrato irracional consigue plurales efectos comunicativos que conectan con la sensibilidad actual”. Es decir, en un apresurado recuento, anti-poesía y en triste termino irracional. Una definición tal no apunta a la anti-poesía de Parra sino que se queda en el deslumbramiento por la aparente vulgaridad del lenguaje. Si se avala esa aparente vulgaridad, se podría trivializar la evidente disciplina del trabajo que sin jocosidad responde, ciertamente, a la sensibilidad actual: la pluralidad de referentes. (Molina, 2009: párr. 2)

Como vemos, la crítica que lo reduce a la mera antipoesía, ignora que en el presente las búsquedas artísticas se dirigen hacia un pasado de donde obtiene sus recursos no para imitarlos, sino para transfigurarlos y renovarlos, como sucede con la poesía de Sánchez.

Quizás el aspecto más innovador de su poesía y como lo afirma Roberto Frías cuando habla de la presencia de la tradición paciana en la poética de José Eugenio Sánchez es la de reinventarse a partir de la tradición:



El alejarse de Paz no es poca cosa pero sí un acto obviamente necesario y repetido por muchos otros poetas, de la generación de Sánchez y de otras posteriores. Pero, en su caso, el mayor mérito estriba en escribir, influido por él, una poesía diametralmente opuesta y que funciona. (2016: párr. 2)

Además de Paz, Gonzalo Rojas es otro poeta que podemos encontrar como parte de la tradición de Sánchez. Así lo demuestra el poema “Carta del suicida” de Rojas, cuyo primer verso, “juro que esta mujer me ha partido los sesos”, se reinventa en el sexto verso de “Carta de un suicida” de Sánchez: “no se culpe a esta mujer de haberme volado la cabeza”. El giro que hace Sánchez respecto del poema de Gonzalo Rojas, es no verter la ira o la culpa a la mujer que “le ha volado la cabeza”, sino a las circunstancias. En cambio, el poema del chileno culpa a una mujer de su suicidio porque la asocia a la bala que le “ha partido los sesos”.

Sin embargo, la renovación de la tradición en la poética de Sánchez se debe también a la presencia y el manejo de los mitos culturales, mismos que toma de la cultura de masas. Dichos elementos culturales que intervienen en su poética le han permitido no solo mantenerse al margen de grupos poéticos o de asociarse a otros nombres de la escena de la poesía mexicana, sino crear una voz lúdica, desenfadada, humorística y, por lo mismo, solitaria en la escena mexicana de poesía como lo observan Chacón y Palma (2009).

El tono jocoso y de fácil acceso de sus poemas le ha permitido trasladar su poesía al terreno del *spoken word* musicalizado. Tal es

el caso de su proyecto *Un país cayendo a pedazos* en el que, acompañado de guitarra y batería, recita una selección de sus poemas (cfr. *Resistencia modulada presenta*, 2014).

El libro que revisaremos aquí se titula *La felicidad es una pistola caliente* (2004) y contiene tres secciones: la primera denominada “Cool”, en donde, además de su tono irónico, se asientan de manera importante una variedad de registros de la cultura de masas. La segunda es “Earthen” donde la brevedad es la constante, incluso hay en ella poemas de un solo verso. Se trata de una sección donde se reflexiona sobre la indiferenciación del yo y su continuo devenir. Finalmente, “Bungalow” consiste en un solo poema titulado “un verdadero héroe de la revolución”. Salvo los títulos de las secciones, todos los poemas están escritos con letra minúscula, pues según José Eugenio Sánchez afirma, prefiere evitar la grandilocuencia de la poesía para esconder la seriedad de los acontecimientos y la manera en que lo subraya gráficamente es mediante la ausencia de mayúsculas<sup>27</sup>. Sus poemas además prescinden, en ocasiones, de los signos de puntuación más comunes como la coma y el punto.

El poema que revisaremos a continuación se titula “pies calientes y cabeza fría” y es el primero en el poemario *La felicidad es una pistola caliente*. En él José Eugenio Sánchez tomará como protagonista a un jugador de fútbol, llamado Chucho, que mediante la orina se rebela ante las autoridades futbolísticas. El recurso, como observaremos es hiperbólico, y parodia la crónica deportiva. Esta

---

<sup>27</sup> Así lo afirma en la entrevista que le realizó Roberto Frías (2016).

rebeldía, además, connotará diferentes actitudes que bien pueden extrapolarse a otros terrenos como el de la política.

pies calientes cabeza fría

chucho fino extremo hábil y caracolero  
de los que ya no hay  
corre hacia banderín de corner  
y orina  
el colegiado le muestra la primera tarjeta del partido  
chucho orina al árbitro  
al árbitro suplente  
al inspector autoridad  
el botiquín  
a los hinchas del santos  
y el resto de la fanaticada lo vitorea  
chucho chucho oe oe oe  
el juez exige garantías  
uno de los directivos del rival prueba los orines  
y exige por fax que la fifa intervenga  
rumora un caso de dopaje  
los compañeros y el entrenador intentan calmar a chucho  
y chucho orina a los abanderaros  
a los comentaristas fotógrafos aguador médico porristas  
psicólogo del equipo  
las siete pelotas oficiales en el terreno de juego no botan ni a los  
tobillos  
los ultras se desgañitan celebrando ese once que se atreve  
y alegre inventa una cascada en los rincones  
y amenaza con orinar la vitrina de trofeos  
de la selección brasileña  
y argentina y uruguay y paraguay también  
qué noche

chucho fino extremo hábil y caracolero  
de los que ya no habrá (por recomendación de concacaf)  
con gafas oscuras como si hubiera volado un penal  
y borracho como si lo hubiera metido  
camina por el boulevard (2004: 13)

Ya desde el título “pies calientes cabeza fría”, se nos hace ver que estamos en el contexto fútbolero, cuyo significado indica varias connotaciones. Por un lado y desde dicho lenguaje, el título alude a una expresión conocida del fútbol en la que los pies calientes marcan la intensidad del jugador y la cabeza fría, su serenidad para analizar el juego y tomar las decisiones correctas en el terreno de juego. Por otro lado, la connotación más evidente es que la serenidad no parece articularse en el poema. Al contrario, la burla y la rebeldía son todo menos una “cabeza fría”, al menos desde el contexto en cuestión. El título es irónico si lo contextualizamos con lo que ocurre en el poema. En adelante la caricaturización del gesto de “chucho” se exagerará hasta lo inverosímil: “las siete pelotas oficiales en el terreno no botan ni a los tobillos”. El tema en que se presenta en dicho evento es, a manera de crónica deportiva, el de un jugador de fútbol que comienza a orinar no solo el césped donde juega, sino también a las personas que lo rodean.

Son múltiples los ejemplos en los que la orina se ha utilizado como burla y para menospreciar al otro, para pasar sobre él. Tan solo el último ejemplo lo tenemos con un curioso caso que ocurrió hace unos años en Google Maps: en una región poco visitada de la aplicación el logo de Android aparece orinando a la conocida manzanita de la compañía Apple (Goldman, 2015). Chucho, el personaje referido en el poema, orina para someter al otro mediante la burla: orinar es burlarse del otro. Así, el poema es un acontecimiento catártico para el lector, si se piensa que orinar es mofarse, situar al otro como inferior, aunque ese otro resulte ser la autoridad. La orina como acción de sometimiento juega un papel

especial en el poema, puesto que captura la socarronería de la idiosincrasia mexicana<sup>28</sup>. La acción de orinar, sin embargo y a pesar de tratarse de una burla, no pasa de ser un gesto juguetón, especialmente por la manera en que se describe; en el poema, el gesto de orinar se vuelve una rebeldía. Esto se evidencia en que la hinchada vitorea a chucho mientras que las autoridades futbolísticas intentan ejercer su autoridad: “la hinchada lo vitorea [...] / el juez exige garantías”. Los elementos que José Eugenio Sánchez pone en juego son análogos a la vida en general, el juego se puede ver como la vida, los aficionados como el pueblo, las autoridades como el gobierno; todos ellos constituyen un microcosmos que puede actualizarse por nuestro conocimiento de la cultura de masas. Podemos situarnos como espectadores de esa rebeldía, como lectores del poema, porque nos es familiar el mundo del fútbol y sus referencias.

La irreverencia de “Chucho” recuerda estas palabras que encontramos en *Fútbol a sol y sombra*: “Por suerte todavía aparece en las canchas, aunque sea muy de vez en cuando, algún descarado carasucia que sale del libreto y comete el disparate de gambetear a todo el equipo rival, y al juez, y al público de las tribunas” (Galeano, 1995: 8). Es inusual, de acuerdo con el pensador

---

<sup>28</sup> Como contraparte cultural al poema se encuentran algunos eventos de mexicanos en el extranjero cuando se han llevado a cabo mundiales de fútbol, es decir la burla ante la autoridad o las autoridades, sea FIFA o los gobiernos. Un ejemplo de ello ocurrió durante el mundial de Francia de 1998. En dicho mundial la llama eterna que se encuentra en el Arco del Triunfo fue ahogada por los orines de un mexicano, Rodrigo Rafael Ortega. La entonces embajadora de México en Francia, Sandra Fuentes Berain, tuvo que pedir disculpas al gobierno francés (Zócalo, 2014).

uruguayo, encontrar estas figuras en el ambiente deportivo del fútbol, pero cuando sucede, dicho jugador no pasa desapercibido para las masas. En el poema también están incluidos el juez, el rival y las tribunas, lo que nos habla de que son elementos necesarios en la constitución del jugador rebelde. El estereotipo del jugador irreverente, se invoca para mostrarlo como sentido poético de la burla hacia los que nos someten con autoridad. Su actitud es similar a la del poeta rebelde que decide no utilizar mayúsculas ni signos de puntuación. Además, el poema parodia la crónica deportiva, es entretenida y de ágil lectura, retórica que juega también un papel importante, el de ser gracioso y entretenido. Como lectores asistimos al poema, invitados a verlo como un acontecimiento deportivo, un espectáculo.

Resulta paradójico además que José Eugenio Sánchez elija el juego como lugar de reglas y leyes dentro de las cuales un jugador puede romperlas, pues asociamos el juego a la libertad, lo impredecible y el caos. Sin embargo, las mismas instituciones que aparecen como reguladoras –árbitro, fifa, o concacaf– revelan que ni en el juego se encuentran las libertades que permiten la espontaneidad. En una entrevista, José Eugenio Sánchez (Rodríguez, 2008) ha afirmado que si no hubiera sido poeta, habría sido futbolista. Es en el fútbol donde Eugenio Sánchez encuentra su mayor metáfora de la desobediencia y el placer. El fútbol tiene este elemento de espontaneidad caótica y, como lo supone el poema, la afición lo celebra: “los ultras se desgañitan celebrando ese once que se atreve / y alegre inventa una cascada en los rincones”. La asociación entre el jugador y el poeta en “pies calientes, cabeza fría”, se fortalece con

otros dos poemas incluidos en el poemario, “michel platini imparte una cátedra sobre andré breton en el parque de los príncipes” y “los últimos 45 metros”.

Si a través de la hipérbole “pies calientes cabeza fría” logra ser catártico es porque, mediante un jugador de fútbol, Sánchez elabora una serie de elementos a partir del orín como burla ante la autoridad. La catarsis funciona porque, como espectadores, la rebeldía está presente incluso en el juego. Los aficionados encuentran en el gesto del rebelde el consuelo que no tendrían sus propias vidas sometidas a las jornadas laborales. El nombre Chucho, solo sirve a un nombre genérico: puede ser Romario, puede ser Maradona y en México, puede ser Cuauhtémoc Blanco. Y pueden serlo porque la cultura del fútbol es masiva y sus personajes son reconocibles en el ámbito internacional, algunos de ellos son fáciles de estereotipar. Aquí el estereotipo del futbolista se construye desde las generalidades que comparten varias figuras importantes en el fútbol, en particular los delanteros, y se materializa como un tal “Chucho”.

En el siguiente poema, “muerto de sed (canción de nanker phelge)”, José Eugenio Sánchez recurre nuevamente a la hipérbole. Se trata de la relación de una voz poética con la resaca, el alcohol y la marihuana desde una óptica alucinante e hiperbólica. La presencia de los Rolling Stones mediante el nombre Nanker Phelge es de suma importancia, pues su mención reside en la asociación que habitualmente se hace entre los roqueros, el alcohol, el sexo y las drogas. La pertinencia de dar autoría al pseudónimo que los Rolling

Stones utilizaban para los créditos de sus canciones puede deberse al carácter “pseudorrockero” del poema. Una voz que, de la misma manera que ocurre con “pies calientes, cabeza fría”, cubre un registro léxico configurado por el estereotipo.

ese día comimos chicharos con whiskas  
y nos tomamos todas las cervezas del tendajo  
y fumamos pipa tras pipa hasta carcajearnos  
y volvió a salir el sol  
y compramos superior al tiempo  
y cuando parecía que se iban a componer las cosas  
que pedías que te rascara la espalda o te tirara al piso  
–no recuerdo bien– (2004: 13)

No solo es mediante la hipérbole que se van conectando varias acciones que designarán la borrachera, también el polisíndeton incrementa la sensación de exceso en cada una de las acciones que se describen: “y volvió a salir el sol / y compramos superior al tiempo<sup>29</sup>”. La hipérbole se confirma y llega a su clímax en los siguientes versos:

apareció en la alfombra una mancha de agua  
que tímidamente se agrandaba  
y luego tinas y tinas y tinas y otra vez de noche  
y más tinas  
y los gatos maullando a violín insolente  
y el bajón  
y mejor saliste por la ventana  
y la despensa vacía  
muerto de sed  
empapado estornudando  
sin poder prender un foco me quedé (2004: 13)

---

<sup>29</sup> El vocablo “superior” designa la marca de una cerveza mexicana.



La palabra “tina” designa a cubo de agua o cubeta de agua. Aquí la imagen frente a la borrachera y al título que da nombre al poema “muerto de sed”, se contrapone a la alucinante inundación del cuarto o casa. El polisíndeton persiste como exceso, pero también como transcurrir, mediante la tina como metonimia de acumulación de agua que se opone a la deshidratación del yo lírico.

Según lo observado, valiéndose del intertexto –“nanker phelge”– sugestivo, apenas señalado en el título, José Eugenio Sánchez construye, verso, tras verso, la imagen del exceso. La asociación de la estrella de rock, vinculada mediante el nombre que identificó a los Rolling Stones durante sus primeros años queda establecida por estos estereotipos. Pero en el poema se materializa como un episodio de borrachera y drogas entre dos personas. La primera parte del poema se constituye por el consumo de alcohol y marihuana, y la segunda por la resaca y la deshidratación, representadas con el agua que se va acumulando en la habitación y el verso “muerto de sed”.

Hasta aquí podemos confirmar que el nombre “nanker phelge” como elemento de la cultura de masas por su referencia a los Rolling Stones le funciona a José Eugenio Sánchez para que asociemos el exceso con las estrellas de rock. De la misma manera que Maradona en el fútbol, son innumerables los ejemplos que encarnan la imagen del exceso. Aquí no asistimos a este poema como espectáculo; a diferencia de lo que ocurre con “pies calientes, cabeza fría”, la voz lírica se constituye con la primera persona y los vocablos “tendajo”, “whiskas”, “superior” nos llevan a concluir que

no se trata de una estrella de rock, sino que a través del exceso, la voz lírica nos dice que dicha experiencia bien pudiera relacionarse con el de las estrellas de rock. El exceso, entonces, es el puente entre lo que experimenta la voz lírica y lo que asocia de dicha experiencia con el mundo de los roqueros. El poema nos sugiere, de manera irónica, que la experiencia vivida podría ser una canción de los Rolling Stones porque en ella confluyen el alcohol, las drogas y la resaca.

En ambos poemas se resalta el estereotipo como construcción de la voz poética: la estrella del fútbol o la estrella de rock. En la caricaturización de estas dos figuras, el significante puede ser intercambiable. Chucho puede cambiarse por Maradona, Ronaldinho o cualquier futbolista que cumpla con estas características y Nanker Phelge, reducido a un sujeto que se siente roquero por beber alcohol y fumar marihuana, puede ser cualquier estrella de rock. Dentro de esta misma estrategia se encuentran, también en el poemario, los poemas “meditación en las costas donde las tortugas ponen huevos” para describir, mediante una retahíla de excentricidades, a un multimillonario que puede ser el señor Burns de *Los Simpsons* como sus mismos versos lo afirman “mi debilidad sería morir en la bóveda del señor burns”; otro ejemplo es el del poema “movie star”, que describe la experiencia sexual, fortuita y azarosa, como la que sucedería en las películas pornográficas. En el caso del poema titulado “el día de las guacamayas” Palma y Chacón (2009) realizan un análisis en el que confirman la alusión al circuito literario mexicano. En el poema, la guacamaya se convierte en símbolo del comportamiento de los

poetas que pertenecen a cierta élite, ahí encuentran una constante que también observamos en “muerto de sed (canción de nanker phelge” y que observaremos en “michel platini imparte una cátedra sobre andré breton en el parque de los príncipes” que es “la ridiculización de la voz poética de sí misma para aludir al entorno como ridículo, y a través de este distanciamiento demostrar lo desafortunada de una situación” (Palma y Chacón, 2009: LI). Similar a lo que ocurre en *Mester de cibervía*, las voces poéticas son ficticias y sirven como un distanciamiento para ejercer la crítica. En el caso de *La felicidad es una pistola caliente* la crítica se hace desde lo humorístico y de ridiculizar los diferentes yoes líricos, tanto si encarnan a personajes del fútbol como a cualquier otra figura estereotipada por la cultura de masas y popular.

Solo el título del siguiente poema, “michel platini imparte una cátedra sobre andré breton en el parque de los príncipes”, nos introduce en el terreno de la mezcla entre cultura de masas y alta cultura. Por un lado tenemos a Michel Platini, jugador de fútbol que tomó protagonismo a raíz del mundial de España en 1982, por el otro al conocido padre del surrealismo, André Breton, ambos incluidos en el espacio deportivo, el estadio del Paris Saint Germain. Sánchez toma de la metáfora “impartir cátedra” que se acostumbra decir en el argot futbolero para regresarla a su sentido original que es dar una clase, en este caso de un poeta surrealista. Este uso es precisamente una de las consignas más constantes en su poética: quitarle las mayúsculas a la poesía.

micHEL platini imparte una cátedra sobre andré breton en el parque  
de los príncipes

nunca tuve dificultad para entender  
la amable divertida terrible terca  
personalidad de una pelota

siempre estaba ubicado  
podía medir por cuatro hemisferios el tamaño de la cancha  
podía entender la estupidez de algunos árbitros  
y los cronistas

el olor a pasto me estimula

nací haciendo las jugadas importantes  
las decisivas  
soñaba un gol más hermoso que un racimo de peces

mi estilo es natural  
y ahora no me interesa para nada (2004: 32)

Las connotaciones que genera la palabra Breton a lo largo del poema permiten un contexto en tono de broma sobre las diferentes particularidades de dar una cátedra cuando se juega bien al fútbol. Los nombres como mitos quedan suspendidos en su significación y cuando terminamos de leer el poema se reactualizan. Sánchez ha elegido a Platini y Breton para describir que alguien que puede entenderlo todo en su disciplina es un artista de ella, y ha elegido también el lugar, cuyo referente no solo es el estadio de fútbol del Paris Saint Germain, sino que además es un lugar para pocos, para los príncipes del deporte.

La figura de André Breton no solo funciona como juego, también lo hace como ejemplo del surrealismo. Su mención recuerda a los cronistas que sin poder creer las jugadas del astro futbolero

terminan por denominarlas como surreales, tan solo basta indagar un poco en los vídeos sobre fútbol para ver la cantidad de veces que dichas jugadas son señaladas así. Es común ver en los titulares deportivos la palabra cátedra para referir la genialidad de un futbolista sobre el equipo contrario. El mito del escritor surrealista también funciona como referencia geográfica del jugador, al igual que el estadio: París surge como el territorio sugerido entre los tres nombres. Los elementos combinados ilustran no solo la figura mítica del futbolista francés, sino que se superponen sobre la figura del escritor. André Breton es el vehículo por el cual la supuesta grandeza de Platini se hace presente.

El poema trata de una lista de cosas que el jugador domina: desde entender la dificultad de una pelota hasta entender la estupidez de los cronistas. Todo, pues, lo entiende sobre el fútbol, palabra ausente en el poema, pero presente en cada verso. La jugada, el gol, el árbitro, el estilo y la pelota conforman un escenario ideal en el que su protagonista juega el papel de mago.

El poema no invoca al sujeto para traer un conjunto de experiencias derivadas de la expectación, sino que proyecta a un ser que lo puede entender todo, a tal grado que se da el lujo de impartir “cátedra” sobre un escritor surrealista en el Parque de los Príncipes. La mirada no viene de un espectador de fútbol, viene del propio jugador en su arrogancia y en su aspiración como jugador, en la que también evidencia el papel de la crítica, encarnada por los cronistas, como fútil para quien se encuentra dentro de la cancha “haciendo las

jugadas decisivas”. El espectador es el oyente de dicha crítica, es decir, nosotros los que leemos el poema, escuchamos la cátedra.

La estrategia que persigue José Eugenio Sánchez es la de situar a Platini como alguien que está por encima del resto, cuyo “estilo es natural / y ya no me interesa para nada”. Es decir, traslada el conjunto de jugadas como metáfora del estilo, jugadas que posiblemente conozca el lector, para mostrarnos desde el gesto irónico que la belleza, “un gol más hermoso que un racimo de peces”, puede venir de cualquier lugar. El acontecimiento poético del poema es la risa que provoca el juego de mitos que se presentan en el título y en atender el poema como un conjunto de jugadas de fútbol que al final no tienen trascendencia, pues carecen de interés incluso para Platini.

La ambigüedad generada desde el título hasta el último verso nos conduce a ver la ironía del poema como la denominada ironía inestable de Booth, pues sabemos que nos encontramos ante una broma, sí, pero no alcanzamos a entender sobre qué se ironiza. Entendemos que se habla de la grandeza de un futbolista, pero al expresarse desde sus propias palabras tampoco debemos tomarlo muy en serio, la misma voz poética de Platini no parece interesarse en dicha grandeza, toma su genialidad con indiferencia; he aquí la ambigüedad de la ironía.

Para Fernández Porta la ironía inestable es un rasgo del llamado *Afterpop* como definición del espíritu de una época: “Esto se llama ‘ironía inestable, manifiesta y local’, y es, tal como yo lo entiendo,

la posición ontológica y discursiva desde la que se escriben las obras más relevantes que tienen que ver con el *pop*” (Fernández, 2010: 56). Este tipo de ironía, “inestable, manifiesta y local”, es explicada por Booth (1974) como un tipo de ironía donde se sabe que algo se está socavando, pero su inestabilidad reside en que no se sabe exactamente qué. En el poema no sabemos cuál es la postura real del poeta frente a la cultura de masas y a la mitificación de la misma: Platini puede ser un grande e impartir cátedra, pero al proceder desde su voz poética tampoco podemos aceptarlo como tal, negamos que la poesía se escriba con mayúsculas y también negamos que un jugador tenga las mayúsculas. Así, tanto la cultura de masas como los mitos de la alta cultura son despojados de su aura. El humor de José Eugenio Sánchez, en este poema, se constituye como una banalización de la cultura con mayúsculas y se presenta como negación de toda solemnidad, incluso la de los deportistas.

Además de la hipérbole revisada en “pies calientes y cabeza fría” o la impostación de una voz lírica a partir de la ridiculización de los mitos de la poesía y el fútbol, la poética de Sánchez también recurre a la práctica del *name-dropping*. Para lograr ello se vale de los nombres y mitos de la cultura de masas como meros signos dentro de un catálogo. El elemento clave que analizaremos a continuación tiene que ver con la manera en que el mito es transformado en nombre y etiqueta, despojado y desprovisto de su utilización como vehículo ejemplar para situarse como coordenada. La práctica de banalizar los mitos de la cultura de masas y los de la alta cultura, bajo un catálogo de crímenes, la encontramos en el poema de “la

felicidad es una pistola caliente”. Por otro lado, para emplear el humor desde la sinrazón de los acontecimientos en una época, Sánchez recurre al mito como etiqueta para construir (o vestir) a un sujeto poético en “mick jagger no cantará *satisfacción* a los 50”. Lo que es relevante de ambos poemas es el catálogo de etiquetas mediante el uso del *name-dropping* como estrategia discursiva del poema.

la felicidad es una pistola caliente

la eta mató a estudiantes guardias choferes enfermeras ministros  
el ira a señoras que iban al súper  
idi amin a congresistas campesinos jardineros obreros militares  
jockeys pederastas sacerdotes  
augusto mató las relaciones diplomáticas  
nn mató a kennedy  
la cia mató a jimi hendrix al wilson jesucristo karen carpenter  
janis joplin john lennon beavis & butthead  
el fbi a ma baker vincent vega  
tommy larrin al capone felix pappalardi  
la kgb a mañakovski trotsky y bukowski  
la bbc mató a lady di  
y a la madre teresa de calcuta  
y a 1551 pasajeros del titanic  
y a 17 tribunas de la liga premier  
la kraft mató a la heinz  
la pepsi a la coca  
la coca a los gringos  
el ddt a los piojos  
el lsd a los protestantes  
el pvc al poliestireno  
al quaeda a sí mismos  
el kkk a malcom x bob marley martin luther king garrincha y otelo  
jp ii mató a jp i  
aburto a colosio  
yolanda a selena  
camelia a emilo  
fuenteovejuna al comendador  
el aburrimiento a syd vicius  
o jota simpson no mató a nadie



la policía mató indígenas en chiapas  
el manchester con gol de último minuto mató las esperanzas del  
bayern  
la emi mató a the beatles  
la us army mató a miles de agresivos ancianos y niños  
de korea japon vietnam nicaragua panamá irak yugoslavia  
y a 140 de un edificio en oklahoma  
el vídeo mató a la estrella de radio  
el pri mató 1 972 545 kilómetros cuadrados  
la pgr mató dos pájaros de un tiro  
la sep mató la ortografía  
william burroughs a su esposa

:la vida es un invento del dinero (2004: 35)

El título del poema inmediatamente trae a mente una red de significaciones para quienes están familiarizados con la música de los Beatles: “la felicidad es una pistola caliente”, cuyo título original en inglés es *Happiness is a Warm Gun*. La primera cita que ocurre es la traducción al español de la canción, con esto José Eugenio Sánchez dificulta la relación inmediata con el sonido del coro de la canción y nos hace ver el sentido real de dicha frase: hay una pistola y hay felicidad. En el poema se presenta un constante paralelismo entre un poder, caracterizado por, personalidades de la cultura, instituciones o marcas, que matan a diversas personalidades de la cultura mundial u otras instituciones y marcas. De esta manera la palabra pistola, cuya relación con el asesinato es evidente, se mantendrá implícitamente a lo largo del poema, y la palabra felicidad se sostendrá desde el juego irónico.

El recorrido que unirá el catálogo proviene del verbo matar, cuyos usos irán desde lo metafórico a lo real e, incluso, a lo ficticio. Estos tres usos sugieren, más bien, una dinámica de poder en todo el

poema. Los que matan, son los que ganan o se imponen sobre los otros. Así desde los primeros versos los crímenes cometidos por la eta, el ira o idi amin no parecen ser metafóricos sino históricos, se les identifica como organizaciones terroristas o dictadores totalitarios que se imponen sobre diferentes grupos de personas. En el verso “augusto mató las relaciones diplomáticas”, el humor se presenta al utilizar el verbo matar de manera metafórica e ironizando con la historia. A partir de ahí, ya podemos aceptar el juego de relaciones de poder que se extenderá a lo largo del poema.

Fredric Jameson (2003) dedica unas líneas de su trabajo sobre lo posmoderno a la obra de Gibson, en especial *Pattern Recognition*. Resalta del mencionado libro la estrategia del nominalismo posmoderno que describimos en el segundo capítulo. Desde su perspectiva “es que, poco a poco, en el presente universo, todo va recibiendo lentamente un nombre” (2003: 94). La estrategia del *name-dropping* en *Pattern Recognition*, desde su perspectiva, obedece también a un enciclopedismo de la moda y las marcas. Sin embargo este no es el caso de José Eugenio Sánchez, aquí el enciclopedismo de los nombres cumple la función como marca del tiempo y el espacio. Se constituye como coordenada, como icono, cuya significación es necesaria para establecer la burla al habitual uso del *name-dropping*. Este enciclopedismo arrogante que observamos en *American Psycho* o *Pattern Rognition*, incluso señalado por Piglia como publicidad del yo en *Diario de Emilio Renzi*, se reconfigura desde el absurdo en el poema de José Eugenio Sánchez, las listas de nombres lanzados no tienen ningún sentido y esto es lo risible: “la cia mató a jimi hendrix al wilson jesucristo

karen carpenter / janis joplin john lennon beavis & butthead / el fbi  
a ma baker vincent vega / tommy larrin al capone felix pappalardi /  
la kgb a maïakovski trotsky y bukowski”. En esta lista de nombres  
encontramos personajes ficticios como Vincent Vega o Beavis &  
Butthead en los mismos grupos que Al Capone y Janis Joplin. Lo  
que une, por ejemplo a los crímenes de la kgb es simplemente el  
lexema que suele designar lo ruso “ski”, pues ni maïakovski ni  
bukowski fueron víctimas de la kgb. Pero nuestro conocimiento de  
ellos evita que creamos en tal afirmación.

El catálogo de ejemplos que componen el poema se va haciendo  
cada vez más inverosímil conforme seguimos los versos. El que la  
pepsi mate a la coca y luego la coca –que también sugiere a la droga  
mediante la silepsis– a los gringos, es un ejemplo del matiz que José  
Eugenio Sánchez construye a partir del *name-dropping*. Por otro  
lado, la construcción de las frases mediante los diversos usos del  
verbo matar es lo que le da al poema un dinamismo que diluye la  
monotonía del acto de repetir el verbo. Además, la inserción de citas  
como “el vídeo mató a la estrella de radio” o “la pgr mató dos  
pájaros de un tiro” suman a la diversidad de ejemplos de que “la  
vida es un invento del dinero”. Este último verso es el que nos  
permite ver el lado político del poema.

Para observar el subtexto político hay que revisar la secuencia de  
versos que antecede a “el vídeo mató a la estrella de radio” y que  
nos sugiere el carácter de espectáculo que el mundo ha adquirido.  
Este subtexto se manifiesta al combinar diferentes personajes  
icónicos de la cultura norteamericana, marcas transnacionales,

personajes de la política mundial, equipos de fútbol, etc., que estarán combinados con la cita a la canción de The Buggles, *Video killed the radio star*.

De esta manera, los versos que le anteceden al “vídeo mató a la estrella de radio” en los que las muertes de “agresivos ancianos y niños” que la “us army” causó a un grupo de países con los que Estados Unidos ha estado en guerra, funcionan como contraste frente a la letra de la canción de The Buggles. A nivel semántico el verso de la canción, situado justo después de los “crímenes” del “us army”, nos hace ver lo banal, superficial e intrascendente de la canción frente a la muerte de ancianos y niños de los mencionados países. Pero también nos hace ver que nosotros como espectadores miramos las noticias con indiferencia. El crisol de experiencias del mundo como noticiario y como espectáculo se construye a través del catálogo y de los diferentes matices y contrastes que recorren los versos como cultura mundial y local. La experiencia de la voz poética se decanta por la risa ante un mundo lleno de contrastes.

La misma velocidad y brevedad que se plantea a lo largo del poema (abreviaturas, acrónimos, etc.) evoca la manera en que las noticias se plantean en los medios de comunicación: precisas y rápidas. Como sabemos, en las noticias abundan abreviaturas, acrónimos, siglas, etc., para poder dar información de último momento de una manera rápida y fácil de entender. La lista se expresa de manera rápida porque intenta ser graciosa, pero también porque el tema de la fugacidad se hace presente. La muerte como sustitución nos habla de una dialéctica histórica presente en estos versos, pero que

también resuena con estos otros que aparecen más adelante en el poemario: “regularmente sustituimos las cosas y a veces sustituimos la vida” (2004: 49) y que reflejan una poética que va más allá de la mera broma. José Eugenio Sánchez aprovecha la dinámica cultural para establecer que la vida es sustituible y el ejemplo más tangible es el mismo dinero, por su cualidad de intercambio. Por ello el verso final sentencia que “la vida es un invento del dinero”. De acuerdo con Palma y Chacón, en este verso final: “tenemos una recusación de los procesos capitalistas y modernos en los que el mundo está determinado por el libre mercado y en el que finalmente los procesos sociales e históricos se resuelven con base en él” (2009: LII). Así, los eventos que provienen de la cultura popular, literaria o de masas como “fuateovejuna al comendador” o “camelia a emilio<sup>30</sup>” juegan la misma función que el verso del vídeo, es decir, resaltar la banalidad con la que se mira el mundo, un mundo en el que el mercado rige sobre la política y la historia.

En el poema “mick jagger no cantará *satisfacción* a los 50”, el tema principal podría traducirse como “qué pasaba en el mundo cuando estabas en brazos de tu madre”. Una serie de eventos enlistados a lo *name-dropping* se transforman en etiquetas que visten la personalidad de dicha voz: el padre de José Eugenio Sánchez<sup>31</sup>. La ironía entre espectáculo, política e historia se asoma

---

<sup>30</sup> Camelia y Emilio son los protagonistas de un corrido mexicano popular escrito por los Tigres del Norte, titulado “Contrabando y traición”.

<sup>31</sup> El poema en cuestión está dedicado a su padre, como así lo demuestra la dedicatoria al final del poema. En una lectura grabada digitalmente afirma que “este es el poema que escribió mi papá, que no lo pudo escribir”. Dadas sus palabras se entiende la dedicación y la fórmula que utiliza para darle voz a su padre.

de la misma manera que en casi toda la obra del poeta jalisciense, y el contenido transgresor y político de “la felicidad es una pistola caliente” vuelve a manifestarse. Los nombres y sucesos que serán puestos mediante el recurso señalado establecerán el año 1966:

mick jagger no cantará satisfacción a los 50

estabas en los brazos de tu madre  
y el país en manos de díaz ordaz

la pantera negra enloqueció wembley  
la bola de hechicera en sus botines  
el pasto: una alfombra a palacio: pero no

bobby moore –qué seriedad–  
charlton el muchachito burgués que untaba la pelota con  
melancolía  
& gordon banks dándole vuelta al sentido de la gravedad  
(entre las espantosas tomas del vídeo)  
alzaron la jules rimet  
con el gol fantasma que todos vimos que no entró  
la jules rimet se dejó besar por la realeza  
sí isabel ii a la que le dieron un botellazo a su auto  
en belfast

y franco: españa llena de polvo y calles grises  
johnson bombardeando haiphong hanoi  
y nueva delhi aprobando la matanza de vacas sagradas

marlon brando filma motín a bordo  
y compra por 200 000 dólares  
a madame duran la isla tetiaroa en tahití  
con la promesa (muy hippie de su parte) de no talar ningún *tow*

y luego tragedias: los beatles se niegan a dar conciertos  
paul mc cartney le borra las pistas a ringo y graba otra batería  
encima:  
yoko ono inicia su maléfico plan para destruir el cuarteto

balbuceabas y la gente hablaba de la muerte de george duhamel  
buster keaton anna ajmátova andré breton  
de la guardia roja en pekin

de fidel castro y la encíclica de *paulo six*  
del polipropileno la terlenka el poliuretano expandido  
o peter paul & mary

: todo el mundo andaba ocupado  
yo por ejemplo  
me dedicaba a comentar cualquier cosa  
acerca del culo de brigitte bardot

(*a mi padre*)

(2009: 76-77)

El poema en cuestión tiene significativas presencias del poema “Noticiario 1957” de Nicanor Parra. En “mick jagger no cantará *satisfacción* a los 50”, José Eugenio Sánchez toma la idea de Nicanor Parra del noticiario de eventos en un año, pero en lugar de resaltar la noticia, Sánchez se enfoca en la perspectiva de la voz poética sobre los acontecimientos. Aquí se trata de un relato de lo que sucedió en 1966, cuando el poeta estaba “en brazos de su madre”. Lo que nos interesa resaltar en este análisis no es el carácter paródico de “mick jagger...” respecto a “Noticiario 1957” –aunque aceptamos que se trata de una presencia importante en el poema–, sino el aspecto de etiqueta de los acontecimientos, la manera en que estos van constituyendo la voz poética. Este último aspecto no se encuentra en el poema de Nicanor Parra.

El juego de los primeros versos, la madre por un lado como eje de la intimidad, de lo familiar, y por el otro Díaz Ordaz como lo público y lo histórico, señala la relación entre el sujeto, la voz lírica, y el mundo. El entramado de acontecimientos servirá como contorno de la voz poética, pues en la elección de los sucesos

observamos la subjetividad de esta voz. Por esta razón el poema inicia con el fútbol, para resaltar la importancia que tiene dicho deporte en la poesía de Sánchez. Si observamos con mayor cuidado es también aquí donde la voz nos muestra el aprecio al deporte a través del uso de metáforas “untaba la pelota con melancolía”, “la bola de hechicera en sus botines” o “dándole vuelta al sentido de la gravedad”, cosa que no sucede con ningún otro acontecimiento. Este empleo de metáforas comunica una serie de experiencias estéticas vividas en la final del mundial de fútbol de Inglaterra 1966. En estos primeros versos la información no se muestra fría, breve y simple, las metáforas comunican una dosis de pasión que la voz poética imprime sobre el deporte referido.

Tras revelar la pasión futbolera, la voz ahora toma el hecho histórico como referencia. Su carácter es seco y la función del polvo y el gris es la de metaforizar con lo nebuloso y sombrío del franquismo. Los hechos que aluden a Vietnam y a India –que se encuentran dentro de la misma estrofa–, matizan el mundo que se nos había presentado lúdico en el fútbol: ahora es real, se bombardea y se mata también. Esta tristeza se contraponen después a la noticia de Marlon Brando, que se presenta como una trivialidad, y más adelante con la ironía de recurrir a la palabra “tragedias” para designar el declive del cuarteto de Liverpool. Cuando se trata de la dictadura franquista o de los bombardeos norteamericanos sobre la población vietnamita se prescinde de esta palabra, contraponiendo como trágico los sucesos de la cultura *pop*. Este gesto sugiere la cercanía de la voz poética con los Beatles y la lejanía frente a los acontecimientos de España y Vietnam.



Una vez desarrollada la distancia y la cercanía entre los diferentes eventos sucedidos en 1966, la voz poética arroja el *name-dropping* que funciona como catalizador de la experiencia vivida en el año, resumida por las muertes de una serie de figuras literarias y cinematográficas, por el discurso de un líder cubano, por la encíclica de un papa, por el lanzamiento del álbum de una banda y por el tema de la tecnología representado por los polímeros desarrollados por aquella época<sup>32</sup>. Finalmente, el poema cierra con la estrofa que devuelve la voz a la intimidad del padre, que solo hablaba del “culo de Brigitte Bardott”.

La conformación de la voz poética en este poema presenta también la misma secuencia de eventos como espectáculo que observamos en “la felicidad es una pistola caliente”. No obstante, en el caso de “mick jagger no cantará *satisfacción* a los 50” la voz connota una serie de experiencias que se manifiestan en la elección de los acontecimientos. Por un lado tenemos el fútbol, por otro a España, Vietnam e India, tenemos también a los Beatles, a Brigitte Bardott, y los polímeros, además de las muertes de dos poetas, un escritor y un actor de cine. Seguramente sucedieron muchos más acontecimientos que los mencionados aquí, pero por ello su elección en el poema es relevante, de alguna manera nos revelan los gustos e intereses de ese padre que relata el poema.

---

<sup>32</sup> El polipropileno fue inventado entre 1955 y 1957 en diferentes regiones de los Estados Unidos, para 1966 ya era una tecnología de la que se pudiera “hablar”. La *terlenka*, en México, designa a los tejidos hechos de poliéster. El poliuretano expandido, desarrollado en 1937, se utiliza para hacer esponjas para lavar vajillas. La suma de este *name-dropping* podría sugerir la profesión del padre.

Algo que comparte con “Noticiero 1957” de Parra es el flujo total, dispar, global, ecuménico de información. El sujeto poético se encuentra frente a un mundo, en palabras de Fernández Porta, de implosión mediática. En este mundo los sucesos han perdido su dimensión simbólica, es decir, han dejado de tener articularse en la experiencia como sentido. Los poemas revelan este sin sentido y articulan la experiencia del caos informativo desde el humor. No es casualidad tampoco que la presencia del “Noticiero 1957” de Nicanor Parra se encuentre en este último poema. Llama la atención que el mismo Benedetti describa el poema de Parra como un ejemplo de “ordenadísimo caos” (en Binns, 1996). La diferencia con el poema del poeta chileno es precisamente que el espectador es la voz poética. Esto nos ilustra la manera en que una experiencia de eventos transnacionales puede articularse. El poema nos habla más de un padre que de un hijo, lo que realmente se describe no es el año, sino el padre. El giro tras esta significación, la revelación poética, el acercamiento al sentido de las cosas y no de las palabras, se da en el momento en que el padre surge como espectador masa. La imagen de un padre, alienado, entregado a los eventos televisivos, surge como sentido y no como significación. Los acontecimientos se conjugan para configurar la voz que no le queda otra opción que hablar del culo de una vedette.

La resistencia política que persiguen los poemas de José Eugenio Sánchez no es contestataria, no se resiste, es humorística, chocarrera y reduce el mundo a un espectáculo de payasos, y en ese mundo el poeta también se ríe de sí mismo, se acepta en su carácter de ridículo. En el paisaje mediático que ilustra el poema no existe la

voz-guía que nos sitúe desde una perspectiva como hombres de la multitud observando el mundo como espectáculo, como también lo observa Fernández Porta (2010) en la literatura que revisa y llama *afterpop*. La voz poética asume que el mundo descrito es inseparable de su vida y por ello, una forma de hablarle a “su hijo” es describiendo los acontecimientos de un año. En otro poema la voz puede burlarse de sí mismo aún cuando se imparta como una cátedra sobre un escritor surrealista.

El humor que rodea la obra poética de José Eugenio Sánchez se hace presente con la cultura de masas, pues como parte del mundo que vive la experiencia mediada se presenta desde el fútbol; es parte importante en la concepción de su poética. El fútbol es metáfora de las relaciones de poder, y, en el caso de Sánchez, es metáfora de la rebeldía. Asimismo, en más de una entrevista (Quevedo Rojas, 2018: párr. 2; González, 2017: párr. 3) se le ha preguntado por sus inicios en la poesía y en todas ellas ha contestado que la poesía le vino del rock. De ahí que el título de su primer poemario provenga del álbum de Led Zeppelin y que Nanker Phelge escriba un poema sobre la resaca. Todas estas pasiones se ven también manifestadas en el poema que dedica a su padre, de alguna manera todas ellas configuran su yo, han influido en sus intereses y en las elecciones que hace para construir su poesía.

A pesar de que existe la relación entre su poética con la cultura de masas, la poesía de José Eugenio Sánchez se vale del humor para mantener una distancia crítica ante aquella. En este juego humorístico se contraponen el interés en el rock y el fútbol, es ahí

donde encontramos ese autor-guía del que habla Eloy Fernández Porta como una instancia que entra y sale de los discursos históricos. La distancia producida por el humor, es una distancia que rebasa la cultura de masas para cuestionar las ideas preconcebidas de la poesía y el arte. José Eugenio Sánchez decide no tomar con seriedad ningún aspecto de la vida, pero curiosamente es este mismo gesto el que nos revela un lado más político de la misma. Ahí donde cabe un asesinato y la letra de una canción que habla del asesinato de manera metafórica para generar humor, también cabe la reflexión sobre el mundo que vivimos.

## **7. La fuente de lo poético y la experiencia mediada en *Antibiótico* de Agustín Fernández Mallo**

En el presente capítulo abordaremos las diferentes estrategias a las que Fernández Mallo recurre para la elaboración de *Antibiótico*. Dado que este poemario se trata de una obra concebida como total, no dividida en secciones, ni tampoco en poemas separados, sino escrita como un todo, escogeremos algunos fragmentos que explicarán varios elementos de la poesía con presencia de la cultura de masas. Asimismo, recurriremos a su ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, pues nos ayudará a edificar relaciones entre sus postulados y lo observado en su poesía. La obra de Agustín Fernández Mallo mantiene una consistencia tal que podemos observar constantes en las maneras que ofrece tanto su poesía como su narrativa —es el caso de sus novelas *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*—. Es por ello que nos parece pertinente tomar algunos de sus postulados como estrategias constitutivas de su poética, no sin antes revisarlos en *Antibiótico*.

La primera estrategia consiste en reflejar la materialidad lingüística de los nombres propios. Las referencias asociadas al mito, su visualidad y sus significados, serán sustituidas con elementos ficcionales para hacerlos aparecer como meros nombres. Es lo que Perloff (1991) denomina como una estrategia de artificio radical para presentar la imagen falsa o deconstruida. El resultado es ver como el mito puede reducirse a mero nombre.

Una segunda estrategia a revisar es el recurso del mensaje publicitario como verso encontrado (*objet trouvé*<sup>33</sup>). Confirmaremos que el mensaje publicitario, apropiado y puesto como cita, le permite a Agustín Fernández Mallo –y en este sentido va en una dirección diferente a la de José Eugenio Sánchez– situarlo como ejemplo de acontecimiento poético. Como veremos, dicho acontecer se mostrará mediante la suma de significaciones que rodean la experiencia del mensaje publicitario. Esta suma de significados agregados a la cita y los enlaces entre los diferentes nombres de la cultura de masas convertirán el verso apropiado en un objeto poético.

Por último, la tercera estrategia se sitúa en la percepción del poeta. Un aspecto esencial en la comprensión de la poesía con presencia de la cultura de masas, es el papel del poeta como espectador y la construcción de su poesía a partir de la experiencia (vivida y mediada) de dicha cultura, en particular a través de los *media*. El fragmento que analizaremos recurre a la prosa para generar con lo narrado una atmósfera de lo simultáneo como detonador de experiencias que nutrirán el evento poético, diferente a lo que ocurre cuando recurre a los versos, ahí el procedimiento es más bien fragmentario, inconexo entre las diferentes estrofas.

Esto se debe, según el propio autor, a la condición del mundo como mercado que ahora vivimos, todo cuanto se le presenta lo asume como mercancía. El poeta contemporáneo, a diferencia del

---

<sup>33</sup> Encontramos este termino adecuado pues Fernández Mallo (2009) toma los objetos como parte constitutiva de la poesía.

romántico que se encontraba perplejo ante la naturaleza, se halla expectante ante un mundo múltiple donde naturaleza y discurso conviven, entremezclados –de ahí que se nos muestren en los versos como fragmentos–. En *Antibiótico*, cuya ambición es la de encontrar lo poético que emana de los objetos, vemos una escritura conformada por fragmentos inconexos que el lector tratará de conectar. Por eso Jara Calles (2011) se refiere a la obra de Fernández Mallo como abierta, no en el sentido de Eco, sino en el de una obra rizomática que el lector actualiza mediante el diálogo interpretativo que ejerce con ella.

Agustín Fernández Mallo es un poeta, narrador y ensayista nacido en La Coruña en 1967. Si bien su obra se inclina más hacia la poesía, ha destacado como narrador, especialmente por su trilogía de novelas conocida como *Proyecto Nocilla*. Dicho proyecto también designó a una generación de escritores, cuyas obras, según la prensa (Pérez, 2013), renovaban la narrativa española durante la segunda mitad de la primera década del presente siglo. Hasta la fecha, ninguno de los narradores que fueron ubicados dentro de la generación llamada Nocilla se considera partidario o miembro de ella (Espigado, 2007). Entre ellos también se ubica a Vicente Luis Mora, estudiado en la presente investigación. Sin embargo, cada uno tiene distintos enfoques y maneras de abordar el entorno contemporáneo y, aunque sus poéticas tengan algunas cosas en común como los intereses por la tecnología y el apropiacionismo, es problemático situarlos dentro de una categoría o generación.

La poesía de Fernández Mallo basa su arte en la percepción de los objetos como elementos residuales que, al ser recontextualizados en el poema, se volverán poéticos. En varios de sus poemarios, el proyecto de Fernández Mallo es llevar su papel de sujeto espectador a límites perceptivos para poder *ver* lo poético en los diferentes objetos, ya sean culturales o materiales. Asimismo, desde sus presupuestos en el ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Fernández Mallo (2009: 25-27) afirma que el poeta del presente no puede permanecer ajeno al tiempo que vivimos, a saber: un tiempo en el que la ciencia y su divulgación hacen que percibamos el mundo de manera diferente. Afirma, igualmente, que su poesía incorpora textos técnicos que pueden provenir de la ciencia, la filosofía o la publicidad (2009). Esta última preocupación es la que nos interesa observar y analizar en *Antibiótico*.

*Antibiótico* se escribió durante un proyecto llevado a cabo en 2005. Una de las condiciones para escribir la obra consistió en vivir quince días en un pueblo habitado por un solo hombre:

Este libro es la materialización de una idea concreta: realizar un texto de un solo poema escrito íntegramente en soledad, y sin pausa, entre los días 1 y 15 de diciembre de 2005, en una casa ligada a los veranos de mi infancia, localizada en un pueblo de la montaña leonesa en el que solo queda 1 habitante. Me interesaba conocer mi reacción en ese entorno. (Fernández, 2012: 95)

El proyecto es también consistente con las pretensiones de su poética. Es decir, llevar al sujeto que escribe a límites experimentales para desde ahí escribir y presentar la obra como consecuencia no solo de un proceso de escritura, sino también como



resultado de un performance cuyo actor principal es el mismo sujeto que escribe. Un proyecto similar a *Antibiótico* fue *Joan Fontaine una Odisea* que consistió en:

la concepción de un libro-performance basado en la ininterrumpida proyección de la película *Rebeca*, protagonizada por Joan Fontaine, durante 365 días. Huelga decir que, como profesional concienzudo que es, Fernández Mallo nos presenta un acta notarial que da fe de lo anteriormente expuesto, amén de un registro documental en vídeo fijo diurno y nocturno; una experiencia remotamente emparentada con la mística (me pregunto si se trata de una performance o una deconstrucción) en la que el poeta rozó, al menos en intención, la erótica del éxtasis. (Matute, 2006: párr. 1)

Si hay algo en que la mayoría de los lectores de Fernández Mallo coincide (Montoya, 2016; Corominas, 2012; Calles, 2011), es en la relación que su poética guarda con los objetos y las ciencias, pero también con la cultura *pop* y la cultura de masas: “A major component of his “poesía postpoética” entails the inclusion of popular culture along with scientific and mathematical concepts put forward by chaos theorists and complex systems theorists” (Mudrovic, 2012: 308). En su obra narrativa los objetos sustituyen el aura por el deseo, tal vez fetichista, de los objetos residuales por motivos nostálgicos:

En la novela de Agustín Fernández Mallo se tematiza la restitución de un aura como deseo a sabiendas de su anacronismo, un brillo fetichista sobre la mercancía (Hernández Navarro, “RAM\_Trip”), que no depende exclusivamente de los esquemas productivos del mercado, sino de una disposición arbitraria o azarosa de los objetos o, también, de la elección de un autor inevitablemente consciente de la fusión de la cultura y la industria cultural de nuestro siglo”. (Montoya, 2016: 273)

El objeto se presenta como un encuentro con el acontecer y de ahí que el deseo se vierta no sobre el valor de la mercancía, sino sobre el mero objeto, regresando de esta manera a utilizar el objeto como material creativo primario. En su poesía ocurre algo similar, el objeto en su función de residuo, renace como objeto poético. Dadas las características de su obra, consideramos que el proyecto de Fernández Mallo aspira a la consistencia total de su obra. Así, los objetos también se reducen a su materialidad y desde ahí se proyectan en el poema. En palabras de Miroslava Rosales el objeto se vierte como acontecer:

Este extenso poema [*Antibiótico*] es una mezcla de ciencia y poesía, o más bien una mirada poética de la ciencia, o un estar en el mundo en el que cada objeto, el más pequeño, el cotidiano, puede dar cuenta de nuestras turbulencias, cierres y aperturas, imperfecciones y belleza. Cada objeto puede ser un acontecimiento. (Rosales, 2012: párr. 3).

Como físico de profesión, Fernández Mallo no puede dejar de ver al objeto desde una cuestión perceptiva. Es decir, cada objeto le revela algo, y es en la percepción que este acontecimiento se produce. Esta premisa le permite apoyarse en la absorción de otros discursos. La apropiación de discursos no es más que el resultado de una percepción sobre los objetos. En este caso los objetos culturales son presentados desde otra mirada en el contexto del poema. Al apropiarse de estos discursos trata de hacernos ver el objeto desde otro lugar, de la misma manera que funciona la ironía, es decir, a través la tras-contextualización de un objeto, su significado cambia. Como sucede con el *ready made*, al ser cambiado de su espacio habitual, su lectura es diferente, lo vemos con otros ojos. Si bien la

ironía mantiene una tensión contradictoria, esto no es lo que busca Fernández Mallo. Aquí el traslado contextual nos propone, además de ver la contradicción, mirar la belleza o lo poético en el objeto, es por ello que una de las premisas principales de su ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* es que la poesía puede provenir de cualquier tipo de discurso. Asimismo, tiene sentido buscar llevarse a sí mismo a límites extremos (tras-contextualizar al yo), para que, al hacerlo, cambie su mirada del mundo. El poemario *Antibiótico*, como hemos dicho, es el resultado de un experimento perceptual y así lo indican sus propios versos: “mi método de trabajo es sencillo: / me quedo mirando un objeto y espero / a que me afecte” (Fernández Mallo, 2012: 74).

En Agustín Fernández Mallo el *objet trouvé* se nos plantea como un *poem trouvé*, al menos esa es la ambición que parece perseguir, y desde este sentido se nos plantea como poético todo cuanto es percibido. De alguna manera, su poesía busca los temas que nos relacionan con los objetos, otros versos y otros discursos. Desde esta noción parte la aspiración de *Antibiótico*: renovar las viejas estrategias de la poesía de su entorno, en este caso el español.

Para Fernández Mallo la cultura de masas se despliega como basura informativa, como información residual, lo mismo que los objetos de su entorno, ya sometidos a la memoria. En algunos de los poemas que analizaremos aquí, encontraremos que la ficción y la realidad se funden dentro del discurso de los medios de comunicación, pues están sujetos a la memoria. Los referentes que provienen de esos discursos (e.g. estrellas de cine, televisión,

jugadores de fútbol, cantantes, incluso personajes de la nobleza, etc.) son sometidos a la prueba de la memoria y su inventiva. En una entrevista habla sobre la inventiva de la memoria que está sometida por el lenguaje: “Los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro lenguaje, analizando nuestro lenguaje nos damos cuenta de que el mundo de los recuerdos es una reconstrucción inventada de lo que creemos que sucedió.” (*Todo literatura*, 23 octubre 2014: párr. 4). Esta afirmación se hace vigente en dos fragmentos de *Antibiótico* que analizaremos aquí: Kurt Cobain puede “tener dientes de leche” al momento de morir (Fernández Mallo, 2012: 16), y Carolina de Mónaco lucir un vestido en televisión que nunca vistió (21).

En su ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Fernández Mallo distingue un mundo que no puede escapar del mercado: “‘Los límites de tu mundo son los límites de tu lenguaje’ Wittgenstein *dixit* y el Mundo es ya el Mercado” (2010: 78). Así, el mercado es la musa de la poesía que él llama postpoética: “Esta nueva musa [...] es la consecuencia de la ‘sobredosis de información’”. (78). La información, provista por el mercado está ahí para su consumo, el mercado ha convertido todos los objetos en mercancía, por ello es que Fernández Mallo no duda en incorporarlos como objetos poéticos. Las dinámicas derivadas dentro de esta nueva hegemonía, necesariamente y según Fernández Mallo, afectan la manera de hacer y ofrecer arte. Es por ello que el objeto en su estatus de mercancía vieja y residuo se manifiesta reutilizada como objeto poético en la obra de Fernández Mallo. Jara Calles también observa esto en la obra del autor:

Como idea que a su vez enlaza con la representación del mundo como supermercado, que es una idea e imagen abordada de forma recurrente en este estudio, de modo que se podría establecer una correlación entre la noción de texto (como listado) y la sociedad, además de una identificación de cada instancia como “objeto encontrado” en busca de su propia morfología, es decir, como variante que muta según los contextos en los que se opera su traducción discursiva. (2011: 748)

La mercancía vieja, fetichizada por el ojo del poeta, cobra valor cuando se reintegra como objeto cuya aura reside en la reutilización del residuo para generar un nuevo poema: “La postpoesía utiliza [...] ese trozo de conversación, esos cinco segundos de zapping, ese mosaico de latas de conserva que es un cosmos en sí mismo” (Fernández Mallo, 2009: 80). Por ello el proyecto de *Antibiótico* inicia como un acto –refugiarse en un espacio solitario– que devendrá en poema, porque el entorno condicionará su percepción sobre los objetos que le rodean y que tras ser recontextualizados como escritura se convierten en piezas poéticas.

En *Antibiótico*, la relación entre las ciencias y la poesía hacen de este poemario uno de los más radicales en su quehacer literario, pues en él introduce imágenes fotográficas, emplea el apropiacionismo de obras científicas de Ilya Prigogine y Albert Einstein (este que a su vez aparece en su libro *Postpoética. Hacia un nuevo paradigma*), e incluye diagramas de sus propias hipótesis: “propongo una definición de lo que me queda de tiempo (t): / *el inverso de la exponencial del sumatorio del pelo / perdido cuando ese pelo tiende al infinito*” (2012: 28). Así pues tenemos un texto

que no solo busca la escritura a partir de la percepción de los objetos, sino que tenemos una práctica que, a su vez, trata de expandir los límites de lo poético.

Dadas las condiciones del experimento y los presupuestos para llevar a cabo una escritura poética, *Antibiótico* debe su título a entender el entorno en el que se encontraba el poeta como un lugar sin vida, estéril, en el que solo encuentra residuos, así lo afirma en la descripción final de su proceso creativo en este poemario:

En algunos de esos momentos fui encontrando por ahí cosas importantes, como un ejemplar de la revista de medicina Jano del año 1986, que me comunicó algún verso, un cómic del piloto de carretas Meteoro, un casquillo de bala de caza mayor junto a unas pisadas de jabalí, o una lata de champiñones caducada. (2012: 95)

Y qué son los residuos sino la marca del tiempo que pasa y que lo destruye todo. En varias ocasiones el tiempo se manifiesta como el verdadero antibiótico del poema. La percepción de ese tiempo cobra importancia cuando se está en un lugar solitario y sin ninguna fuente de distracción más que el ordenador y el televisor. La voz poética recorre el aburrimiento, y la esterilidad que le rodea le sirve para observar que es el tiempo el que transcurre: “*cuando todo se acabe y nadie nos recuerde / pensaremos el tiempo como una fractura / en el campo magnético terrestre*” (2012: 13). Además del tiempo son diversos los temas que el poema desarrolla y explora a lo largo de sus versos: el amor, la soledad, la ciencia y la cultura de masas.

Fernández Mallo (2009) afirma que ante la falta de fe o la pérdida de las utopías unificadoras, el poeta, debe desengañarse de cualquier relato universal, tanto de su propia tradición, como de otros grandes relatos, para de ahí tomar una actitud diferente a la hora de crear. Esto le permite despojarse de los mitos que rodean a la poesía para poder renovarla y poder incluir así todo tipo de discursos. En este contexto vemos que el poema puede construirse de versos de otros autores o de citas que no fueron pensadas como versos poéticos, como fragmentos de discursos científicos o filosóficos.

Como vimos con Marjorie Perloff (1991), si el poeta recurre a la imagen en la poesía, no lo hace en el sentido tradicional, sino que se ha inclinado por la deconstrucción de la imagen. Los versos generan imágenes, sí, pero engañosas. Son este tipo de imágenes las que podemos observar en algunos fragmentos de *Antibiótico*, donde estas sentencias, afirmadas como “verdades” provienen del mundo de la televisión. Aquí Fernández Mallo utiliza el mito, pero lo confronta con los referentes provistos por la televisión, lo construye desde la memoria y la invención para generar lo que él llama un artefacto postpoético:

el cadáver de Kurt Cobain: lo que más extrañó a los investigadores fue hallar una Barbie en miniatura en su estómago que llevaba un vestido de Jackie Kennedy, [por lo demás, desvió la investigación el hecho de que los dientes del fallecido fueran rectangulares y de leche] (2012: 16)

El hecho histórico –el suicidio de Kurt Cobain– se combina con datos de una investigación, se presenta como información de lo

ocurrido, elige la prosa para resaltar aun más el aspecto de informe policíaco o periodístico. Sin embargo, esta información no es consecuente con sus referentes; hay referentes reales, pero los hechos descritos arriba son ficticios. Los referentes reales se presentan como nombres que asociamos a la cultura de masas: Kurt Cobain, Barbie y Jackie Kennedy, la relación inconexa entre ellos se manifiesta en los hechos que los unen. Un vestido, el estómago de Kurt y la Barbie dentro de él. La imagen es falsa, ambigua, pues ni tiene una referencia, ni tampoco la combinación de estos eventos se entiende. Nuestro horizonte de expectativas entra en conflicto porque nuestras referencias sobre la muerte de Kurt Cobain no concuerdan con la información proporcionada como el resultado de una investigación. Fernández Mallo juega con esta información y la deja indeterminada, solitaria y ausente; la imagen de Kurt Cobain con una Barbie en el estómago queda como gesto interrumpido que no se vuelve a abordar en el poemario.

De nuevo y recurriendo a los objetos, Fernández Mallo toma el nombre de Barbie para introducirlo en el poema y provocar inestabilidad con la referencia a Kurt Cobain porque la información planteada no es consecuente con nuestra información de lo ocurrido. El nombre Kurt Cobain y la insólita aparición de Barbie en su estómago, chocan con lo que sabemos que ocurrió. No sólo eso, incluso, choca con el vestido de Jackie Kennedy que lleva puesto Barbie. Los tres nombres en cuestión traen consigo muestras de visualidad como iconos de consumo, los identificamos perfectamente en la realidad; pero estos rastros de visualidad, en el ejemplo de arriba, están imposibilitados para generarse como



sentido porque quedan en suspenso, no se actualizan. Ninguno de ellos comparte la misma red de referentes entre sí, se encuentran inconexos (y por ello se mantienen en el puro juego del lenguaje): nada tiene que ver Barbie con Kurt Cobain ni con Jackie Kennedy. Esta estrategia, también es utilizada por José Eugenio Sánchez en el poema “la felicidad es una pistola caliente”. La incompatibilidad de los nombres con su historia nos muestra que son solo nombres y no mitos, es decir, son despojados de las asociaciones que establecemos con ellos y quedan como piezas indeterminadas y ambiguas en el poema.

En Agustín Fernández Mallo, la imagen es fuente de lo poético, pero proviene de falsas relaciones entre figuras de la cultura de masas, tal como ocurre con José Eugenio Sánchez. La construcción de una red de conceptos, unidos por su referencialidad, será el motor del sentido, en una suerte de engranaje de significantes, puestos, no al servicio de su significado, sino de su conexión con otros significantes para crear una sensación de significado. Esto se reafirma en el siguiente fragmento:

damos vueltas a la Tierra en espiral para pensar  
que todavía es plana, que el Equipo-A y Jorge Luis Borges  
no son la misma cosa (2012:11)

Desde la primera línea se juega otra vez con la ficción: pensar en una tierra plana es el elemento que nos da pie a interpretar que, si en la realidad no es plana, entonces el Equipo-A y Borges sí son la misma cosa. Fernández Mallo se deslinda del significado de estos nombres para revisar un nuevo aspecto semántico, una percepción o

mirada bajo la cual podemos ver como iguales dos nombres que pertenecen a diferentes contextos. Como sucede con el Language Poetry, tal afirmación nos lleva a ver cómo funciona el lenguaje, bajo qué situaciones dos sustantivos pueden ser iguales, sin importar la relación que pueda darse a partir de sus significados. Acaso ¿no es esto una de las principales aspiraciones del arte?: ver algo bajo los atributos de otro algo para expandir nuestra percepción de las cosas. Estos nombres desprovistos de significados, o con significados cada vez menos asociados a nuestras experiencias de verdad nos hacen ver que el lenguaje es el reducto que queda en nuestro presente. Todo lo que llamamos realidad, entonces, queda reducido a discurso.

La combinación de los nombres quizás también nos dice, desde nuestra posición de espectadores, que Borges y el Equipo-A son la misma cosa porque los nombres y los objetos culturales son cercanos a nosotros, porque los relatos ya no tienen jerarquías. Son “la misma cosa” porque son iguales a nosotros, porque la utopía de la alta cultura se ha desvanecido en el entorno cultural actual, son solo signos –si lo pensamos como una semioesfera– o solo discursos. Por cercanas que estuvieran las obras artísticas, estaban siempre lejos, debido a un modo de relación social que las hacía sentirlas lejos. Ahora las masas, con ayuda de la tecnología, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Recordemos que Fernández Mallo afirmó que el mundo es ya mercado, esto nos lleva a considerar la idea de que el Equipo-A y Borges son la misma cosa porque son mercancía. ¿No serán estos versos una radical comprensión de ese sentir? No son estos los únicos versos en los

que dos nombres aparentemente distantes se ven con una cercanía en términos de igualdad. Por ejemplo en “dudo si meter / a Wittgenstein o a Los Planetas en un concierto de ABBA” (Fernández Mallo, 2012: 15) también se presentan los nombres como objetos despojados de contextos, todos sometidos al crisol del mercado, reducidos a lo que en realidad son, meros nombres.

En estos dos fragmentos encontramos coincidencias con el artificio radical del que hablaba Perloff como respuesta al mundo visual del lenguaje publicitario. Sin embargo, esta respuesta es tan solo un recurso en Fernández Mallo, pues en otros fragmentos la visualidad cobra importancia.

Otro aspecto que llama la atención por la presencia de la televisión y la publicidad en su poética, es el de la apropiación de eslóganes publicitarios. Fernández Mallo elige la frase publicitaria como un objeto que puede cargarse de significados. En los siguientes ejemplos observamos la manera en que un objeto encontrado, y después apropiado, puede llenarse de más significados, agregados por experiencias, para convertirse en símbolo.

me apago, y una ninfa susurra desde el  
televisor

*tranquilos, vengo del futuro*  
*para traeros algo mejor* (2012: 10)

Es importante, como observaremos, resaltar que el verso aparece en la línea 33 de *Antibiótico*. Cuando nos dice que yo lírico se apaga, entendemos que el televisor se ha encendido, así el sujeto cede su

actividad para dejarse arrastrar por lo que sucede en la televisión. Una vez presentada la circunstancia, se revela el objeto discursivo: alguien viene del futuro a traernos algo mejor. Dada la contingencia del verso, pues no se habla más del tema en las siguientes líneas, uno podría pensar que el verso manifiesta cierto optimismo ante el futuro: el futuro parece algo mejor, pero lo anuncia la televisión. ¿Se trata de una película de ciencia ficción? Al principio lo parece, sin embargo, páginas más adelante el eslogan vuelve a mostrarse, pero ahora como símbolo, tras revelarse las causas de su lugar en el poema.

conduzco 33 kilómetros hasta donde hay cobertura telefónica, aguanieve, hablo con mi padre, me dice, “estoy escribiendo un libro, tengo ya 33 páginas acerca de nutrición animal, de la bondad de los productos transgénicos y los efectos del nitrógeno en las cosechas. Hoy he visto un anuncio muy poético, de esos que te gustan, una chica decía, *tranquilos, vengo del futuro para traeros algo mejor*, creo que era de Neutrex”. Regreso, enciendo el PC y veo que yo también llevo escritas 33 páginas. (2012: 36)

Con este paralelismo en el uso del slogan publicitario de un detergente para ropa llamado Neutrex, se muestran dos cosas importantes en la poética de Fernández Mallo y su relación con la cultura de masas. En primer lugar, ofrece pistas de su poética, pues revela que la presentación de todo cuanto se le presenta como objeto puede ser poético, y las razones de este hecho son descritas en el relato que nos ofrece entre él y su padre. En segundo lugar, el eslogan, además de poético, se convierte en símbolo. Un objeto deviene simbólico por el significado agregado que se le otorga; así, entre más significados, el símbolo se vuelve más cercano al sujeto

que lo enuncia. Los significados que se suman al verso que antes fue eslogan serán aquí varios: 1) por un lado el eslogan como profecía de la televisión; 2) la sincronicidad con su padre: Fernández Mallo lo relata como experiencia; 3) el libro que su padre está escribiendo sobre el uso de la tecnología en la agronomía, dicho uso –entendemos nosotros– puede ser *algo mejor* para el futuro, y se suma a la sincronicidad; 4) el número 33 refiere puntualmente la edad en que Jesucristo fue crucificado, la ironía de la televisión se refuerza aquí, respecto a lo profético. En el mismo eslogan confluyen la ironía, el vínculo familiar y la profecía. Agustín Fernández Mallo manifiesta aquí que el mundo de la cultura de masas tiene una relación con la vida, relación de la que no podemos escapar, porque nuestra mirada es la que dota de sentido los objetos publicitarios, en este caso. El ejemplo indica que el hecho de cargar el mensaje publicitario de acontecimientos “poéticos” no tiene nada que ver con elevar el eslogan a objeto poético, como diría Danto (2001) sobre el *pop-art*, sino que es en la percepción del poeta, y el entorno, que una publicidad puede volverse un acontecer poético, tiene más un origen factual –es decir, con los hechos que rodean el objeto– que con el mero objeto en sí. No es casualidad, por ejemplo, que Fernández Mallo (2009) considere postpoética la obra *Poemas plagiados* de Peicovich. Este poeta argentino recopiló una serie de anuncios publicitarios, recetas médicas, lemas de restaurantes para, bajo una mirada contextualizada en el nuevo entorno (un libro de poemas) y titulándolos de maneras ingeniosas, revelarlos como poemas.

Podría pensarse que la ambición de *Antibiótico* es revelarlo todo como poético y esto nos lleva a preguntarnos si todo es poético, ¿dónde queda lo que no es poético? Como respuesta está el mismo poemario: en *Antibiótico* lo poético lo da el ojo, lo no poético es lo que no ha sido percibido; lo poético está en la percepción, en la mirada, en el contexto y en las circunstancias. Un acontecimiento, como el narrado arriba por Fernández Mallo, se vuelve revelador, significativo –y en este sentido simbólico–, o en otras palabras se carga semánticamente, para ofrecerse como poesía. Podríamos pensar, así, este fragmento como una explicación de su poética, pero también como un mirar al mecanismo del proceso creativo. En *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* nos habla de esta oposición entre el sujeto observador y el poema al diferenciarlo del romanticismo que centra su poética en el yo, para de ahí predicarlo como sentido:

Antes se iba de lo privado (irreductibles del autor romántico) a lo público (el autor reelaboraba sus sentimientos y los hacía comprensibles a la sentimentalidad del sistema-mundo de su época), y ahora, al dejar de existir la privacidad en esos términos, se va de lo público (el autor toma los elementos que de todos lados le invaden: información y publicidad fundamentalmente) para llevarlos a lo privado (ofrece al lector su producto artístico extraño y turbador por efecto de mutar en algún punto de la cadena creativa esa información y publicidad compartida). (Fernández Mallo, 2009: 77)

Esto tiene relación con la idea de que el poeta es espectador y consumidor de la cultura que le vende la industria cultural. El sujeto expresa su visión del mundo valiéndose de los recursos que tiene a su alcance. Parte de la demanda de este ensayo es que el poeta

aspire a tomar el mundo como fuente de recursos. Esta puede ir desde recursos técnicos, propios del medio con que se construye la obra (en este caso la prosodia, la métrica y las figuras retóricas), hasta las experiencias de vida y los modos de pensar derivados de esas experiencias. Lo que vemos aquí es el resultado tanto del mundo en el que ahora vivimos, donde los medios son parte ya de la vida, como del hecho de que la experiencia de los mismos es una experiencia basada en el consumo y la elección.

En Fernández Mallo, la utopía, revelada por el mensaje publicitario es ambigua, pues no tenemos suficiente información para tomarla como ironía o creencia. Si la ciencia avanza, y bajo los mismos argumentos de Fernández Mallo, la poesía debería hacerlo también, entonces el futuro puede ser mejor. Sin embargo, al mismo tiempo se cita este fragmento de un anuncio publicitario y se ironiza con él, ¿sugiere que la ninfa tiene razón o trata de ridiculizarla? Al situarla como una ninfa profética, paralela a Jesucristo, unidos por el número 33, ¿pretende *realmente* decir que el futuro puede ser algo mejor? Nos encontramos frente a un tipo de ironía inestable-manifiesta y local (Booth, 1989) que ocurre en la poesía estudiada. Y coincidimos con Fernández Porta (2010) respecto a que uno de los síntomas de la literatura *post-media*, o contemporánea, es la predominancia de este tipo de ironía respecto a los *media*. Es un debate en el que no entraremos aquí, pero abre posibles líneas de interpretación y análisis para las poéticas del presente, en especial las que tienen una considerable presencia de la cultura de masas.

En *Antibiótico* podemos rastrear de manera eficaz las formulaciones de un poeta que intenta describir su experiencia mediada por la televisión. Es importante tener en cuenta que los objetos (las cosas en el mundo) son el eje del proceso creativo de Agustín Fernández Mallo. Todo lo cotidiano cabe en su poética, desde sus lecturas de la física hasta la televisión. Es por esto mismo que el siguiente fragmento nos sirve para describir el funcionamiento del mundo mediático y el yo dentro de ese mundo.

John B. Thompson sugiere que la formación del yo, en el ámbito de un mundo mediático, es ahora más reflexiva e indefinida: “los individuos recurren cada vez más a sus propios recursos para construir una identidad coherente con ellos mismos” (1998: 269), estos recursos incluyen las experiencias que nutren al yo de materiales simbólicos provenientes de los *mass-media*. Así, la sociedad de los *media* que no experimenta en carne propia diferentes acontecimientos del mundo: guerras, modelos sociales, la vida cotidiana de tribus lejanas, etc., puede experimentarlos de manera mediada, ya sea por la televisión o Internet. En este contexto el poeta también es capaz de experimentar de manera mediada los contenidos de la televisión, Internet y el cine. En tanto que Fernández Mallo va tomar todo objeto como materia prima de su poesía, los contenidos, como vimos en el anuncio publicitario y las experiencias de la relación fan-estrella, o yo-ente famoso, ocurrirán también en su poética:

En resumidas cuentas, como le ocurre a la nueva cocina tecnológica o a los *spots* publicitarios (que en ocasiones alcanza el estatus de verdaderos poemas contemporáneos), está en el interés



de la postpoética redefinir una *poesía de la experiencia* pero, esta vez sí, instalada en una actitud de *experiencia* de su propio tiempo (2009: 68)

Esta cita nos revela el mecanismo mediante el cual el poeta busca renovarse al tomar el mundo como discurso, objeto susceptible de volverse poético y hacerlo reconociendo el presente como condición *sine qua non*, pero al mismo tiempo tomando el pasado como recurso. El paisaje de discursos sometidos a lo poético es para Fernández Mallo una caja de herramientas. Así también se presentan versos en los que hay ecos de la tradición literaria como es el caso de: “cámaras de seguridad mastican noches de oficina” (2012: 18) que nos remiten a las noches que se beben en el poema “Fuga de la muerte” de Celan, o los versos que cita de otros poetas como Eduardo Moga, Román Piña, Manuel Vilas y José Vidal Vilacourt en *Antibiótico* (2012: 19, 29, y 43). El yo anclado frente al mundo, arrojado ahí, contempla el paisaje de todo cuanto le rodea, televisión, cine, Internet, personas, naturaleza, libros, música, arte, vídeos... como un todo indiscernible. Si Baudelaire decidió absorber el espíritu de su tiempo con su *spleen*, desde ese bosque de símbolos que es la ciudad, el objeto poético, en Fernández Mallo se extiende a discursos, fragmentos de sonidos y teorías científicas, así como la propia vida cotidiana, el bosque de símbolos se ha expandido hasta lo virtual. Ver la televisión puede abrir un sinnúmero de nuevas experiencias y contextos de lo que sucede adentro del televisor, adentro del yo que contempla y adentro del cuarto donde reside el yo. En el siguiente ejemplo esto es lo que

ocurre, lo poético residirá en un acontecimiento que hace coincidir lo lejano con lo inmediato:

enciendo la tele porque paso de los deportes y me gusta bajar el volumen y pasarme los espasmódicos movimientos de los atletas, separados ya para siempre del sonido de sus músculos, de sus gemidos, y de pronto veo a Carolina y mi imagen, reflejada en la pantalla superpuesta a la de esa mujer sola, en una plaza más desierta que todo el Estado de Nevada, ha encontrado su compañía natural, llueve dentro del televisor, aquí hace calor, cierro los ojos, doy un sorbo a la manzanilla, oigo en la calle a una joven que regresa de la juerga de su vida, y al señor que carraspea mientras va a comprar el pan (2012: 22-23)

La descripción de todo cuanto ocurre –un evento deportivo; la recepción de una boda; el yo reflejado en el televisor; la joven que regresa de “la juerga de su vida”; y el hombre que carraspea y compra el pan– genera una multiplicidad de emociones y situaciones que están ocurriendo de manera simultánea. Este fragmento pertenece a uno más largo donde Fernández Mallo nos narra la larga caminata que realiza Carolina de Mónaco en la boda del príncipe Felipe y doña Letizia celebrada el 22 de mayo de 2004. Lo confuso reside en la descripción del vestido que la princesa lleva: Carolina de Mónaco es descrita por el poeta con un vestido rosa Versace, cuando en realidad vistió un vestido Chanel azul. A estas alturas, ya aceptamos que las referencias no le interesan al poeta y entendemos por qué evoca el color rosa de Carolina de Mónaco. Con el vocablo rosa, Fernández Mallo se extiende sobre una serie de metáforas del rosa como aspecto íntimo de las personas, no de los cuerpos, para llegar al fragmento que ponemos arriba.

El ejemplo citado puede explicarnos muy bien, el funcionamiento de la poesía contemporánea, especialmente la que cuenta con presencia de la cultura de masas. Dicha presencia tiene que ver más con una posición del sujeto creador frente al mundo. Lo que puede estar sucediendo allá del otro lado de lo que hay en la tele lo incorporamos a nuestra inmediatez, el té de manzanilla y lo que oiga afuera del cuarto. Lo visual se deslinda de lo sonoro, en este fragmento observamos que el primero tiende a la lejanía y el segundo a la presencia. Su poesía refleja una manera de ver el mundo actualmente que tiene que ver con la heterogeneidad de discursos, pero también con la simultaneidad con la que estos discursos se reciben. El hombre contemporáneo se construye de la mezcla de discursos y no de la hegemonía de los mismos, aunque aún los haya. Lo que nos dice la suma de discursos en este fragmento de *Antibiótico* es que el yo es un reducto de los discursos, como nodo absorbe y propaga su poética sin la pretensión de contener la universalidad en ello.

Al tiempo que se revela la imagen de Carolina de Mónaco, hija Raniero III de Mónaco, el espectador aparece como reflejo, un reflejo que lo vuelve hacia sí mismo y a su contexto inmediato: la calle que está afuera. Lo poético reside aquí en alcanzar la simultaneidad de un recuerdo con todo lo que puede inventarse debido a la misma subjetividad. Lo poético es el contexto enunciado y no el encadenamiento o secuencia de versos e imágenes. Agustín Fernández Mallo, en este momento específico de *Antibiótico* elige la descripción para evitar la sensación de fragmento, lo que busca es crear una atmósfera de simultaneidad derivada de una secuencia de

momentos. El resultado: la imagen de lo narrado deviene múltiple, pues ocurren varias cosas a la vez. El fragmento es una escena, suspendida en el tiempo, de la experiencia mediada, híbrida del poeta espectador.

Si el sujeto contemporáneo se encuentra ahora, expectante, ante un mundo en el que los objetos materiales y los discursos se extienden como horizonte, la experiencia derivada de este mundo (mediado y vivencial al mismo tiempo), es necesariamente múltiple; están entretrejidas la vivencia y la experiencia mediada. Agustín Fernández Mallo revela esto en su poesía. En un verso que se transmite como informe periodístico hay ficción y también referencias al mundo que vivimos; la experiencia íntima del pasaje de una princesa para acceder a una boda, se nos revela como una falsedad rosa. Porque, dice el poeta: “sobre todo el interior de las personas es puro rosa” (2012: 22), pero también el yo se refleja en la princesa de Mónaco. Sobre este aspecto, el yo se manifiesta de manera –¿irónica?– como *fan*, como espectador que empatiza sentimentalmente con la “tragedia” de Carolina:

Madrid, 22 de mayo, sola y vectorial Carolina de Mónaco avanza hacia la puerta de la Almudena, aquella plaza más gigante que el Estado de Nevada, llovizna, no podría ser de otra manera, la dignidad por los suelos y no obstante camina (2012: 21).

El poeta describe este acontecimiento, sugiriendo que Carolina va “sola” con la “dignidad” hasta los suelos porque su esposo se emborrachó tanto que ni siquiera pudo asistir a la ceremonia y que es referido líneas más adelante: “un marido que vomita en una suite

del Ritz pasada de moda, y ella avanza hacia la puerta de una catedral” (2012: 22). La empatía que el yo poético siente por la princesa es manifestada por la descripción sentimental de Carolina “la dignidad por los suelos”, como si quien narra o describe en ese momento entendiera las emociones de la princesa de Mónaco. Más adelante esta empatía vuelve a suceder: “y abro los ojos y estoy allí, Carolina, llueve en sus 2 soles y ahora en el hueco de mi corazón” y cobra relevancia la afirmación sobre las personas: “el interior de las personas es rosa” que líneas atrás había manifestado para explorar el color como símbolo de la nota rosa, es decir la información periodística que trata los temas de la nobleza y los famosos. La voz poética, así, queda reducida a un yo alienado por el evento que sucede por televisión y el patetismo que provoca la nota rosa.

Thompson afirma que el hombre actual se diferencia de sus antecesores por la proliferación de experiencias mediadas. Hace una distinción entre vivencia, que toma de Wilhem Dilthey como (*erlebnis*) y experiencia mediada. La experiencia vivida o vivencial es total, mientras que la mediada es fragmentaria. Los individuos expuestos a ambas, desde la aparición generalizada de los *media*, incorporan las experiencias mediadas, discontinuas a la experiencia de vida, de manera mucho más unitaria, y esta fusión conformará al sujeto. Sin embargo, la mera transmisión de mensajes (información) no se convierte necesariamente en experiencia, pues esta debe ofrecerse con un sentido de fondo. Dilthey centra su atención en distinguir que la vivencia es el punto de partida de la creación poética y que las ideas y los discursos no son el último resultado, sino hasta que se actualizan en las experiencias vividas. La poesía, a

su vez, nos dice Dilthey, puede convertirse en experiencia, cuando el acontecimiento surge. Sin embargo, la asociación de referentes en un acto como la caminata de Carolina de Mónaco se constituye como experiencia mediada para el yo poético. De ahí que la presentación de un evento como el *zapping* se describa mediante la prosa, para ofrecerla como una multiplicidad de imágenes sensorialmente simultáneas que generan un todo. El fragmento de la experiencia mediada por la televisión se vuelve en sí mismo un objeto poético.

Nuevamente la red de referencias unidas por el despliegue discursivo se hace presente en el fragmento de Carolina. Las imágenes de los deportistas, el vestido Chanel o Versace, y la situación cotidiana, comienzan a hacer sentido con los fragmentos de Kurt Cobain, Jackie Kennedy, el Equipo-A y Jorge Luis Borges. Cualquier objeto-mundo (en las propias palabras de Fernández Mallo), residual o no, parece pertinente a la hora de elaborar creativamente un texto. Es por eso que lo simultáneo, lo múltiple deja a un sujeto inacabado; o quizás acabado, pero informe y caótico como el mundo que habita. Las experiencias, mediadas o vividas, reflejadas en su poesía no llevan una dirección guía hacia un lugar ni siquiera heterotópico como él afirmara en su ensayo *Post-poesía. Hacia un nuevo paradigma*, sino que yacen como fragmentos conectados por nombres sin ninguna relación mutua o como eventos que rodean a los objetos de diversas ídoles. En *Antibiótico* no hay mezcla entre el experimentalismo y la tradición, como ocurre con Vicente Luis Mora, lo vivido se reduce a un simple acto de memoria, cuya aspiración no es la de legitimar su

lugar en el pasado, sino mostrar su falsedad. *Antibiótico* trasciende la experiencia vivida y mediada al afirmar que el recuerdo, la huella de las experiencias, es engañoso y lo que resta es reconocerlo en su falsedad, incluso aquello que llamamos realidad. Esto último queda asentado en el siguiente ejemplo: “asisto un sábado a esa escena, imaginaria si no fuera porque la tele es lo más real que existe” (Fernández Mallo, 2012: 22).





## 8. Transfiguración del mito en *Rostros* de Ana Isabel Conejo

En el presente capítulo revisaremos un poemario dedicado enteramente a las estrellas de Hollywood entre la década de los treinta y cincuenta. Se trata de *Rostros* de Ana Isabel Conejo. En dicha obra observaremos la manera en que el mito de principios de la primera mitad del siglo XX se configura desde la mirada del presente (el poemario fue publicado en 2007). No es una mirada nostálgica, sino una voz que sigue una tradición que, como veremos, se remonta a las obras de Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Manuel Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, Ernesto Cardenal y Elkin Restrepo, este último, en especial, ya ha tratado el tema del retrato poético en *Retrato de Artistas*. Todos ellos coinciden en generar una escritura a partir del cine hollywoodense durante su época dorada para resaltar el carácter mítico y profundo que provenía de la cultura cinematográfica.

La distancia entre la poeta y las estrellas que retrata en su poemario es tal que el poemario se constituye como un homenaje al cine de esa época, pero ello no significa una distancia con la experiencia mediada. Más bien la distancia se hace manifiesta cuando Conejo se vale de los rostros como ejemplos de la temporalidad. La colección de artistas no se caracteriza por una ansiedad nostálgica, sino por manifestar lo que el tiempo hizo en el rostro de los actores, hecho que se manifiesta en la elección del cine clásico norteamericano.

El contexto ha cambiado y las películas que protagonizaron sus estrellas han, como afirma Conejo, dado paso ha convertirse en mitos. Este volumen es relevante en el sentido de que se trata de una poética construida a partir de una colección conformada por unas coordenadas temporales y espaciales bien delimitadas. El proceso de la construcción poética está centrado en el carácter mítico y pasado de la estrella de cine. Los artistas dan pie al diálogo con las diversas experiencias que la poeta tuvo con sus películas. Algunos de ellos, ya muertos o viejos dejan su huella en el tiempo para devenir en mercancías, que, como objetos encontrados, sirven de motores creativos. La reflexión poética de Ana Isabel Conejo parte de la interrelación entre la realidad y ficción en la vida de estos actores/personajes, y se establece como paralelismo entre el rostro y la máscara. Lo que revisaremos aquí es cómo en la representación de las estrellas de cine resuenan los clichés que dan pie a observar que vida y cine se entremezclan.

Ana Isabel Conejo (1970) es una poeta española que, según Tendero (2009), trabaja una poética que habla a través de los objetos, aunque no siempre fue así. En sus primeros poemarios –*Umbral* (1990), *Prisión o llama* (1994), *Ciclos* (2002) *Vidrios, vasos, luz, tardes* (2004) y *Grisés* (2004)– escribía desde una poesía confesional, es decir que procuraba la poética de la biografía y el cuerpo. Los siguientes versos pueden darnos una idea de la poética aludida: “Este amor es el torno / donde gira mi barro. / Húmeda y blanda forma / vasija que crece / va tomando mi cuerpo” (Conejo, 2004: 14). A partir de *Atlas* (2005) la poética deja de ser íntima, lo poético es buscado mediante las geografías y los territorios. En palabras de

la propia Ana Isabel “Creo que podría afirmarse que, en mi obra, hay un antes y un después de *Atlas* (Rodríguez, 2008). Según lo afirma García Martín: “buena parte de los poemas del libro [...] se dedican a evocar lugares que están a medio camino entre la geografía y el mito, entre la ensoñación y la historia” (2005: párr. 3). En esta misma tesitura encontramos el poemario *Colores* (2007a), cuyo hilo temático que le da el título atraviesa todos los poemas. Desde los colores la poeta realiza reflexiones poéticas sobre la muerte, la percepción, aspectos históricos y ficcionales relacionados al color, entre otros. Tras estos poemarios, y siguiendo su misma estrategia, llega *Rostros*, premio internacional de poesía “Antonio Machado en Baeza” en 2007.

La particularidad de estos poemarios consiste en el trabajo temático que hay detrás de ellos. Ana Isabel Conejo construye su poética a partir de las geografías, los colores, y en *Rostros*, las estrellas de cine. Cada poema es parte de una lista, en una suerte de colecciones, de repetición de patrones y estrategias poéticas. Si bien y como apunta Díaz (2008), esto puede tender hacia la monotonía, al acercarnos más a los recursos literarios observamos diferentes aproximaciones al tratamiento de los objetos temáticos en cuestión. Si se trata de los colores, se parte desde su significado, su historia, su relación con la experiencia del yo lírico, o los compuestos químicos que hay detrás del color. Si se trata de las estrellas de cine, Ana Isabel Conejo aborda a cada actor desde diferentes ángulos, ya sea para mostrar la vida del artista, o el gesto de uno de los personajes que representó, o para elucidar la cualidad de apariencia y máscara que la profesión conlleva. De esta manera nos

enfrentamos con una poesía que además de construir el tema del cine o del actor en el poema, le da el tratamiento de producto cultural en su función de lista y, por tanto, de colección. El yo lírico, así, queda suspendido, o en función de fotógrafo que aspira a mostrar su punto de vista sobre los mitos cinematográficos mediante el retrato. Cabe mencionar que esta mirada participa en la forma de reflexión. El mito se invoca –ya sea el del nombre del actor o el de una o varias escenas características de sus personajes más conocidos– para desatar desde ahí algunas reflexiones poéticas sobre el amor, la soledad, el tiempo, entre otras.

El poemario consiste en treinta y siete poemas, cada uno titulado con el nombre del actor en cuestión. En palabras de Miguel Díaz “*Rostros* es un libro sobre cine, un libro que mira la vida a través de las grandes figuras del cine” (2008: 73). Dichos poemas se encuentran enmarcados entre un “Preámbulo” que sirve como guía de lo que la poeta entiende por mito, estrella y rostro, y un “The End”, en el que la autora incluye su propia voz para explicarnos que las experiencias de su vida se encuentran cimentadas en el cine. La mayoría de las estrellas de cine presentes en el volumen pertenecen a la llamada época dorada del cine norteamericano, por lo que muchas de las escenas serán referencias al *film noir*, las comedias románticas, el *western* y el suspense. Sin embargo y como apunta Díaz, el personaje en cuestión, la estrella de cine, solo es un pretexto para hablar del dolor, la soledad, la apariencia, la fugacidad de la vida, el amor y diversos temas que encajan con los treinta y siete actores. La elección del cine clásico norteamericano le sirve por las mitologías que se derivan de él: la belleza y el glamour que

se extinguen con el paso del tiempo, las escenas que hicieron inmortales a sus actores, y también los papeles que los consagraron. El cine de oro norteamericano reúne estas características con sus mitos, y ello le permite a Conejo establecer los ejes temáticos que desarrollará en su poemario.

Se pueden trazar tres diferentes acercamientos poéticos a los actores: 1) poemas en los que la mezcla de vida y ficción revelan el entrecruzamiento entre el actor y el personaje; 2) poemas en los que predomina la alusión a escenas de las películas representativas del actor; y 3) poemas en los que predominan momentos de la vida de los actores más allá de los personajes que interpretaron. Escogeremos algunos poemas donde se reflejen dichos acercamientos, y optaremos por revisar aquellos que los ilustren. Además, para poder explicar mejor la poética que siguió Ana Isabel Conejo, es también importante comentar aquí “Preámbulo” y “The End”.

El poema “Preámbulo” que abre el libro, semeja una especie de cédula explicativa que define, en términos poéticos, la estrella del cine, el mito y el rostro. Se trata de un poema que nos incorpora al mundo de las estrellas del cine pasadas y lejanas. Según las definiciones presentadas en este poema, es desde una lejanía que se nos anuncia segura, desde donde la poeta esbozará los diferentes rasgos del rostro y gestos de los actores. Como descubriremos a lo largo del poemario, la mirada de la voz poética también nos habla de la experiencia que se tiene frente a estas luminarias. Así, cada

uno de los cuatro párrafos de “Preámbulo” estará dedicado a definir estos conceptos.

En el primer párrafo sobresalen dos aspectos de la contemplación de las estrellas que conviene comentar. En primer lugar, se señala la lejanía de la estrella, cercana por su luz, lejana por su presencia. El segundo aspecto y que llama la atención es el de la distancia segura. De alguna manera la lejanía es aquí confort, pues asegura el bienestar. Si tratamos de interpretar esto con relación a las estrellas de cine, lo que se advierte aquí es que son tan lejanas –aunque en apariencia parezca que están en nuestras casas o salas de cine– que no pueden hacernos daño. La lejanía sirve también para que, desde la comodidad y sin el involucramiento del observador, podamos disfrutar de su belleza. En el último verso del párrafo podemos corroborar esto: “Están tan lejos que no pueden, a pesar de lo hermosas que son, hacernos daño. Y sabemos que muchas, cuando su luz nos llega, han muerto hace ya miles o millones de lustros.” (2007b: 9). De manera análoga, esta seguridad dada por la distancia muestra que la mirada de quien describe los rostros lo hace desde una lejanía que le permite estar a salvo. Esto nos permite observar que la experiencia mediada, aquella que no se vive, conlleva cierta seguridad. Conejo nos transmite con estos versos que solo el brillo es suficiente para acceder a la experiencia del mito, desde una posición segura.

La siguiente estrofa pasa de la estrella al mito y es ahí donde se define una de las particularidades del mito: “Un mito es una falsa memoria, un recuerdo inventado por el deseo ardiente de un pasado

mejor” (2007b: 9). Con estos versos, la voz lírica abre la ambigüedad del mito cinematográfico. Si el mito es una falsa memoria, esto implica que el mito lo inventamos nosotros los espectadores con nuestros deseos. Por eso más adelante dice: “La búsqueda inalcanzable de causas y el significado” (2007b: 9). Esta definición del mito que nos ofrece Conejo es la realización narrativa de nuestra memoria. El mito es el vehículo por medio del cual nuestra experiencia cobra un sentido en nuestras vidas y de ahí que se vuelve memoria, pero es falsa en el sentido de que no la vivimos, en Conejo fue mediada por el cine. Por ello los mitos, como dice Aguado Terrón, son formas de transmitir las experiencias, y también constituirse como formas de nuestros deseos, miedos e incertidumbres. Los mitos, según los versos de Conejo encarnan aquello que rebasa el lenguaje que hablamos, son lenguaje expresado con formas. Debido a esto decimos que los mitos de los actores se cierran con el espectador, resuenan en él porque este los usa para estructurar su propia experiencia ante el mundo. Por eso insistimos en que a pesar de lo alienantes que puedan ser las obras de la industria cultural es finalmente en la recepción de las mismas, en su recontextualización, donde se puede generar una reflexión crítica o poética de ellas.

Puesto que se trata de un poemario que habla de las estrellas de cine de los años cuarenta y cincuenta, la poeta elige nombrar rostro al rastro que deja el mito cuando muere. “Y un rostro es todo lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve”. Da la impresión de que el rostro, explicado así, le permite mantener una mirada “objetiva” frente a los mitos encarnados por los actores y

sus personajes. Le permite, también conducir temáticamente su libro. El rostro es la parte humana –o física– del mito, no la estelar que queda marcada por el gesto cinematográfico, sino la suma de gestos que hacen de la estrella una persona. Por eso la ambigüedad que resulta de la relación entre el rostro y la máscara será una constante en los poemas reunidos.

El rostro es lo que le permite a Conejo resaltar en varios poemas la cualidad fugaz de la vida de estos actores. En el rostro queda reducida la supuesta inmortalidad del mito. Su aspecto físico sirve para abordar algunas reflexiones que conducirán el poemario. La plenitud de lo humano, la celebración de lo fugaz entre tanta pretensión de permanencia e inmortalidad son aspectos que hacen surgir el rostro:

un rostro es la serena plenitud de lo humano frente a las pretensiones de un universo eterno. Celebración de todo lo fugaz a través de la muy discutible permanencia de algunas facciones. Una alquimia del tiempo que transforma la percepción ingenua del presente; y un desafío extraño al corazón. (Conejo, 2007b: 10)

Es la suma de facciones, la suma de gestos no en la vida de un personaje sino de los papeles que lo definieron como artista la que conforma el rostro. Es por ello que Conejo titula así el poemario, pues lo que intentará establecer es una mirada ante esa fugacidad confrontada con su deseo de permanencia; el gesto inmortal que significó el mito se enfrenta a su parte física, la persona, vieja o muerta, que ayudó a edificarlo.



Portela interpreta que la postura de Ana Isabel Conejo con este poemario es la de “divinizar” el rostro de las actrices: “Que el libro se titule de tal manera resulta ser aclarador, ya que demuestra que la poesía sobre estas actrices hace una lectura divina del rostro.” (Portela, 2014: 103). Pero difiere de ella al entender el rostro como lo real y recurre a Aumont (1998) para afirmar que el rostro, en el caso de los actores, es en realidad una máscara. Si seguimos esta hipótesis es cierto que en algunos poemas la máscara y el rostro se confunden, pero para ello está el ángulo de la voz poética que no olvida presentar esa ambigüedad entre lo fugaz (el rostro que envejece) y lo eterno (la máscara) sin importar de qué actor se trate. Sea cual sea, si lo que vemos es el rostro o la máscara, lo que nos interesa aquí es la construcción de una poética a partir de los mitos cinematográficos.

Un rostro presenta rasgos y estos rasgos son los elementos primarios y temáticos que nos harán reconocer los diferentes papeles o aspectos de la vida de los actores en el poemario. Los rasgos pueden ser físicos (e.g. los ojos de gato de Lauren Bacall, Conejo, 2007b) o de personalidad (e.g. Edward G. Robinson desempeñando el papel del *gángster*, Conejo, 2007b). Sin embargo, hay otros en los que los rasgos no son tan evidentes o se describen más como actitudes (e.g. Deborah Kerr y su renuencia al mundo de Hollywood, Conejo, 2007b). En estas diferencias se manifiesta la subjetividad de la autora en los recursos temáticos a los que recurre para describir los rostros de los actores. Lo que revela esta colección es lo que para la voz poética sobresale, lo que se recuerda de los mitos.

El primer actor del poemario es Montgomery Clift. Mediante su mito, la poeta trabaja la difusa línea, a veces confusa, que separa la vida del actor con la vida a través de sus personajes, confusión que no puede ser más representativa de lo que se avecina en el poemario. Entendiendo que un nombre trae el mito y a su vez el mito conlleva una serie de experiencias, Conejo refuerza este hecho con el título del poema. Desde el inicio ya estamos en el universo de todo aquello que relacionemos con el actor:

Montgomery Clift

A veces confundí el humo con la bruma,  
la juventud con la inocencia,  
la tibieza de un día junto a un río del norte  
con las prometedoras claridades del sur,  
el ave moribunda que ha perdido la estela  
de su bandada, con el cóndor alto  
que vuela en solitario,  
la luz de un corazón con su justicia.  
Detrás del cigarrillo, tus ojos tienen nombre de muchacha.  
Recuerdo aquella vez que te vistieron con sotana y alzacuellos,  
parecías un cisne disfrazado de cuervo,  
un ángel deslumbrante disfrazado de culpa.  
Todo lo atormentado de la noche  
cabía en tu sonrisa.  
Demasiada belleza  
tanta  
que te desfiguraba  
como la eternidad desfigura a los muertos  
con su luz uniforme, despojada de sombras... (2007b: 11)

En el primer fragmento del poema, antes de que aparezcan los ojos, la ambigüedad se hace manifiesta como confusión. Los versos se presentan como sugerencias suspendidas que no podemos anclar ni al actor ni a la película, pues no sabemos quién es el que confunde

el humo con la bruma, si el actor o el poeta espectador. La bruma y el humo podemos asociarlos al *film noir*, pero también a una manera de hacer cine en la década de los treinta. Un río del norte se confunde con la claridad del sur y el ave moribunda con el cóndor. En especial este verso puede relacionarse con los *westerns* que protagonizó el actor. Sin embargo la referencia es tan vaga que lo relevante es mostrar la confusión entre cine y vida. Estos versos se quedan en meras sugerencias de los rasgos de un actor con su personaje, no quedan resueltos, y tampoco aluden de manera clara a alguna película como sí lo hace el verso: “Recuerdo aquella vez que te vistieron con sotana y alzacuellos” (2007b: 11), que remite a *I confess* de Alfred Hitchcock y que es donde aparece por primera vez en el poema la primera persona que desempeña el papel de espectador.

Como parte de la descripción del rostro, encontramos dos rasgos o facciones específicas: los ojos y la sonrisa. En el verso “tus ojos tienen nombre de muchacha” vemos un aspecto físico del rostro que señala un puente entre el actor y el personaje. Por un lado los ojos como aspecto físico y por otro la explotación de los mismos en las películas que protagonizó. Ana Isabel Conejo, no es la única poeta en resaltar el papel de los ojos en Clift, Gimferrer en su *Dietario* incluso titula su breve ensayo dedicado a Clift, “Unos ojos”. De acuerdo al poeta catalán, los ojos de Clift:

son, desde siempre, el centro de irradiación de la presencia física. Hay actores que trabajan, sobre todo, con el gesto, o con determinadas fracciones del gesto: los hombros, las manos, el andar de James Dean, cuando de súbito se vuelve de espaldas a la cámara [...] Montgomery Clift, en cambio, más secreto y

contenido aún, es del todo expresivo solo con los ojos. (Gimferrer, 2002: 140)

Para Gimferrer, asimismo, son emblemas de la dignidad humana. Dicen todo el gesto del actor. No es casualidad así que los ojos sean aludidos de manera directa para trazar el rostro del actor/personaje como su principal rasgo. A ellos se suma el vestido elegido por Conejo, la sotana. De esta manera la escisión entre vida y ficción queda establecida cuando por medio del disfraz, se cita a uno de sus personajes, el padre Logan y se le añade una característica que trasciende al personaje y llega hasta el actor: “Todo lo atormentado de la noche / cabía en tu sonrisa”, la vida atormentada del sacerdote, reflejada en la mirada del cura que no puede delatar la verdad por haberla escuchado en una confesión, se combina con la vida del actor. El enlace entre el actor y el personaje se mantiene en los últimos versos: “Demasiada belleza / tanta / que te desfiguraba / como la eternidad desfigura a los muertos” (2007b: 11-12). La imposibilidad de lo eterno como fractura entre la belleza y la eternidad es pronunciada en estos versos. Conejo parece resaltar, insistentemente, el aspecto fugaz, solitario y triste de la estrella a lo largo del poemario.

Respecto a este poema podemos decir que en él se traza un recorrido desde el nombre como icono cultural y objeto de consumo que pasa por la ambigüedad de sus personajes hasta la precisión de los ojos como parte del rostro. Es decir, lo que Ana Isabel Conejo hará con todos estos actores es dotarlos de una reflexión poética para que la apariencia mítica revele su condición efímera cuando se

contrasta con el actor. En este caso, el poema aborda la idea de que la belleza es tanta que desfigura, si no lo hace, la eternidad se encargará de hacerlo.

Desde la distancia el personaje y el actor parecen ser uno en la mirada del padre Logan. La confusión de los primeros versos parece resolverse en que los ojos del actor y los ojos del cura al final terminaron por fundirse para formar el mito. Pero esta fusión solo puede ser observada desde la lejanía que Conejo ya estableció en “Preámbulo”. Es cuando ya han muerto estas estrellas (o se han vuelto viejas y anónimas) el momento en que podemos ver que el rostro y la máscara se han compenetrado en la vida de los actores. Otro ejemplo de ello lo tenemos a continuación:

Rita Hayworth

Antes que nada, eres la bofetada  
en los labios pintados de las adolescentes  
de posguerra, su miedo al vuelo de las faldas  
que podían alzarlas más altas que los cielos  
pintados de los mapas,  
el miedo a los tacones, a su vértigo  
de cabina de avión entre las nubes.  
Pero más miedo daba tu sonrisa,  
aquella boca donde la lujuria  
parecía tan poco peligrosa  
como la soledad de una mujer  
cansada de estaciones y grandes almacenes.  
Más miedo daba aquel vestido blanco  
con bordados de plata  
que te hicieron ponerte para cantar, borracha,  
que la culpa de todo  
la tenía mamá naturaleza,  
(eso, literalmente,  
decía la canción,  
con toda su ironía melancólica).  
Me pregunto si un día pensarías

en quitarte despacio el deseo,  
su guante interminable  
de raso oscuro, aquella falsedad  
de los pactos del cuerpo  
con la imaginación.  
Me preguntó qué suma de años tristes  
macerados en rímel y en alcohol  
dormiría en el hueco  
desnudo de tu brazo. (2007b: 13)

Si en “Montgomery Clift” realidad y ficción mantenían, al principio, una relación tensa y ambigua, con Hayworth está claro que vida y ficción forman parte del rostro de la actriz norteamericana. Los primeros versos que anuncian ese golpe en los labios de las adolescentes nos hablan de una irrupción en la forma de recibir el mito. Si entendemos la bofetada como algo que no podemos evitar ver, esta ahí de manera violenta, aceptamos entonces que la recepción de este mito es violenta por su belleza. Desde aquí se plantea que lo que define el rostro de Hayworth es la sensualidad. En adelante los versos aludirán a la seducción femenina y el miedo que conlleva para la masculinidad. Y es un miedo porque en el espectador esa belleza, esa sensualidad puede ser peligrosa. El juego del poema es el de estar entre una constante, pero fugaz, contemplación de la actriz y una reflexión sobre el peligro que carga el deseo. El miedo es quizás, la débil barrera que nos separa de ser solo espectadores de sus películas a personajes que han sucumbido frente a su peligrosa sensualidad. Hay un punto donde uno es solo espectador, sí, pero también presa del deseo y ahí es donde reside el “miedo”.

Sin nombrarlo y solo aludido mediante el adjetivo “peligrosa”, Conejo ya está mostrándonos que la construcción de Rita Hayworth está cimentada en el arquetipo de la *femme fatale* y es por ello que centra sus versos en la película que la identifica con esa imagen. Gilda, personaje de la película que lleva el mismo nombre, es una mujer peligrosa por su belleza. Asimismo, la historia de la actriz ha tenido varias semejanzas con el arquetipo. Mucho se ha hablado de la vida de Rita Hayworth y su relación con el mito de la mujer fatal. El trato que recibió tanto de la productora Columbia como de los diferentes hombres con los que se casó, sumado a que durante su adolescencia fue víctima de una violación por parte de su padre, parecen reafirmar esta asociación. Esto quedaría en la mera anécdota, pero como afirman Portela y Aumont en la construcción del mito también intervienen discursos diferentes a los del cine, tal es el caso de la publicidad, la prensa rosa y la propia vida de la actriz. Debido a que la película condensa en una escena la condición trágica de la mujer fatal, Conejo no duda en insertar dicha escena en el poema, pues forma parte del rostro de la actriz. Gilda, cansada y desesperada del trato que recibe de su esposo y dueño de un casino en Buenos Aires, Johnny (interpretado por Glenn Ford) canta frente al público del casino “Put the Blame on Mame<sup>34</sup>”, mientras insinúa un *striptease* frente a los clientes del casino.

Desde el principio de los versos la voz poética se dirige a la actriz: “Más miedo daba aquel vestido blanco [...] que te hicieron ponerte

---

<sup>34</sup> Es importante resaltar que la letra de la canción habla sobre la fatalidad femenina de siempre ser acusada de los problemas que ocurren en el mundo (Helford, 2015: párr. 9). Dicho tema refuerza cinematográficamente la escena y dota de un aire trágico más que seductor, el momento en que Gilda la canta.

para cantar, borracha / que la culpa de todo la tiene la madre naturaleza”. En ese “que te hicieron” se infiere la masculinidad expectante de los gestos de Hayworth, al igual que en los “miedos” repetidos al inicio del poema. El juego es el de una voz poética que intuimos femenina, pero que advierte la presencia masculina. La canción funciona como elemento primario sobre la trama de relaciones inherentes e implícitas que Hayworth guarda con *Gilda* (e.g. la mirada de Johnny, la mirada de los comensales del casino, y nuestra mirada como espectadores de la película). Relaciones que el espectador asocia por su experiencia con la película y con la actriz.

Una vez presentada la escena aparece la voz poética que pregunta como espectadora: “Me pregunto si un día pensarías / en quitarte despacio el deseo”, el tiempo queda roto, la voz toma distancia para cuestionar el gesto inmortalizado por la película y no se detiene: “Me pregunto que suma de años tristes / macerados en rímel y en alcohol / dormiría en el hueco desnudo / de tu brazo”. El cuestionamiento sitúa por delante a la actriz sobre el rostro, la pregunta tiene la firme intención de revelar el rostro de la actriz y dejar constancia de que la máscara ya se ha convertido en el rostro real de Rita Hayworth. De la misma forma que ocurre con Montgomery Clift, la voz aparece no solo para cuestionar, sino que a su vez señala la imposibilidad de escapar ante el estigma del personaje que representó. La suma de años tristes que se maceran en rímel y alcohol, señala mediante las metonimias que la actriz terminó por convertirse en uno de sus personajes. Dado que, como anunció en “Preámbulo”, lo poético se encuentra en la distancia que



se tiene frente a la estrella, Conejo puede observar el traslado que significó ir del *glamour* a la soledad.

El rostro de Hayworth no puede escapar a la sensualidad que la proyectó en la película. La situación de la posguerra y la forma en que se construyó su imagen –recordemos que durante su primera etapa en Hollywood, era utilizada para papeles exóticos– fueron determinantes en la figura de la actriz y a pesar de ella. Estos aspectos hacen necesaria la alusión a *Gilda* para describir el rostro de la actriz. En el nombre de Rita Hayworth está escondido también el nombre de Gilda, y Conejo no duda en mostrárnoslo.

Conejo, no obstante, no solo insiste en la temporalidad como lejanía, también reflexiona en otros poemas sobre el instante, los momentos donde el mito se asentó como memoria personal. Si bien el mito es una memoria falsa, pues entendemos que la falsedad que concibe Conejo es que no se vivió en carne propia, en sus poemas, funciona como vehículo de las experiencias mediadas, no vividas. Así, una escena cinematográfica puede vivirse e incluso recordarse como vivida. El instante que se vuelve eternidad con las escenas del cine se conforma como acontecimiento. Por ello hay poemas donde la poeta recurre a escenas específicas, podríamos decir que icónicas, de los actores en cuestión. Tenemos como ejemplo los poemas “Tippi Hedren” y “Audrey Hepburn”.

Tippi Hedren

Qué frío es el azul de las alas  
del martín pescador,  
como el del mar al fondo de un recuerdo.

Las gaviotas arrancan canicas transparentes  
del sueño de las niñas.  
El terror de una niña cabe en una maleta.  
Cepíllame mamá  
mi soledad tan rubia  
como el rubio platino de las mujeres malas.  
Todas las cosas rojas  
me traen a la memoria  
el vulnerable ritmo de la sangre.  
Si mañana me olvidase de odiar a los que odio,  
recordadme que no hay nada más triste  
que comprender lo absurdo  
de la propia sonrisa  
cada vez que te miras al espejo... (2007b: 19)

En este caso particular, el rostro es puramente ficcional y se aborda desde la primera persona. Para configurarlo, la poeta alude a dos películas en específico, ambas dirigidas por Alfred Hitchcock y protagonizadas por Hedren: *Los pájaros* y *Marnie*. La máscara no deja ver en ningún momento el lado del actor, su vida o su destino. El rostro es puramente ficcional, elaborado a partir de la experiencia directa con el cine. La temporalidad y su desgaste no es un tema en este poema, sino la reconstrucción del rostro a partir de las dos películas que lo catapultaron. Lo relevante aquí es la manera en que una serie de objetos desencadenan en el lector las diversas escenas de ambas películas, el sistema de referencias no es directo, sino sugerente.

Al situar el referente sobre la máscara, Ana Isabel Conejo establece el mito del personaje como un objeto de consumo que sirve de anclaje para abordar otros temas que no son propios de la actriz, sino de las películas que representó. Es desde ahí que veremos cómo se construye el intertexto. Cuando la poeta dice: “Las gaviotas

arrancan las canicas transparentes / del sueño de las niñas” se superponen dos escenas diferentes de la película *Los pájaros* que se entrelazan. Por un lado tenemos la escena de la fiesta de Cathy: en la película de Hitchcock las gaviotas atacan a las niñas; por el otro, tenemos las canicas que sugieren el par de ojos de los que fue despojado el granjero y vecino de los Brenner. La sola palabra canicas y el conocimiento que tenemos de la película generan una intersección entre ambas escenas, o así lo pensamos pues no hay ningún momento en donde las gaviotas arrebatan canicas a las niñas. Esta superposición de imágenes mediante un objeto visible como las canicas, es una estrategia visual del poema, y podemos afirmar que es debido a la relación que hacemos con la película que podemos intuir el intercambio escénico para poder construir una imagen mental a partir de los versos.

Siguiendo con la superposición, Conejo cambia de una película a otra a partir del siguiente verso: “El terror de una niña cabe en una maleta”, gesto que le permite introducir la primera escena de *Marnie*: una mujer de cabello negro camina de espaldas a la cámara con una maleta. Una vez que ha quedado establecido que hemos cambiado de película, los versos en primera persona toman la voz de Marnie que pide a su madre que le cepille “mi soledad tan rubia”. En la película, Hedren observa como su madre le cepilla el pelo a una niña, situación que provoca la envidia de Marnie. La construcción poética se hace en dos niveles, el físico y el emocional, la soledad y el cabello bien pueden reducir la personalidad de Marnie, pues el cabello es su disfraz y la soledad su condición de mujer traumatizada desde la infancia. El rostro no es el de Tippi,

sino el de Marnie. Vemos a Tippi por el título del poema, pero a estas alturas hemos decidido aceptarla como uno de sus personajes.

Sin importar el desarrollo del personaje de Marnie, construido por breves y sugerentes versos, una vez arropada la soledad como elemento de su personalidad, los últimos versos marcan la imposibilidad de ser feliz, de dejar de sentirse sola: “Si mañana me olvidase de odiar a los que odio / recordadme que no hay nada más triste / que comprender lo absurdo / de la propia sonrisa / cada vez que te miras al espejo”. La soledad es inquietante, pues proviene del odio. La voz poética resalta el carácter del personaje y lo reduce de tal manera y con tal brevedad que, como si tratara de un retrato, queda convertido en la imagen de una mujer solitaria, motivada solo por el odio, que se mira en el espejo. El rostro se constituye a partir de una ficción, el personaje aquí es más bien un motivo, el pretexto para desarrollar otro tema, la soledad alimentada por el odio, pero ha encontrado un lugar donde manifestarse: la película de Hitchcock y en particular Marnie, su protagonista.

Dentro de la misma estrategia que “Tippi Hedren” el siguiente poema se enfocará en la máscara y no en la actriz. La reflexión poética no irá sobre la actriz, su vida o sus roles importantes en la tradición cinematográfica. Aquí la máscara será motivo de reflexión sobre la belleza, el artificio y la mirada. Conejo aborda el siguiente poema desde una cuestión filosófica planteada por la física cuántica, en especial, el principio de incertidumbre de Heisenberg.

Audrey Hepburn

En fin, existe siempre la posibilidad de comerse un croissant  
delante de un escaparate de diamantes  
y a eso llamarlo amanecer.  
Pero la relación oculta de ese gesto con la autenticidad de una  
sonrisa  
no se explora en ningún tratado filosófico.  
Veamos: están los gatos, su voluntad impredecible,  
están los teléfonos necesitados de cariño como un animal  
abandonado,  
están las bufandas de lana que se tejen para demostrar algo,  
sabiendo bien que nadie se las va a poner nunca.  
Están los folletos de viajes y las gafas de sol que te protegen del  
sol  
y los sombreros Givenchy que te protegen de toda maldad  
y el *rouge* que te protege de la fatalidad de las palabras.  
Pero eso tampoco explica lo conmovedor de una sonrisa.  
Lo que nos lleva a plantearnos  
la relación de una mirada con la expresión de unos labios,  
de un vestido negro particularmente elegante  
con el pliegue preciso de una boca,  
de una mujer real con la belleza  
del personaje que interpreta.  
O, dicho de otro modo: puede ser que el principio de Heisenberg  
se le deba aplicar también a un rostro:  
la observación altera lo observado  
nadie sonríe así  
cuando no hay una cámara. (2007b 48-49)

La reflexión poética hace evidente que el personaje y no la actriz funciona como pretexto para examinar el papel del observador sobre lo observado, encarnado por la belleza de la actriz y el personaje que representó: Holly Golightly. La palabra clave aquí es *relación*, la relación que guarda el gesto vivo de carne y hueso, que corresponde a la actriz, con el gesto ficticio construido mediante las tomas del fotógrafo, el maquillaje y el vestuario. La reflexión central del poema desarrolla los diferentes artificios que ponen en funcionamiento la belleza convencional, el *glamour* es configurado

mediante sombreros Givenchy, gafas oscuras, el rojo de los labios, y los diferentes ángulos de la actriz que ayudan a resaltar la belleza de sus facciones. De manera irónica, Conejo, asocia la relación entre la cámara y la belleza con la relación del comportamiento del electrón ante el observador. Así, de la misma manera que el observador altera el comportamiento del electrón, la cámara altera la belleza del rostro.

Los elementos que se insertan no se manifiestan como escenas de *Desayuno con diamantes* –salvo en el primer verso–, sino que se materializan en objetos que relacionamos a la película y su protagonista: sombrero Givenchy, gafas, gatos, teléfonos, vestido negro. Estos objetos cotidianos, puestos en el poema son situados de manera irónica, desde la sospecha de que la belleza de la actriz no se rige por ellos. Sin embargo, la reflexión que motiva el poema es pertinente sobre todo para el espectador: “la relación oculta de ese gesto con la autenticidad de una sonrisa / no se explora en ningún tratado filosófico”. La belleza es artificiosamente construida y debido a la cámara, conmueve. Hacia los últimos versos la poeta lleva el cuestionamiento hasta la realidad objetiva desde la ironía, pues sabe que es el artificio visual de la cámara, su manera de encuadrar la sonrisa, lo que desatará la belleza. Un cuestionamiento retórico, pues dadas las premisas del propio poema la tesis ya ha quedado establecida: el cine ha inventado la belleza de la actriz. Ironía que queda manifiesta en el último verso que aparece como conclusión de la reflexión poética: “nadie sonrío así / cuando no hay una cámara”.

A este respecto, la reflexión de Aumont sobre el *glamour* aterriza lo que está en juego en el poema:

Pero, ¿qué hay del *glamour* filmico? no es usual, aunque tampoco verdaderamente raro, que un filme se tome el tiempo de prodigar, en el transcurso de sus escenas, efectos de foto-*glamour*. Son estos momentos de acentuación de las expresiones, y es frecuente ver cómo en ellos el rostro cae en el catálogo de expresiones estandarizadas que la iconografía de la estrella le ha hecho casi consustanciales. (Aumont, 1998: 67)

Así las cosas, “Audrey Hepburn” es un ensayo sobre la belleza y el artificio, y sobre la naturalidad de una sonrisa frente al objetivo de la cámara. Parte de la sospecha para luego resolverse con la conclusión de que, frente a la cámara, el rostro se hace máscara.

En ambos poemas el título funciona como contraste en el poema, no se trata del actor, se trata del personaje. Lo que se acentúa es la personalidad detallada en la película *Marnie* y la elocuencia pura y física de la sonrisa de Audrey. El título aquí solo sirve para traer a nuestra mente la imagen física del mito, pero lo demás, su presencia en el tiempo, surge a través de sendos personajes que interpretaron ambas actrices. El rostro desaparece tras la máscara, y lo que queda de esa máscara es el instante eterno producto de la lente que lo capturó, o de la personalidad eternizada en el desarrollo de una película.

Finalmente tenemos el grupo de poemas donde el rostro físico en su temprana muerte irrumpe sobre la máscara. En dichos actores, es inevitable tocar el tema del trágico desenlace de sus vidas. El suicidio o un accidente automovilístico se vuelven los gestos por

medio de los cuales el rostro cobra vida en la memoria de la voz poética. Se trata de “Marilyn Monroe” y “James Dean”.

Marilyn Monroe

No me interesa Norma Jean, su infancia conmovedora de sandalias y cuartos oscuros, las heridas, los traumas, el óxido de los cuchillos de cocina ni el olor a alcantarilla de la tragedia familiar, no me interesa su carita ávida de adolescente perdida en la miseria, sino la cualidad brumosa que sus ojos adquirieron más tarde, cuando ya se podía considerar una triunfadora, la deslumbrante tersura de sus brazos en las fotos a doble página del interior de las revistas, la perfección del cambio, como si nunca hubiese sido otra cosa que una divinidad en su Olimpo de dos dimensiones.

La perfección es lo que me interesa: la adivino consciente, trabajada. Cuánta paciencia para eliminar de cada instante lo superfluo, ruidos del fregadero, carreras en las medias, facturas, miedos, lámparas con bombillas fundidas y latas echadas a perder, cuánta paciencia para convertir la belleza del cuerpo en ausencia prácticamente de todo lo demás, cuánta inteligencia malgastada en ese entrenamiento de las aspiraciones.

No compadezco a Marilyn: supo bien lo que hacía. No quería encontrarse con cincuenta y dos y el lavaplatos roto llamando a un fontanero,

o en zapatillas, sola, viendo el televisor. (2007b: 58-59)

Antonio Portela afirma que en el poema “Ana Isabel Conejo esboza un retrato doméstico del mito de Marilyn Monroe, propio ya de la posmodernidad y a efecto de haberlo recibido desde la distancia. El mito llega condicionado y debilitado por la literatura acumulada” (2013: 456). Situándose en una vasta tradición poética sobre la



actriz, Conejo anuncia un cambio frente a otros poetas que le han dedicado varios poemas como Ernesto Cardenal o Martínez Sarrión. Si bien los poemas de Cardenal o Martínez Sarrión abordan la muerte de Marilyn, ambos los hacen desde una perspectiva trágica. Conejo gira el poema al hacernos ver su decisión como un acierto, como la única forma de evitar el reducto humano. No le interesa Norma Jean, y su vida trágica, sino el esplendor de su rostro que jamás cedió al envejecimiento debido a su muerte. Sin embargo, y como demuestra el poema, es inevitable tocar el tema de su muerte.

Tanto el poema de Marilyn como el de James Dean, el aspecto mortal sobresale por encima del personaje. Pesa más Monroe que sus personajes, quizás porque el mito se fundó también con su muerte, al menos ayudó a su catasterismo como lo afirma el Portela. “En términos mitológicos, la muerte de Marilyn Monroe y su reflejo en los poemas produjo definitivamente su catasterismo, pero dejando constancia de que la eternidad a la que parece apuntar el mito cinematográfico estaba finalmente sujeta a lo efímero de lo humano.” (Portela, 2013: 455). Esto no solo limita, sino conduce a Conejo a dirigir la temática del poema a su muerte, pero desde otros motivos. Si en otros poemas la Monroe aparece visualmente por su vestido blanco o por su rostro maquillado y altamente reproducido por Warhol, la Marilyn de Conejo carece de una imagen específica, el mito es el nombre y nada más, solo se sugiere por las imágenes en las revistas. Su rastro de visualidad es desplazado hacia los gestos y las cotidianidades, quizá porque es demasiada la cantidad de textos que han construido la imagen de Monroe como icono en la tradición de la poesía.

En los primeros versos y a partir del recurso retórico de la lítote, Conejo señala el aspecto trágico de la actriz. Su nombre real (no el artístico) también debe hacerse presente, aunque sea para negar su lugar en el poema “no me interesa Norma Jean”. Al negarse a hablar de lo trágico en la vida de la actriz norteamericana en realidad deja como huella ese aspecto de ella, la Marilyn triste que ya había sido tratada en el poema de Ernesto Cardenal.

En cambio, la Marilyn de Conejo es perfecta, tanto en su muerte como en su belleza, una belleza que anula toda cotidianidad y que la pone en el lugar más alto del Olimpo. Sin dejar de recurrir a la reflexión poética como eje central de su poética en *Rostros*, esta vez acude a ella para aceptar su muerte y simpatizar con Marilyn: “supo bien lo que hacía / No quería encontrarse con cincuenta y dos y el lavaplatos roto llamando a un fontanero”. El poema parece resaltar la cualidad de hacer desaparecer toda tragedia. El *glamour* que la publicidad y el cine proveyeron de su imagen desvanece toda tragedia familiar y el pasado oscuro de la actriz. De esta manera podemos trazar el poema en tres secciones una lítote, la oda, y una interpretación poética de las razones de su suicidio. La inicial y la final se contraponen a la central en un juego de contrastes que no guardan una tensión aparente, sino que más bien ejemplifican una de las cualidades de la actriz: los extremos entre apariencia y realidad. Los contrastes en el rostro de la actriz se vuelven estrategia retórica en el poema. En un extremo tenemos a una mujer divina y asociada al Olimpo: “como si nunca hubiese sido otra cosa que una divinidad en su Olimpo de dos dimensiones” y por el otro la insalvable cotidianidad de la que pocos, como ella, escapan:

“Cuánta paciencia para eliminar de cada instante lo superfluo, ruidos del fregadero, carreras en las medias, facturas, miedos, lámparas con bombillas fundidas y latas echadas a perder”.

Cabe resaltar el funcionamiento de los elementos cotidianos en la configuración del rostro de la actriz. Estos aparecen como objetos que se resisten a la inmortalidad de la estrella de Hollywood, arrastran la fantasía al mundo cotidiano y físico que evitamos al ver las películas. El rostro de Norma Jean es opacado por el brillo y la belleza de la máscara que el nombre Marilyn trajo consigo. La actriz hizo de su vida una máscara y como tal debía permanecer, de esta manera, su muerte, en palabras de Conejo, fue para evitar “encontrarse con cincuenta y dos y el lavaplatos roto llamando a un fontanero, / o en zapatillas, sola, viendo el televisor” es decir, para ser Norma Jean otra vez.

Diferente a “Marilyn Monroe” en cuanto a la descripción del rostro, pero similar a él en cuanto a resaltar la cualidad de inmortalización de la apariencia y la juventud por la muerte prematura, tenemos el poema de “James Dean”:

James Dean

La juventud casi nunca es incurable,  
salvo cuando el deseo echa sus peces rojos  
a la piscina de la noche  
y huye del desamparo silencioso del agua.

Raras veces lo frágil y lo fuerte de un hombre coinciden en la  
misma sonrisa.  
En ocasiones resulta peligroso  
conducir un *coupé* plateado del azar  
dejándose llevar por el amor

a la velocidad  
y a la luz turbia de las carreteras.

La juventud casi nunca es incurable, pero a veces  
lo vulnerable de un rostro se aloja en la mirada,  
y hay algo gratificante en la decisión de enterrar el porvenir  
y alejarse despacio por el camino equivocado  
con las manos metidas en los bolsillos.

Las cigarras  
de agosto  
entonan su canción despreocupada  
bajo la protección verdosa de los árboles,  
y a veces lo atractivo de unos ojos  
es la forma en que esquivan  
la realidad. Yo sé que nada en este mundo está hecho para la  
permanencia y que la juventud casi siempre se cura.

Pero los incurables son también los eternos. (2007b: 73)

James Dean encarna, desde hace varias décadas, el mito del eterno rebelde. Su repentina muerte a los veinticuatro años de edad en un accidente automovilístico, justo en el momento en que su carrera como actor se disponía a despegar (recordemos que recibió dos nominaciones de la academia por sendos papeles en *Al este del Edén* y *Gigante*), y el papel que protagonizó en *Rebelde sin causa* ayudaron a la constitución de dicho mito.

El poema, entonces, aborda la juventud eternizada por el mito, cediendo su temporalidad y su cura a la muerte repentina. El rostro de Dean queda intacto desde el plano físico, al igual que el de Marilyn, no envejeció y su mito se nutre del rostro material al que accedemos por medio de sus películas. En adelante los versos irán por esos instantes eternizados en el joven actor, combinados con los momentos de su muerte.

En el poema no aparece mención a ninguna de las películas, sino que se sugieren los elementos de su muerte y los gestos que utilizó como actor en varias de las películas; lo que nos habla, como en “Marilyn Monroe”, del peso de la muerte sobre el rostro del actor. Pero más allá del fallecimiento como forma de hacer incurable la juventud que se nos indica en el poema, son los gestos que lo identificaron los que nos dejan un rastro de visualidad del mito: “lo vulnerable de un rostro se aloja en la mirada” o en “y alejarse por el camino equivocado / con las manos metidas en los bolsillos”. Estos versos que evocan un estilo de actuar del actor nos proporcionan esa imagen que ha quedado eternizada en la figura de Dean. El recuerdo que sugiere el poema es el de un joven tímido y audaz a la vez.

No olvidemos, entonces, que el tema reflexiona sobre la juventud porque la imagen que se guarda de él es la de alguien que “se aleja despacio por el camino equivocado” para evitar la madurez. Así, la eternidad de su rostro no se desvanecerá como en Clift o en Garbo con el paso de los años. Su rasgo característico es la de permanecer siempre joven. La reflexión poética mira en esa dirección, la que lleva a concluir que “a veces los incurables son los eternos” donde entendemos “incurables” por jóvenes. El poema así resume que la muerte repentina puede ser una forma de inmortalizarse.

En ambos poemas Conejo utiliza los mitos de Marilyn y Dean para mostrarnos el aspecto inmortal de la máscara cuando el rostro muere y evita la desilusión de su envejecimiento. En “Marilyn Monroe” celebra el suicidio porque funciona como una forma de evitar la cotidianidad que golpea a los artistas cuando envejecen. En

“James Dean” es el gesto del joven, inmaduro, el que trasciende la madurez, su muerte no solo permitió ser icono de la juventud en su momento, sino que también provocó la constitución del mito del eterno rebelde. En ambos poemas, la poeta prefiere huir del habitual tono elegíaco con el que se tratan las muertes de los artistas para dirigir la mirada hacia la celebración del rostro imperecedero.

La reflexión poética no centra su atención en las particularidades del rostro, aunque hable de ellas, sino en el peso que carga el nombre y el conjunto de experiencias que asociamos a ese nombre. Todos los actores en *Rostros* cargan con una historia particular que orienta las reflexiones poéticas de Conejo, ella a su vez toma distancia reflexiva con el actor para poder acceder a otros temas que provienen de su propia experiencia, la colección funciona como una especie de juego de espejos entre el actor, sus personajes y la voz poética, esta última como espectadora tanto de sus películas como de sus vidas.

A manera de coda o epílogo tenemos el poema “The end”, en el cual Conejo elabora una poética de la creación a partir del diálogo de la imaginación con el cine y con la vida misma. El regocijo que supone vivir las experiencias como si fueran filmadas, o que de manera paralela y en otro universo se presentan ante cada acción y camino que se tome, son fundamentales en los motivos que generaron esta colección. Nos resulta claro y revelador que se trata de un repertorio de mitos que construyen la personalidad del coleccionador. Marjorie Perloff (2010) encuentra que precisamente en las obras más apropiacionistas aparece lo biográfico reflejado en

las elecciones de esa apropiación. Podríamos decir que, en el caso de *Rostrros*, una muestra de los diferentes rostros del cine termina por configurar el rostro de la voz poética, el que añora el cine clásico a través de sus mitos. En este sentido, este último poema nos conduce a esa reflexión, son los rostros los que ordenan la vida y las experiencias de la voz poética y debe a ellos el sentido y los significados que ya habían sido advertidos en el “Preámbulo”: sus rostros parten de “La búsqueda incansable de los lazos entre las causas y el significado.” para configurarse como cargas de sentido en todo momento. Por ejemplo, cuando dice: “veo nevar y siento que un ángel está a punto / de arrojarse a nadar para salvarme” o “cuando bebo champán miro a la gente / con la sonrisa de Ninotchka” (2007b: 80), afirma que “yo soy todos los rostros que me habitan” lo que significa que el yo se conforma de cada uno de los rostros que componen el poemario, pues plasman un sentido de existencia y encauzan los motivos de la creación y de la imaginación. Así, en los últimos versos del poema tenemos estos rostros que “antes me enseñarán / la postrera lección, la más difícil: / la de cómo morir / sin quebrantar las reglas / de la imaginación” (2007b: 81). En este último poema la lejanía que anuncia en el primero se desvanece, la voz cede ante la presencia del rostro como elemento primario de la experiencia de la vida y/o acompañante de vivencias. No es una contradicción sino la inevitable afirmación de que a pesar de la distancia de los mitos seleccionados en el poemario, su cercanía se manifiesta en la manera de mirar el mundo. En la manera de conformar el yo a partir de experiencias mediadas y vividas.

A lo largo del poemario Conejo mantuvo un diálogo reflexivo con los mitos del cine clásico. Convirtió estos en preguntas fundamentales sobre la soledad, la ambición de lo eterno, la belleza frente a la mirada, la confusión entre apariencia y realidad..., en fin, un sinnúmero de temas que los mitos arrojan al espectador. Al final de cuentas y por lo ya demostrado desde los inicios de la poesía, cualquier objeto, ya sea cultural o natural, puede ser el pretexto de una reflexión poética. La misma poética de Conejo funciona así desde *Atlas*, así que lo particular aquí no es el pretexto, sino la construcción del mito cinematográfico a partir de sus rasgos y sus gestos para realizar otro tipo de reflexiones sobre los mismos. En los poemas, el gesto es motivo de reflexión (quitarse el guante en el poema “Rita Hayworth” o el zapateo de Fred Astaire), lo mismo que el rasgo (la sonrisa de Audrey Hepburn o los ojos de Lauren Bacal), ambos nos conducen a asociaciones que establecemos porque la industria cultural, con ayuda de la cultura de masas, componen en buena parte nuestras vidas, accedemos a ellos de manera visual, si los conocemos en su contexto.

En *Rostrós* el trabajo del nombre le permitió a la poeta ir directamente a ocuparse del diálogo entre sus reflexiones poéticas y las connotaciones generadas por las vidas y actuaciones de los artistas que conformaron el poemario. Lo que vemos aquí es la manera en que la poeta inscribe los gestos y sus relaciones con los diversos temas que se generen en el poema. Cuando ya el nombre está en el poema, lo que se pone de relieve es la reflexión poética por sobre el actor y esto es precisamente lo que sucede en cada uno de los poemas aquí tratados. Así, la universalidad del nombre se



manifiesta y dialoga con las particularidades que la voz poética decide utilizar en los poemas. La brevedad del poema es también otro factor en la elección aislada y sugerente del gesto. La simpleza del nombre le permite tomar uno o algunos de sus rasgos como base de los temas que el mito puede provocar.

Quizás donde opera más la particularidad de *Rostros* frente a otros poemas del mismo corte —es decir que se titulen con el nombre del actor, como los de Elkin Restrepo en su *Retrato de Artistas*— es en la reflexión que se produce tras la mirada hacia la parte física del mito. Restrepo, por ejemplo, incluso, pone a hablar a sus artistas, con la firme intención de representar sus emociones, su retrato expresa el interior de los actores, en vez de el exterior. En cambio, Conejo toma su materialidad, las referencias que visualmente podemos asociar al rostro, para reflexionar sobre temáticas que le atañen a ella. En Conejo la materialidad del rostro, su lugar en la memoria, será el espejo que refleje su propio interior. Lo que significa el poemario de *Rostros* y la explicación poética que hace en el poema final, nos revela que la colección de actores funciona como eso que Cristina Rivera Garza (2010) llama escritura oblicua, es decir una escritura autobiográfica que se genera a partir del discurso indirecto, que no habla precisamente del yo lírico sino a través de los objetos que le rodean. Los mitos en Conejo, son espejo de las cosas que vive y que le ofrecen una mirada del mundo que le rodea. El trabajo que hace es disfrazar al actor de un tema que lo trasciende, como en general hace la poesía con las cosas: la mirada reflexiva del poeta las convierte en trascendencia. La cultura de masas, manifestada por el cine clásico, lo demuestra este poemario,

sigue siendo objeto de reflexión poética, lo cual habla de la presencia consistente y larga que ha tenido el cine de oro norteamericano en la poesía española, desde los años sesenta. El trabajo de Ana Isabel Conejo es una muestra de ello.

## **9. La nostalgia como eje de una poética en *Singles* y *La radio en el pecho* de Eduardo de Gortari**

En el presente capítulo describiremos la operatividad de los productos culturales como marcas espacio-temporales, pero también la manera en que el poeta dialoga con estos productos, en este caso, con las canciones. Bajo los presupuestos de Benjamin acerca de que el cine ha cambiado la percepción de las masas sobre el arte, observaremos que la poética de Eduardo de Gortari refleja un cambio en la mirada no solo sobre el arte sino sobre la vida misma, así como la de sus recuerdos. Dado que este aspecto ha sido revisado tanto en Elena Medel como en Agustín Fernández Mallo, añadiremos aquí el factor nostálgico con el que de Gortari da vida a sus poemas. El mundo de la cultura de masas forma ya parte de su entorno, ambos están imbricados en el recuerdo y fusionados constituyen las huellas del pasado, de la infancia. Este hecho se refleja no solo en la constitución de símiles propios de la cultura de masas como el uso de vocablos tecnológicos, sino también en la construcción de un mundo alegórico, paralelo a aquel que fue constituido en una película. De esta manera un parque puede ser “El parque jurásico”, un casete, puede ser la metáfora de un vehículo que transporta en el tiempo, la ventana puede ser la pantalla de un televisor que proyecta videojuegos, es decir, el motivo alegórico se inserta como espacio de contemplación de una pantalla. Por otro lado, de Gortari es el único poeta del corpus estudiado –aunque en menor medida algunos poemas de José Eugenio Sánchez contienen

citas musicales— que se vale de la mención de canciones para la creación de sus poemas. El proceso podría asociarse a la de realizar la escritura del poema mientras se oye música y en donde se aspira a tratar de capturar una poética de las emociones y recuerdos producidos por las canciones escuchadas. Además, la mención de la canción también le sirve para generar una complicidad con el lector. El lector puede muy bien adecuar su lectura con la selección del *mixtape* propuesto por de Gortari, de manera que puede darse una idea del tono del poema según el tema y género de la canción. Así como una secuencia de imágenes puede ser acompañada de música o banda sonora en el cine, a los poemas que constituyen su poemario *La radio en el pecho* puede añadirse las canciones referidas para su lectura, para ser utilizadas como una banda sonora.

Analizaremos, por un lado, el aspecto alegórico que se presenta predominantemente en *Singles*, primer poemario-plaquette del poeta, y en menor medida en *La radio en el pecho*; por el otro, el modo en que los sonidos de las canciones ejercen una fuerza sobre la lectura de los poemas, y nos dan una idea de la forma de experimentar una canción. La percepción (en este caso el oído) particular de un poeta, revela también como la canción afecta la elección de palabras, así como el tono del poema. Esta interacción y lo que revela como experiencia en el poema también puede manifestarse como una metapoética, el poema nos muestra una manera de interpretar la canción, pero también una manera de leer el poema con sonidos de fondo. De esta manera, revisaremos tanto la construcción de los territorios de la nostalgia mediante las mitologías culturales como la interacción entre dos discursos con

lenguajes distintos: la poesía y la música, esta última de la cultura *pop*.

Eduardo de Gortari es un poeta mexicano que debuta con su poemario *Singles* (2008), se trata de una *plaquette* en el que el lenguaje sencillo, la construcción de anécdotas, así como la configuración de mundos infantiles alegóricos y la recurrencia a la infancia como nostalgia utópica dan forma al poemario. Luis Felipe Fabre a manera de prólogo observa en el poemario una especie de “nostalgia precoz”, un joven que se sitúa ajeno y lejano ante su propia juventud e infancia, y que revisa desde su presente ese pasado idílico ya inalcanzable.

Su segundo poemario *La radio en el pecho* (2010), que también revisaremos aquí, consta de una poética que consiste en la reactualización de canciones de rock (aparecen artistas como Radiohead, Arcade Fire, Blur, Pixies, entre más). En su escritura, el poema aspira no a realizar un *cover* de la canción, sino a una reescritura de las letras de las canciones en las que un yo lírico se refleja en ellas a través de diferentes experiencias. Se trata de un *mixtape*, lo cual también puede leerse como la metáfora del CD o la lista de canciones guardadas en un dispositivo mp3.

Para Cristina Rivera Garza, Eduardo de Gortari construye su poemario:

Ejerciendo la traducción en el sentido más amplio de la palabra, es decir, creando *covers* que no aspiran a ser las canciones mismas en otra lengua sino su extraño doble o su gemelo maldito, de

Gortari actualiza y re-localiza una forma que toca a ya varias generaciones de consumidores. (Rivera Garza, 2012: párr. 5)

Así también sucede con su primera novela, *Los suburbios* (2015) en la que la historia contada se inspira en un vídeo de la canción “The suburbs” de Arcade Fire, según lo afirma en la sección metapoética (Nivel Secreto) de la novela (de Gortari, 2015). Además, el primer enunciado de la novela es la traducción de uno de los versos de la canción: “En los suburbios aprendí a manejar<sup>35</sup>”. Su poética, pues, no solo tiene una fuerte presencia de la cultura de masas, sino que funciona como motor creativo. La poética de Gortari se nutre de una tradición que rebasa la poesía, pues se apropia de los vídeos musicales (aspectos visuales, la misma narrativa y contenido de los vídeos) así como de las letras de las canciones para escribir (y reescribir) el poema.

En cuanto a su aspecto nostálgico, se trata de un caso similar al de Elena Medel en el que *Singles* y *La radio en el pecho* trabajan una poética de la nostalgia como utopía invertida. Esta “ansiedad retro” nos indica claramente una sensibilidad que comparten los poetas más jóvenes que estudiamos aquí: la perentoria y corta vida de los mitos culturales, de los objetos tecnológicos, que alguna vez fueron objetos de tecnología de punta, se reduce a marca temporal y residuo. Al caducar se quedan como meras huellas semánticas, meros pretextos para elaborarse y erigirse como símbolos espacio-temporales en el poema. El mito se manifiesta en su forma alienante

---

<sup>35</sup> La canción de Arcade Fire “The suburbs” inicia así: “In the suburbs I / I learned to drive / And you told me we'd never survive”

aquí porque la inocencia es el valor por el cual el acontecimiento del recuerdo de la niñez detonará los diferentes temas que cada poema entrega. Así, un videojuego puede ser el vivo ejemplo del control sobre el cosmos, o Gokú<sup>36</sup> puede ser más héroe que aquellos de los que se habla en el catequismo.

El poemario *Singles* trata el tema de la nostalgia filtrada por lo retro, es decir, la reactualización del pasado mediante los dispositivos peculiares de una época, los años noventa. El yo presente se afirma como negación y el yo pasado se erige como mitología. La infancia mítica que se exploraba desde la inocencia y en la que el mundo parecía estar a la medida del infante –aunque eso sí, con ciertas incursiones de la realidad, como veremos–, se contrapone a un presente casi nulo, sino es que invisible. La ausencia de ese presente, es su presencia como despojo, como residuo. Si se habla de la infancia, no es para una reconstrucción, ni para la comprensión de la misma, en cambio la infancia es decididamente utópica, tal es el caso que incluso encontramos un poema postapocalíptico como el titulado “Veracruz [año] 2100”, en el que la ciudad porteña se convierte en mar y arrecife lo que en su momento fue ciudad.

Veracruz 2100 //premonición//

*A mi padre*

Crecí en una ciudad que ya no existe  
Ahora el agua habita mi antigua casa  
su húmedo canto reposa en mis calles  
Así como me iré

---

<sup>36</sup> En México el personaje Gokú lleva tilde debido a su pronunciación. Dejamos la tilde para hablar del Gokú con el poeta mexicano, y Goku con Elena Medel.

//porque siempre tendré que irme//  
así los lugares donde viví serán arrecifes

7 de julio de 2007 (2008: 11)

Este poema se plantea el futuro como potencia de la ruina. Su condición postapocalíptica es un reflejo imaginativo del presente, proyecta un estado de las cosas, mediante la premonición. El paso del tiempo imaginado destruye el objeto, la ciudad, y con él se desvanece también la juventud vivida. La ciudad funciona como espejo del yo que se va, que deja el espacio habitado que jamás se recuperará. Esta cuestión vuelve a aparecer en *Los suburbios* “Uno se acostumbra a que los polos se derritan, uno se acostumbra a que las casas se sumerjan bajo el agua, a que tu colonia en cientos de años será un arrecife” (2015: 127). Esto nos habla de que el territorio mutable por los cambios que se ejercen en la ciudad es un tema recurrente en su poesía. Por ejemplo, el poema titulado “Las dunas” que también aparece en *Singles* refiere un presente transformado por el crecimiento de la ciudad y la construcción de edificios comerciales, dicha transformación se convierte en símbolo del paso del tiempo y esta mutación se vuelve un reflejo de la imposibilidad de reconquistar el pasado. Al final del poema “Las dunas”, y refiriéndose a una ciudad costera (quizás Veracruz), nos dice:

Mas fuimos gigantes  
trepando dunas que bajábamos en patineta  
donde ahora sólo hay tiendas departamentales. (2008:16)



El tiempo se manifiesta como progreso, pero el ángulo y la mirada del poeta sobre este progreso se alegoriza con la pérdida de la inocencia, como la muerte de la aventura infantil. Las tiendas departamentales funcionan como metáforas de la decadencia de lo natural e inocente, si admitimos que la infancia es la dirección hacia la cual debemos ir para recuperar la utopía perdida. No muy lejos de este anhelo por el pasado perdido se encuentra una de las características de la nostalgia descritas por Svetlana Boym: “nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress” (2001: 15). Esto nos habla de que, de alguna manera, las dunas, como partes baldías y naturales de la ciudad se oponen como recuerdo a las construcciones modernas, la nostalgia funciona como resistencia al progreso. Veamos algunos de los primeros versos de este poema en los que la colectividad se afirma como nostalgia de la juventud:

Conocíamos el mundo de memoria  
porque empezaba en el manglar indómito  
detrás de la colonia y terminaba en el mar  
Muchas veces entramos a sus aguas a la media noche  
creyendo secretamente que la Tierra era cuadrada  
y que de ir muy lejos  
encontraríamos el filo de los océanos  
por donde se van las cosas  
//empezando por la arena//  
y ya sabíamos de antemano la sentencia  
de que algún día habríamos de caer por ese borde  
Pero hicimos el esfuerzo de descuadrar la Tierra  
como las ruedas de nuestras patinetas  
al ir por la calle creando los conjuros necesarios  
para hacer un *ollie* o un *flip*  
y después fumábamos cigarrillos a escondidas  
en los lotes baldíos  
al amparo de la hierba que crecía incontrolable (2008: 14)

El plural de la primera persona sitúa al yo lírico como una pandilla de jóvenes. Si como afirma Svetlana Boym: “Unlike melancholia, which confines it to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups nations, between personal and collective memory” (2001: 16), la colectividad aquí se afirma como sentido de identidad cultural dentro del poema y por ello como nostalgia. No solo es el territorio, sino el grupo, la pandilla de jóvenes, tal vez vecinos, que conquistaban cada parte de una ciudad que, como ellos, sería transformada con el paso de los años.

Un elemento importante en la construcción del poema son los espacios de la ciudad: calles, parques, centros comerciales, lotes baldíos. De Gortari advierte que la ciudad es un mapa temporal y es a través de sus construcciones (una plaza comercial que antes era un terreno baldío) que la marca del tiempo se manifiesta por sus metamorfosis. Así como las geografías de una ciudad se encuentran en constante transformación, el mundo de la cultura de masas refleja sus huellas del tiempo mediante la caducidad de sus mitos, símbolos y contenidos. Además de los cambios ciudadanos, las canciones, los videojuegos y los programas de televisión se convierten en etiquetas espaciotemporales. En este fragmento de “Las dunas” observamos dicho paralelismo:

Aprendimos a expandir el mundo  
con nuestros tenis rotos  
a expandir nuestra voz  
en las pocas canciones que sabíamos tocar  
No sentíamos pudor  
al traer playeras y dijes de Dragon Ball

porque Gokú siempre salvaba el mundo  
cada 20 capítulos  
no como aquellos mesías  
que a nuestro parecer sólo causaban guerras  
o el tedio de una clase de catecismo (2008: 15)

Por un lado, se expande el territorio, por el otro, la cultura: expandir el mundo frente a expandir las canciones. Dichos versos dan pie a la incorporación de una mitología que se asocia a la infancia y al ánimo como imaginario *pop* japonés. El dije y la playera de Dragon Ball se erigen como amuleto de la tribu. El objeto atraviesa la experiencia ritual (los episodios semanales) y mítica para devenir como símbolo, como un objeto significante de una serie de experiencias que Gokú evoca, además de que involucra un sentimiento de colectividad.

Por otro lado, la mención de Gokú, en oposición a otro “mesías” que se sugiere mediante la metonimia catecismo, plantea una sustitución del mito religioso. Sin embargo, como afirma bien el verso “porque Gokú siempre salvaba el mundo / cada 20 capítulos”, el mito religioso no es sustituido completamente por el profano. En cambio, Gokú es aceptado como mentira, porque se sabe ficticio, y esa es la razón en la que reside su elección por parte la tribu. Según Hebdige, bajo la elección de estos objetos como símbolos de identidad cultural se deben a afincar “las principales inquietudes de esa subcultura, de sus actividades, de su estructura grupal, así como de la imagen que el colectivo tenía de sí mismo” (2004: 158). El conjuro de Gokú identifica al colectivo con una serie de prácticas, pero también como proclamación alternativa a la figura religiosa

provista por el mundo adulto. Además de la figura *ánime* aparecen otros elementos de identificación cultural que reúnen a la colectividad y que pertenecen al mundo de la cultura de masas: el *ollie* y el *flip*, trucos de la patineta. Cada aspecto que reúne las marcas de espacio y tiempo como el *ollie* o Gokú serán emblemáticos en el poema, pues no solo fungirán como etiquetas sino también como significantes de una manera de ver el mundo, identifican a ese yo lírico plural y conducen al lector a advertir una juventud tipificada en gustos y actitudes.

En “Las dunas” el presente se manifiesta ausente, pero dicha ausencia, afirmada por la insistencia sobre lo retro y los “años maravillosos” de la infancia, es una presencia también. El presente es la realidad, lo inevitable y, en suma, la ciudad en su devenir. La experiencia de la cultura de masas se invoca como recuerdo de un pasado idílico, un tiempo importante para el poeta, quien trata de recurrir constantemente a su memoria como forma de inventiva.

No obstante, también esos mitos culturales, esas referencias a mitos culturales, si bien son fundamentales en las experiencias de la infancia, no alcanzan a reivindicarse como base de la experiencia durante la infancia, sino que forman parte de la vivencia. Dichas vivencias se actualizan en un conjunto de símbolos como diría Thompson (1998). El mismo poema que revisaremos a continuación lo reconoce, la experiencia cultural tiene que prestar su totalidad a la experiencia de la ciudad, a los espacios que son vividos. En “Parque Jurásico”, el pasado se muestra agridulce, por un lado, idílico, y por el otro contaminado y peligroso. En él, el mundo

infantil se balancea entre la mitología del cine con la ciudad y su inevitable desgaste:

Parque Jurásico

Perderse en el manglar  
el verdor detrás  
de la última calle de la colonia  
y adentrarse a los árboles  
como a una tierra perdida  
//A los diez años  
hasta un pequeño manglar  
es un parque jurásico//

Buscas dinosaurios  
y sólo topas con iguanas  
para luego nadar en el arroyo  
de aguas negras  
y desechos  
mejor nunca más  
ahí hay puras sanguijuelas

Y sigues buscando al T. Rex  
con tus diez años  
de explorador eminente  
y tropiezas con maderos y basura  
y mejor volver a casa  
mejor los videojuegos  
mejor no soñar con dinosaurios

Esperen  
Alguien no vuelve  
Mejor vamos al hospital  
que alguien trae  
un clavo  
muy hondo  
en el pie (2008: 7)

El poema inicia con la apertura de un espacio. Se habla de un manglar cerca de la colonia, y la colonia es el barrio, es el territorio

próximo que se abre como mundo en la infancia exploradora. Después llega la fórmula de invocar a la segunda persona para incorporarla como ente imaginario: “imagínate que estás”. No se trata de traer al lector a la narrativa del poema, sino de hacerlo participe de ese mundo imaginario planteado por el poema. El supuesto niño de diez años sale a explorar un manglar como si fuera un parque jurásico, pero percibe que está muy contaminado y que “hay muchas sanguijuelas” por lo que decide regresar. Sin embargo, “alguien” no vuelve porque se enterró un clavo en el pie, lo que implica que “mejor” van al hospital.

Mediante el uso de la segunda persona, la experiencia al no manifestarse en un sujeto visible, es decir, al carecer de personaje –mas no de historia–, queda suspendida, es sugerente. La sensación resultante de estas insinuaciones sobre el recuerdo frente al paisaje decadente que provoca que la imaginación (una imaginación condicionada por el parque jurásico de la película) se quede interrumpida tanto por la contaminación, como por el accidente de pisar un clavo.

Roberto Cruz Arzabal afirma que hasta hace poco la poesía mexicana apuntaba a la caracterización procedimental de la metonimia como el recurso por excelencia, mientras que la poesía mexicana de ahora recurre a la interrupción. Dicha característica, según Arzabal se debe fundamentalmente a que “en una época en la que las emociones son producidas masivamente mediante las experiencias de consumo, en el espacio del poema son modificadas mediante una puesta en ausencia que no las muestra como una

realización sino como una potencia.” (2017: párr. 4). En el caso de “Parque Jurásico” sucede esto: trata sobre la aventura interrumpida mediante imágenes sugerentes que no terminan de cerrar el acontecimiento de lo que ocurre. Estas “sugerencias” son entendidas por Cruz Arzabal desde una poética de los gestos. El gesto, explica Cruz Arzabal es agente de simbolización y mediación, no símbolo y medio. En de Gortari, el agente de la mediación la canción o el objeto cultural, lo que se manifiesta como imagen del recuerdo es la potencia generada por estos.

En los versos “mejor los videojuegos / mejor no soñar con dinosaurios”, si la experiencia como vivencia y exploración de la naturaleza alimentaba la imaginación infantil, ahora, en palabras de de Gortari, la experiencia de los videojuegos irrumpe en el quehacer de los niños que habitan los barrios contaminados de la ciudad. El videojuego es la única opción de aventura, la única ventana que puede ofrecer experiencias de vida. Como afirma su personaje, E, en la novela *Los suburbios*:

Recuerdo vagamente *Las instrucciones* que varias veces desarrollé con los chicos, en borracheras o en medio de retas de *International Superstar Soccer* y cómo esas instrucciones que apenas recuerdo me parecían una exacta descripción del universo, una frágil cosmogonía basada en un simple apotegma: vivimos un videojuego. (de Gortari, 2015: 21)

Tras tropezar con “maderos y basura” se prefiere la opción de jugar con videojuegos y no imaginar dinosaurios. El videojuego como cosmos alternativo a la realidad tiene la ventaja de la manipulación, del mando con el que uno elige una serie de opciones para continuar

y vencer en el videojuego. La basura exterior de la ciudad, en calidad de residuos y heridas queda interrumpida en el poema, no solo por el clavo en el pie, sino por la tranquilidad que ofrecen los videojuegos.

Hay una iteración de temas en de Gortari, el videojuego como cosmos controlado es una de ellas, y es trabajado de manera más explícita en el poema “Star Fox”. Ahí el videojuego tiene la función de una segunda naturaleza, como ese mundo simbólico que ya ha devenido en cosmos:

#### Star Fox

Tenía 12 años y 2 en el hospital  
El cuarto tenía una ventana  
por donde sólo entraba el cielo  
En todas partes el cielo es el mismo  
y un pedacito es todo el cielo  
decía su padre porque lo leyó en algún lado  
Él veía todas las estrellas por su ventana  
y pensaba que era mejor navegar entre ellas  
como Fox McCloud desarmando planetas  
cimbrando su universo de 64 bits  
Tenía 12 y un catéter donde se deslizaba la tarde  
además de un libro de astronomía  
que su madre le trajo  
Ahí supo el nombre de la única constelación  
que cabía en su ventana mas no le importaba  
porque esa constelación era todas las constelaciones  
cuando pasaba un avión en la noche  
juraba que era el comando de Star Fox  
liberando a la Tierra del Hombre  
y le decía a sus papás que le hubiera gustado ser cosmonauta  
Sentía lástima cuando sus amigos lo visitaban  
porque ellos no tenían naves espaciales  
para andar por el mundo  
Tenía 12 años y odiaba ser bueno en matemáticas  
porque podía calcular cuántos años le quedaban



Entonces prendía la tele y transformaba el universo  
desde los ojos de Fox McCloud  
en la nave de Fox McCloud  
Su padre le dijo alguna vez que ya no jugara tanto  
que eso no era real  
y él le contestó desde su cama  
Si todo el cielo cabe en la ventana  
en la pantalla del televisor cabe todo el universo  
y ése sí puedo controlarlo (2008:14)

Eduardo de Gortari recurre a la anécdota (tercer poema donde lo hace de los que hemos revisado), para mostrarnos cómo el mundo es en realidad un fragmento y que todo lo demás es imaginación. Un poema puede ser alegoría de la naturaleza que habitamos: el hospital es nuestro planeta; la ventana, el espacio exterior; Star Fox, el mito del héroe que explora ese espacio exterior. Dicha naturaleza se manifiesta en un niño de doce años –quien lleva dos años en el hospital y con los días contados– que cuenta con una ventana que da al cielo; un libro, regalo de su madre; y un videojuego de la consola Nintendo 64 que ubicamos por la metonimia de 64 bits.

La relación del videojuego como cosmos controlable, nos habla de una de las posibilidades que la cultura del videojuego ejerce sobre los consumidores. No solo se trata de una evasión simple como el de la televisión, sino el hecho de que puede controlarse, puede decidirse por dónde ir, de repetir de nuevo las proezas en las que se había fracasado. Su seducción reside en que el videojuego es una alegoría de la vida, un cosmos reducido al código binario. Eduardo de Gortari reconoce que la vida es como un videojuego en diferentes publicaciones. Cuando habla, por ejemplo, de *Chrono*

*Trigger*, juego de formato RPG (*roll play game*) para la consola Nintendo 64, nos dice sobre las elecciones de su protagonista que:

De la misma forma en que uno es incapaz de decidir las cartas con las que puede o no ganar una partida de póquer, al nacer uno tampoco puede decidir ni la posición geográfica ni el estrato socioeconómico ni el sexo ni un largo etcétera de circunstancias que determinarán tu posible desempeño en este extraño videojuego que algunos ilusos llaman vida. (2015: párr. 11)

La puesta en juego de la vida, cuando la limitante es una habitación del nosocomio, se dirige a lo que permite el videojuego, una vida imaginada. El niño que está en el hospital, con el cielo y un televisor como únicas ventanas al mundo, limitado por su salud, reflexiona: “Si todo el cielo cabe en la ventana / en la pantalla del televisor cabe todo el universo / y ése sí puedo controlarlo”.

Pero como sucede en “Parque Jurásico”, el mito y la evasión no son suficientes para las condiciones de la vida misma y por eso quedan interrumpidas o en suspenso. El niño de doce años morirá pronto, tiene un catéter en el que se metaforiza el paso del tiempo mediante una tarde que se desliza. Esa potencia de la que habla Cruz Arzabal para definir la poesía con presencia de la cultura de masas del presente se encuentra en el videojuego y la ventana como utopías. El balance entre lo virtual y lo real tiende en estos poemas a reducir la fantasía a solo fragmentos, cuando lo que realmente sucede (la ciudad contaminada, el accidente del clavo, la enfermedad mortal, o la ciudad postapocalíptica) se manifiesta por su declive. A la seductora fantasía se le opone la decadencia de lo real.

Habíamos hablado del tono claramente nostálgico de este poemario. Continuando con el tema de la nostalgia, veremos que en “Cassette” el objeto se vuelve una especie de magdalena proustiana, aunque con sus diferencias, que detonará diferentes recuerdos. Hacia el último apartado de “Temas sobre Baudelaire”, Benjamin inicia definiendo el aura de los objetos así: “Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario” (1998: 161). Así, de la mirada posada sobre el objeto se desprende el aura como lejanía del tiempo en que se vivieron las experiencias con dicho objeto. Sin embargo, un objeto inmaterial como la pieza musical puede también contener las representaciones de la memoria involuntaria y no de manera directa, como sucede con una fotografía, sino sugestiva, como sucede en el poema. La música, como veremos en el siguiente poema, se propone como vehículo, medio de transporte, que conducirá no a revivir las experiencias, sino a evocarlas mediante breves y aisladas imágenes:

Cassette

Este cassette es un Delorean  
Es una máquina del tiempo

De repente es una tarde lluviosa  
una canción que del destierro nace  
la construcción de una ola  
donde el pasado se forma como burbujas

Este cassette                      fotografía  
//Un techo lleno de palomas//  
O piedras a medianoche  
golpeando en la ventana

del cuarto de una chica  
La ventana que nunca se abrió  
A veces este cassette corre como Tsuru 98  
//re-wind de golondrina blanca//  
y pinta las paredes  
con los colores de una casa vieja  
donde nada cambió con los años (2008: 10)

¿Cuáles son esas representaciones que se agrupan sobre el viejo casete de música? ¿El *mixtape* puede constituirse como un objeto utilitario? El casete es, en efecto, el aspecto material de los detonadores de la memoria, pero lo que realmente desencadena las imágenes de la memoria es la lista de canciones. Por tanto, el aura que podría cargar el objeto es vacío, carece de materialidad. El casete solo es un vehículo, no hay otra forma de verlo más que como una máquina del tiempo. Sin embargo, no cualquier máquina del tiempo, de Gortari recurre a la metonimia del automóvil que fue, al menos durante la década de los ochenta, el símbolo de la máquina del tiempo entre los jóvenes: el Delorean<sup>37</sup>. El Delorean como máquina del tiempo, le permite a de Gortari materializar una imagen genérica, la máquina del tiempo, en un objeto sensible, ayudado por la cultura de masas, y situarlo dentro de un momento en la historia, la década de los ochenta. Pero además es eficaz para expresar que no es el casete como tal el que detona las experiencias, sino lo que lleva dentro, las canciones.

Decíamos que no se trata de revivir las experiencias, sino de mostrarlas en su carácter fragmentario, inalcanzable como totalidad:

---

<sup>37</sup> Dicho automóvil fue utilizado como máquina del tiempo en la trilogía producida por Steven Spielberg y dirigida por Robert Zemeckis: *Back to the future*.

“//de repente [...] / Un techo lleno de palomas / O piedras a medianoche / golpeando la ventana / del cuarto de una chica /” Los recuerdos de una ventana, de un automóvil, o de una casa vieja, no llegan a anclarse como acontecimiento o como la revelación total de lo vivido. El casete puede ser un vehículo para hacer surgir los recuerdos, pero nunca será una máquina del tiempo, pues como el poema parece afirmarlo, los sonidos de sus canciones solo alcanzarán a mostrarnos retazos de las vivencias detonadas por la música contenida en él, nunca la vivencia completa. Sin embargo, hay que recordar que según las palabras del propio poeta, un fragmento puede constituirse como la totalidad: una constelación puede ser todas las constelaciones, dice en “Star Fox”. La potencia que da el fragmento, no afecta a la percepción de de Gortari sobre el tiempo y la memoria, porque ese fragmento le basta para recrear la vivencia como totalidad en potencia.

El poema “Cassette” es el primero de una larga lista de poemas en donde de Gortari iniciará una poética basada en la experiencia mediante el diálogo con la música, en especial el rock en inglés. En su siguiente poemario *La radio en el pecho*, publicado dos años después de *Singles*, propone una escritura también confesional, pero en cambio se desplegará a través del intercambio entre los sonidos de la canción, las imágenes del vídeo (si la canción cuenta con él) y la propia biografía del yo lírico recogida en los diferentes poemas. Dicha obra consta de seis apartados: Intro, *Ok computer* (derivado del título homónimo del álbum de Radiohead), *Singles 1*, un *mixtape* dedicado a una Nayeli: *Whole lotta love* (tomado de Led Zeppelin), *Singles 2* y un *Hidden Track*. Excepto Intro y Hidden

Track, cada uno de estos apartados cuenta con varios poemas, donde aborda en su mayoría temas de la cotidianidad y el recuerdo; en algunas ocasiones hablando desde la emoción, en otras simplemente mostrando los fragmentos del recuerdo. El poema introductorio, de ahí el nombre del apartado, es ilustrativo de las razones que lo motivaron a realizar un poemario que dialogue con un conjunto de canciones:

y no tenemos más que este conjuro de explosivos caseros  
las palabras que entrega el recuerdo  
empuñando en la boca una flama infinita (2010: 16)

El tópico de la canción como conjuro se repetirá en varios de los siguientes poemas, y lo que evoca el conjuro es el recuerdo que se entrega mediante la palabra. Así, en muchos de los poemas, las melodías, los sonidos y las letras en inglés, serán las “bombas” que harán explotar los recuerdos. Pero también serán importantes en la constitución de las imágenes, así como de los temas abordados en los poemas.

Tras la introducción tenemos el primer segmento, “Ok Computer”, donde cada poema se titulará como las canciones recogidas en dicho álbum y seguirán el mismo orden del disco. De dicho segmento hemos escogido cuatro poemas que serán ilustrativos de las estrategias poéticas que utiliza de Gortari y observaremos cómo la experiencia de la canción suscita el poema.

Airbag

*Into stellar burst  
I'm back to save the universe*

Que no se detenga este cardiograma.  
Todas las eras culminan como un ave que se desprende  
de la cima del aire:  
a veces el choque de dos automóviles es la colisión de  
dos planetas.  
Repetición en cámara lenta:  
la atmósfera se retuerce  
y el cielo es un cristal que se destroza;  
los vidrios rotos, un fardo de asteroides.  
Uno puede ser el maniquí de prueba en el vídeo de la explosión:  
una civilización devastada.  
Que no se detenga la escritura de tus latidos.  
En este hospital el centro del mundo es un zumbido apenas,  
una línea verde en el monitor.  
//ochenta bpm es un buen ritmo para mantener vivo al universo.//  
Los médicos aseguran: el coma puede ser permanente.  
Y desde fuera te contemplo:  
Salí de entre fierros retorcidos,  
de una minúscula supernova:

Una bolsa de aire puede evitar el choque de las galaxias.  
Que no se detenga este cardiograma  
como el tiempo en tus ojos cerrados.

Á b r e l o s

para que las galaxias vayan en el curso contrario de las cosas,  
donde cada gota se levanta en re-wind  
desde el suelo hasta los párpados:  
una explosión estelar en tu sangre:  
una explosión, una aurora inesperada:  
una explosión para que salves el universo. (2010: 19)

El simbolismo que recoge la canción de Radiohead mediante el estribillo “I’m born again” sugiere un renacimiento, y este sucede tras sobrevivir un accidente de automóvil: “In a fast German car / I’m amazed that I survived / An airbag saved my life” dice la letra compuesta por Thom Yorke. La oportunidad de volver a vivir que

otorga la bolsa de aire es reevaluada en el poema como ausencia. El verso en que aparece el objeto que da título al poema sugiere la posibilidad de la bolsa de aire: “puede evitar el choque de las galaxias”, pero no se materializa, pues el cardiograma que no se detiene confirma una hospitalización: “Los médicos aseguran: el coma puede ser permanente”.

Los primeros versos en el poema nos advierten del colapso<sup>38</sup>. Recurriendo a la imagen cinematográfica de la cámara lenta, las imágenes del accidente se presentan en fragmentos: un cielo como cristal o el choque como colisión de dos planetas. Por otro lado, los llamados *dummys* son los sustitutos que ayudan a imaginar lo que sucedería con los cuerpos en un accidente. Ante la imposibilidad de registrar el recuerdo del accidente, de Gortari toma las imágenes de la experiencia mediada por los registros de estas pruebas para ilustrar la colisión. Así uno puede ser el maniquí de prueba y esto ilustraría la imagen de los cuerpos dentro del auto en colisión.

El tema, no obstante, no es el accidente sino el cardiograma como símbolo de incertidumbre y a la vez de espera: el verso “que no se detenga este cardiograma” se repite dos veces y una más mediante la metáfora: “la escritura de tus latidos” a manera de estribillo. No queda claro si la bolsa de aire no se activó, o si el automóvil no contaba con una bolsa de aire; a raíz de esta incertidumbre el título

---

<sup>38</sup> El choque es el símbolo del encuentro en la poética de Eduardo de Gortari, así lo afirma en la entrevista con la revista *Letras Libres*, y así podemos observarlo también en su novela *Los suburbios*. Es en un choque donde el protagonista conoce a su amor de verano. Además del choque, el hospital es un espacio frecuente, como se ha visto en “Parque Jurásico” y “Star Fox”.



del poema crea un eje por el cual la bolsa de aire queda suspendida, ausente, por un lado, pero presente por el título de la canción.

Si la canción está escrita en primera persona, en el poema se elige la segunda, pero una segunda dirigida al paciente que se encuentra en el hospital. El yo lírico aparece contemplando, pero se interrumpe para introducir su papel en el accidente: “Y desde afuera te contemplo: / salí entre fierros retorcidos / de una minúscula supernova”. Todas estas breves escenas dan cuenta del contexto espacial que finalmente ceden a una súplica que se ha anunciado desde el primer verso: “Á b r e l o s” es el ruego por el que se manifiesta el motivo del poema: que la persona en coma despierte. Regresar a la vida para de nuevo salvar el universo: “una explosión en tu sangre / una explosión para que salves al universo”.

Ambos canción y poema toman el objeto bolsa de aire como salvación y como renacimiento. Lo que los hace confluír es ese aspecto de salvación. La invocación no es aquí para traer recuerdos o para hacer revivir experiencias, lo que trae el tema de la canción al poema es su contenido, la idea de una bolsa de aire como oportunidad de renacimiento. Este renacer es el que cruza ambos textos –aunque en el poema sucede como súplica–, y es en el verso final donde se unen poema y canción “I’m back to save the universe” del epígrafe y parte de la letra de la canción encuentra su eco en “una explosión para que salves al universo”.

En este poema los sonidos de la canción no sonorizan la visita en el hospital, ni generan el deseo de vida sobre el paciente que está en

coma. Es el puro contenido y significado de la letra o de algunos fragmentos de ella lo que resuena en el poema. El siguiente caso que veremos, en cambio, no se traza desde los significados de la letra como intertexto, sino es el sonido y la tonalidad de la canción lo que desatará las imágenes poéticas. Es a partir de una interpretación tanto de las imágenes del vídeo como de la misma estructura musical de la pieza, lo que dará estructura y forma al poema “Paranoid Android”.

### Paranoid Android

*I may be a paranoid  
but not an android*

Hay un vídeo en Flash 7.0      Lo recuerdo  
//tal vez lo viví//  
Tal vez lo viví pero quizás no era yo  
una costra en el blanco de los ojos  
una canción/mordedura que me ha prendido desde hace mucho  
Con ella hilvano el smog y las luces eléctricas hacia mi pecho  
como una cinta magnética que sólo puede tocar esa canción que  
    me muerde  
una quemadura que siembra en la sangre  
este boceto de relámpago  
días de concreto sobre mis engranes  
días que ocurren en la geometría de lo invisible

Fallan las palabras para decir que falla el mundo  
aunque otra parvada de conjuros  
navegue los bordes de mis labios  
alejen chubascos      maquinen bálsamos secretos  
que no perciba pero me hagan llevar las horas  
sobrevivir su tacto de navaja  
//ramillete de caricias o puñado de palabras  
que le he robado a las cosas  
que mantienen los andamios incorpóreos del universo//

Pesa este deambular/cemento por avenidas  
con un silencio fino      dolor de jeringa

y tengo el brazo lleno de picaduras  
suave inyección de niebla  
y el día permanece nublado toda la semana

Soy apenas una negación  
pero a base de negar el mundo edifico otras ruinas habitables  
desde la lluvia que oscurece todo  
desde una gran altura  
deseo la limpidez imposible

Alguien muere en mí todas las noches  
Algo se derrumba en mí cuando duermo  
Al día siguiente otro despierta  
Surge de los escombros  
cargando las cicatrices  
las huellas de la mordida

Se lleva las ruinas  
Se las lleva dentro (2010: 22)

La alusión al vídeo Flash 7.0 revela la alegoría de la vida y la experiencia como un vídeo. El tema se inicia mediante un paralelismo entre la memoria, el vídeo y la vivencia. Después, hacia el quinto verso irrumpe con la alusión a la canción, que entendemos por el título es “Paranoid Android” de Radiohead. La experiencia comienza a dibujarse mediante los versos “con ella [la canción] hilvano el smog y las luces eléctricas hacia mi pecho”. A diferencia de “Casette”, la canción no evoca un pasado como inventiva, sino que trae a colación un cúmulo de sensaciones. Ahora el malestar, lo inefable se hace hablar por medio de la canción como lo dicen estos versos: “Fallan las palabras para decir que falla el mundo / aunque otra parvada de conjuros / navegue en los bordes de mis labios” así, la canción que le “prende” y que es “mordedura”, le arranca lo inefable a la experiencia, la hace palpable.

Perloff afirma que la recurrencia y la apropiación en las poéticas del presente milenio se constituyen como un diálogo. En de Gortari, el poema dialoga con la canción para completar la experiencia de ese malestar, pero no se apropia de las letras. Más bien construye la relación entre vivencia y palabra. Si pensamos en su novela *Los suburbios*: el protagonista, E., incapaz de comunicarse con Mary (una norteamericana recién llegada a México que no habla español) por la frontera del código lingüístico, conversa con ella a través de las letras de las canciones en inglés. Los sentimientos son expresados a partir de la apropiación de otros discursos, que en el caso de la relación de E. con Mary, se vuelven código. Por ello cuando las palabras fallan, queda otra parvada de conjuros, es decir otro lenguaje, que hable por el poeta: la canción.

Sin embargo, esas palabras no son pronunciadas en ninguna parte del poema, la apropiación no ocurre aquí. Lo que ocurre es la reconstrucción de la sensación que produce la canción en sus tonos menores, en sus modulaciones tonales<sup>39</sup> y en sus tiempos compuestos (siete octavos). Se trata de una traducción sobre las emociones mediadas por la canción. El grito de lamento de Thom Yorke se traslada al poema, no desde su contenido, sino desde los sentidos, se exhibe como pesar: “Pesa este deambular/cemento por las avenidas / con un silencio fino dolor de jeringa”. Mientras que la canción aborda el tema de la ansiedad por el consumo desmedido en la era capitalista, el vídeo animado de la canción tiene

---

<sup>39</sup> La canción presenta una estructura, tipo sonata, cuya parte “B” hace un cambio de tonalidad de Sol menor a un La menor. Se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=fHiGbolFFGw>

elementos más esquizofrénicos: un hombre que se descuartiza, una mujer con un bebé saliéndole por el estómago, un ángel piloteando un helicóptero. Elementos que al sumarlos llevan al absurdo.

El poema, por otro lado, expresa la sensación de tedio, de dolor y angustia. La última parte termina por negarse el yo y negar el mundo. La niebla, el smog se proyectan como momentos de incertidumbre y surge el deseo por la claridad, deseo que no se consume. El yo lírico duerme/muere solo para surgir como otro ser a partir de los despojos. Si tomamos en cuenta la estructura musical de la canción y la escuchamos al tiempo de la lectura del poema, el renacimiento encaja con la última parte de la canción. Antes de la coda, la canción tiene una cadencia melancólica y es más lenta que las demás secciones; el efecto que produce esta parte propicia que la coda acabe como un renacimiento.

Si bien el poema trata sobre la inefabilidad de las palabras para capturar la emoción de una canción y de un momento de tedio en la cotidianidad, al final, la suma de sus versos reconstruye mediante el lenguaje las sensaciones producidas por los elementos sonoros de “Paranoid Android”. Los conjuros que invoca de Gortari surgirán en la propia voz de poeta. El diálogo entre canción y poema aspira a capturar la totalidad de la experiencia mediante la fusión de ambos. En los límites de la palabras, canción y vídeo participan para hacer surgir el poema.

Si decíamos que lo inexpresable de la canción en “Paranoid Android” se vuelve traducción de sensaciones en el poema del

mismo título, en “Karma Police” la letra de la canción y el vídeo serán los percutores del imaginario poético. En este poema se practica la traducción directa de algunas partes de la canción y se transfigura en escenas de la propia experiencia de la voz lírica, así como del imaginario provocado por el vídeo que acompaña la canción. Como observaremos, la reconstrucción de la experiencia mediante imágenes aleatorias es consistente con una estética de la sugerencia que se encuentra a lo largo de su poética.

Karma Police

*I lost myself I lost myself*  
Para Eliud Delgado

Subí al Metro y recordé un sueño lejano:  
Estaba en una carretera desierta. Me perseguían.  
Lo sabía porque sirenas alumbraban mi camino, aullaban detrás de mí.  
Soñé subir al Metro como se sube a un patíbulo medieval.  
Luego una carretera y las luces eran una soga;  
se posaba lenta alrededor de mi cuello.  
Desperté y me puse la corbata de siempre.  
De siempre las corbatas tienen mucho que ver  
con la soga del ahorcado. Tal vez sea un recordatorio.  
Soñé locomotoras debajo de las ciudades.  
Todos los pasajeros iban ausentes.  
Soñé que era mi sueño,  
que no vi aquel vídeo en MTV hace muchos años.  
Alguien en sueños me hablaba en código binario.  
El tiempo sólo muere por ignición, dijo.  
Y escribí todo esto con palabras/napalm:  
Soñé con incendiar el tiempo.  
Todo el tiempo que pasé con ella  
lo quemé al aventar sus fotos a la chimenea.  
Ella hablaba todo el tiempo  
y me sonaba a la estática de la tele.  
En otro sueño aventaba la corbata al fuego,  
pero al despertar aún tenía la sensación de estar ahogándome.  
Algo oculto nos incendia, escribí al despertar.

Escribí como si me revolcara en el suelo envuelto en llamas  
invisibles.  
He dado todo lo que tengo.  
Soñé que ella me ponía una corbata, pero esta vez era mi entierro.  
Un entierro cotidiano, dirían algunos.  
Me dijeron: qué delito más grande que perderse a sí mismo.  
Soñé y sirenas me arrullaban.  
Yacía mi cuerpo a un lado del camino, ensangrentado.  
Cobré un cheque al día siguiente.  
En la fila de pago me pregunté  
si el trámite no se parecía un poco al Destino.  
Qué delito más grande que perderse a sí mismo.  
Caminé cansado hacia el Metro  
esperando llegar a casa para dormir un poco:  
alejarme del mundo en sueños.  
He dado todo lo que tengo y no es suficiente.  
Soñé que estaba en la fila de pago,  
huía de las sirenas con tal de no perderme.  
Soñé un cardiograma de palabras/napalm.  
Soñé con esta hoja incendiándose. (2010: 43)

Karma Police es el poema en donde quizás, la intertextualidad entre diferentes textos se presenta con mayor intensidad. Si habíamos visto cómo ciertas palabras o imágenes se traducían en “Airbag” en los últimos dos versos del poema, o cómo la canción sugería ciertas emociones en “Paranoid Android”; en Karma Police, la reiteración de los intertextos, sumada a la recuperación de las imágenes del vídeo mediante sus descripciones o alusiones sesgadas, son el eje estructural del poema. Vídeo, letra y canción pugnarán aquí por agruparse y confluir en la comunicabilidad de los versos.

El poema se edifica sobre un recuento onírico. Los elementos del vídeo<sup>40</sup> aparecen en breves imágenes que no alcanzan a referir la

---

<sup>40</sup> En el vídeo un automóvil, mediante la técnica POV (plano secuencia desde el punto de vista del espectador o cámara subjetiva), persigue a un hombre durante

totalidad de aquél. Desde los primeros versos advertimos la ékfrasis fragmentaria: “estaba en una carretera desierta. Me perseguían”. Sin embargo, la imagen tomada del vídeo se traduce en una imagen surreal, le persiguen porque oye unas sirenas detrás de él, aspecto que no tiene relación con el vídeo.

La estrategia onírica le permite establecer una serie aleatoria de imágenes que en ocasiones tienen que ver con el vídeo, en momentos con la letra, y en ocasiones con la vivencia del yo lírico. En adición a este crisol de acontecimientos se agrega el simbolismo del fuego que aparece al final del vídeo y que recorre varios momentos del poema.

El procedimiento por el cual Eduardo de Gortari tratará de alcanzar y capturar imagen y sonido en el poema, se establecerá a través el sueño. Al plantear la experiencia del vídeo y la canción de manera onírica, sustituye el montaje de fragmentos por un *collage* que más bien recuerda al cubismo. Los elementos se entrecruzan dentro del poema, pero de manera deforme. Por ejemplo, las alusiones a las imágenes del vídeo: “luego una carretera y las luces eran una sogá”. La carretera desierta, presente en el vídeo se deforma mediante la metáfora de las luces (entendemos que el auto que persigue al hombre) como sogá. También sucede lo mismo con la letra de la canción, si ésta dice: “He talks in maths / He buzzes like a fridge /

---

la primera sección de la canción sin ningún corte. Justo en el inicio de la segunda sección musical aparece el primer corte y el hombre que huía del automóvil, enciende un cerillo que arroja hacia el suelo cubierto de gasolina, el automóvil retrocede, pero termina incendiándose. Su relación con el tema de la canción reside en que el que persigue es después perseguido, en una suerte de karma.



He's like a detuned radio", de Gortari traduce: "Alguien en sueños me hablaba en código binario / Ella hablaba todo el tiempo / y me sonaba a la estática de la tele". Al "he" se le opone "ella" a la estática de la radio se le opone la estática de la televisión; al zumbido de la nevera, el inagotable habla de ella; a las matemáticas, el código binario.

Habíamos dicho que las canciones funcionan como conjuros cuando las palabras fallan, ¿pero no será más bien aquí que las canciones fortalecen el mensaje, es decir, las propias palabras del poeta? No es casualidad que el subtítulo del poemario lleve el nombre de *covers* es decir versiones de canciones. Lo que funciona en el poemario es el diálogo que se establece con los múltiples aspectos de la canción y sus paratextos (el vídeo, por ejemplo), y la necesidad de actualizarse dentro de la voz del yo lírico es fundamental.

Lo que vemos en cada poema es una versión diferente de cómo apropiarse de la canción, cómo hacerla parte de uno, y esto implica que desaparezcan ciertos elementos y que se incorporen otros. Recordemos que se trata de un diálogo y no de un mero entrecruzamiento entre poema y canción. Un ejercicio de escritura que media las distintas experiencias del yo poético: el vídeo, el sonido y la letra de la melodía conversan con las vivencias ocurridas en la vida del yo lírico.

El último poema del apartado "Ok computer", "The tourist", termina con dos series de ocho números que simbolizan el intercambio discursivo entre poema y álbum: "16576397-

16576307”, el primero pertenece a la parte posterior del CD de Radiohead impreso y publicado en 1997, que según foros de aficionados<sup>41</sup>, dichos números constituyen la hora y fecha exacta en que se terminó de grabar el álbum. Para los aficionados no sólo a la banda inglesa, sino al rock en general, *Ok computer* marcó un punto de inflexión en la historia del género. Debido a esto, la siguiente serie de números nos hace suponer que se trata de la hora y fecha exacta en que de Gortari terminó dicho apartado.

Los poemas de este apartado, a grandes rasgos, trabajan una estética de la experiencia mediada. La música apoya a veces los tonos del poema, la letra se transfigura para convertirse en versos que provienen de la vida del poeta, y el vídeo se inserta como algo nebuloso, como un recuerdo incierto o un sueño lejano. De acuerdo a lo que hemos visto, las experiencias no cobran sentido en el poema, lo que sucede es un intento de atrapar los recuerdos o las vivencias mediante la reescritura de las letras, los sonidos o las imágenes de discursos distintos al literario. En ocasiones de Gortari traza un mapa de sensaciones e ideas que son producidas a partir de la canción, pero que no tienen que ver siempre con la letra o la historia contada a través del vídeo. En ambas estrategias el diálogo existe a partir de los fragmentos. La suma de los fragmentos no crea

---

<sup>41</sup> El mismo de Gortari (2012: párr. 1) afirma este dato: “18573697. Estos números en la contraportada del *Ok Computer* indican un momento que debió estar sellado por la felicidad de lo apenas concluido y el misterio de lo que vendría: esos números indican la fecha en que Radiohead terminó de grabar su tercer disco”. Se puede apreciar un error en los números del poema, 16576397, y los del artículo sobre Radiohead, 18573697, sin embargo, de acuerdo a los demás números, nos permitimos argumentar que el número refiere a la hora y fecha en que terminó de grabarse *Ok computer*.

el acontecimiento en sí, sino el pasado como una constelación de territorios separados e independientes que forman una red.

Por último, analizaremos el poema titulado “Invencible” que se encuentra en el apartado final titulado Hidden Track y que a manera de *ars poetica*, de Gortari explicará algunas de las cuestiones básicas de sus intenciones con este libro.

INVENCIBLE //MUSE//

//Palacio de los Deportes, 12 de abril del 2007//

*...And tonight we can truly say  
together we are invincible*

Alguien dirá que éstas no son mis canciones  
que no son mis palabras las que suenan  
Pero es en esas canciones donde he puesto mi vida  
Y lo digo así de llano porque no soy el único  
que ha hecho de un soundtrack su ancla en el tiempo

Desde el principio todos han puesto una palabra  
en esa larga canción que todos atravesamos  
en la hypermúsica que nos rebasa completamente  
No aspiro a que sean de mí ni de nadie estas palabras  
Sólo quiero que se escuchen

Pienso en diez mil personas compartiendo una misma canción  
Ahí no hay poetas porque no se les necesita  
Sólo La Palabra es indispensable  
Y todos pueden reiterar La Palabra  
así como todos necesitan de palabras para reiterar su vida

Entonces no es alguien que canta para mí lejanamente  
son éstas mis propias batallas mis propios fracasos  
si cada que hablo es con la radio en el pecho  
con los ojos claros mientras mi radio transmite  
los conjuros necesarios para volver en el tiempo  
para anclarme a él  
los conjuros necesarios para ser invencible  
y lo seré siempre  
de menos el instante en que lo digo (2010: 101-102)

En los dos primeros versos se afirman las pretensiones del poeta. Su discurso se encuentra escindido entre canción y palabra. En esa mitad, en ese intersticio donde se encuentra su palabra –una palabra muda porque quien habla es la canción o un sonido mudo, porque lo que se lee no tiene sonido: “estas no son mis canciones” “no son mis palabras las que suenan”–, de Gortari descubre su propia escritura. A partir de la escisión entre las diferentes expresiones (música y letra, palabra y sonido) el poeta ha hallado una manera de expresarse. Pero la construcción poética no es interrumpida, sino que es dividida, la memoria es fragmento, no interrupción. No obstante, dichos fragmentos en su factibilidad incompleta, son tan puntuales que se afirman como totalidad, por ello la constelación es el elemento fundamental de su poética: “una constelación son todas las constelaciones”, un pedazo de cielo es el cosmos, un breve videojuego el universo. Un pedazo de recuerdo es la memoria recuperada. En uno de sus poemas dice: “hablo de retener estos días / tu iris celeste en una canción” (de Gortari, 2010: 75), los sonidos reproducidos de la canción hacen presentes las sensaciones pasadas y éstas se afirman como totalidad. Las reminiscencias son partes importantes de la construcción poética, la banda sonora es el ancla del tiempo, es la máquina del tiempo, es el vehículo para viajar al pasado y ver casi de manera vivencial el recuerdo. La huella se hace visible mediante los sonidos, resuena desde lo emocional (a manera de abstracción) y se proyecta hasta lo concreto (el recuerdo en sí). Los versos finales hablan por sí solos, las canciones son “los conjuros necesarios para volver en el tiempo / para anclarme a él”.

Por otro lado, una de las cuestiones esenciales en su poética es que la canción y la palabra carecen de autor en la experiencia. Es por eso que cuando dice: “Pienso en diez mil personas compartiendo la misma canción / ahí no hay poetas porque no se les necesita / sólo La Palabra es indispensable” lo que se afirma es la reiteración del lenguaje, de la palabra y de la relación entre las personas y ella. Si de Gortari afirma esto es porque en su poética, en particular *La radio en el pecho*, la escritura es atravesada por otras escrituras, las de la canción y, en ocasiones las del vídeo. La palabra no tiene que provenir de él, sino pasar por él, atravesarlo, por ello no importa el origen de la palabra, sino la reiteración de la misma.

Desde los inicios del cine, nos hemos acostumbrado a ver las imágenes acompañadas de música. Después, mediante los dispositivos portátiles que la reproducen (el Walkman, el Discman, el iPod y ahora el móvil), podemos sumar a nuestras experiencias vivenciales los sonidos de una canción. La ansiedad por acompañar cualquier actividad con una música seleccionada por nosotros, se ha vuelto cotidiana. De Gortari parte de ese hecho en su escritura, pues él mismo afirma en este poema que lleva la radio en el pecho. De acuerdo con los poemas analizados, las canciones son detonantes de los recuerdos, pero también componentes que le ayudan a identificar muy bien sus vivencias y a trazarlas en diferentes momentos y a entender sus propias emociones. La metáfora más clara de la red entre canción y experiencia proviene de uno de sus versos: “con ella hilvano el smog y las luces eléctricas hacia mi pecho”. La canción se inserta en el cuerpo a través de sentirla como la corriente eléctrica. Esta sensación producida por la música solo

puede ser capturada por medio de metáforas como éstas, pero también una forma de hacerlo –y que constituye un eje en *La radio en el pecho*– es revivir los recuerdos, ya que la actividad eléctrica sugerida en sus versos, desencadena las experiencias pasadas.

Eduardo de Gortari es quizá el poeta más representativo de la vivencia como fusión entre música y experiencia. Tanto si se trata de una vivencia presente, como si se trata de lo vivido, la canción y los objetos culturales que le rodean son fundamentales para su escritura. Al manejar estos productos se le presenta también la oportunidad de ponerlos como marcadores temporales que acuden a su memoria, le sirven para configurar el espacio y el tiempo de su infancia y adolescencia.

Su poesía, además, refleja un sujeto lírico que aspira a capturar el recuerdo mediante la combinación de la experiencia mediada y la vivida, sin embargo, ninguna de ellas termina por completarse. Se complementan, sí, pero los poemas que revisamos revelan que la suma de ambas no alcanza a configurar el recuerdo como un acontecimiento completo. Quizás por ello es que Cruz Arzabal lo asocie a una poética del anacoluto, del fragmento incompleto. El recurso de invocar las canciones permanece como un diálogo con la vivencia que se le asocia y de esta manera la imposibilidad de capturar el recuerdo, de completarlo termina por manifestarse en su poesía. Atendiendo esta imposibilidad, su poesía nos indica que ya no hay vuelta atrás, nuestras vivencias están para siempre ancladas a los objetos culturales. Por ello se dificulta, desde su poética, escribir

sin música o recordar experiencias sin la banda sonora que las acompañaron.





## 10. Comparación entre poéticas

A continuación estableceremos el balance general y comparativo del corpus y los resultados derivados de los análisis realizados, de manera que el capítulo está dividido en seis secciones. La primera está orientada a observar las diferentes maneras en que el mito se presenta en cada poeta. La segunda abordará la manera en que cada poeta expresa su poética desde la experiencia mediada. En la tercera hemos considerado la postura ante la presencia de la cultura de masas y por ello hemos decidido llamarla *ethos*, pues la entendemos como una actitud que se tiene sobre algo, en este caso la cultura de masas. En las siguientes secciones particularizaremos algunos aspectos que los poetas tienen en común; de esta manera encontramos la cultura de masas como objeto transicional en algunos poetas, y la parodia y la ironía como distancias críticas en otros. Por último, seguirán a este capítulo las conclusiones de la tesis, después del análisis comparativo que conlleva un recuento de lo estudiado en el corpus.

Como afirmábamos en el capítulo anterior, Cruz Arzabal observa que la nueva poesía mexicana parte del anacoluto, el verso interrumpido para mostrar la experiencia y la emoción como potencia, opuesto a lo que hace la publicidad cargada de estímulos para incitarnos a comprar el producto que vende. Un ejemplo que contrasta con los poemas estudiados aquí lo encontramos en el anuncio publicitario de la compañía Apple en el cual se comercializa la tablet iPad Air (2014) y cuyo título es *New verse*. El

anuncio muestra una serie de imágenes con la música de fondo de Hanan Townsend (tomada de la película de Terrence Malick, *To the wonder*), con la voz en off de Robin Williams en uno de los fragmentos más recordados de la película *La sociedad de los poetas muertos*.

En el comercial convergen y se interrelacionan diversas imágenes. Por un lado, tenemos tomas de paisajes naturales: montes nevados, llanuras, bosques..., es decir, una gran variedad de paisajes; y por el otro lado tenemos a diferentes personas interactuando con su *tablet* digital; vemos músicos, luchadores de zumo, *disk jockeys*, jugadores de hockey, bailarinas tradicionales, etc. La música de fondo que escuchamos, así como la cascada de imágenes, armoniza y aumenta nuevos significados al texto de la película y al texto de Whitman. Lo que observamos aquí es un doble palimpsesto que en cada emisión y punto de vista se convierte de manera más profunda en un símbolo con una mayor carga de significados, pero también con un desgaste en la profundidad del sentido original del poema. Para ponerlo en palabras más claras: el poema de Whitman se convierte en un pretexto para crear una emoción *patética* acerca de la poesía y de la vitalidad que la poesía genera en nuestras vidas. Escuchamos el poema de una manera que ya es ofrecida por los medios como un paquete de sentidos y emociones de cómo debemos disfrutar la vida y *vivir* el mundo. El anuncio nos muestra que debemos vivirlo en todas sus facetas, explorando el mundo globalizado, crear arte a partir de herramientas nuevas y tecnológicas, generando así innovadoras formas poéticas que

contribuyen a una mejora social. Todo esto empaquetado para el público en un minuto con treinta y un segundos.

En contraste con el uso de una figura mítica (el profesor Keating de *La sociedad de los poetas muertos*) para cargar de significados un producto recién salido al mercado, los poetas que viven la cultura de masas toman sus símbolos y los convierten en nombres propios. La mención de Jimi Hendrix y Karen Carpenter en el poema de José Eugenio Sánchez o la de Kurt Cobain en Agustín Fernández Mallo, no vino cargada de significaciones, pues el poema se sacudió esas significaciones para presentar los nombres propios como tela de fondo sobre la construcción del poema. En el lenguaje publicitario el recurso del nombre invocado como mito sostiene el significado, da sentido al producto final que es la mercancía; en cambio, en la poesía, el mito se muestra vacío en su carácter de objeto de consumo solo para establecer un espacio y tiempo en el poema. Cuando el mito aparece así, el poeta lo aprovecha como recurso, como accesorio y etiqueta. Nos invita a verlo como una etiqueta que retrata una época y para ello necesita desproveerlo de su historia. Esta reacción ante el producto o mito como mercancía es la que sostiene una de las hipótesis de esta investigación: tanto si los mitos provienen de la cultura de masas o de la propia tradición literaria y poética, cuando se presentan en la poesía contemporánea –en especial la que se escribió en el presente siglo–, aparecen como accesorio. Al contrario de lo que afirmaba Marjorie Perloff (1991), el artificio radical no parece ser ahora la respuesta del poeta. El poeta que estudiamos utiliza la cultura de masas como herramienta creativa y dado que la cultura ha devenido como segundo cosmos,

esta también participa en modo de objetos que se encuentran y sobre los que el poeta se vuelca para construir una idea del mundo que tiene. De la misma manera que el centavo de Yeats puede convertirse en pretexto para escribir un poema sobre el amor y el azar, el coche DeLorean, símbolo del viaje en el tiempo en el cine de los años ochenta, puede ser la metáfora de un cassette, otro objeto de la cultura de masas y, ambos, el vehículo para recuperar el pasado, como lo fue la magdalena proustiana.

Derivado del mito como nombre encontramos ese enciclopedismo de la cultura *pop* que es tratado por Eloy Fernández Porta y Fredric Jameson. Tal es el caso de la obra de José Eugenio Sánchez, cuyo poema “la felicidad es una pistola caliente” nos ofreció un catálogo de gestos culturales que provienen de canciones, refranes populares, obras literarias, eventos deportivos, eventos que carecen de sentido, etc., para ofrecernos el panorama de un mundo caótico y salvaje sometido por el mercado. Su respuesta ante este fenómeno que vivimos y que forma parte del entorno caótico es el humor. La risa, como bien apunta Morreal (1981), es un mecanismo que permite la distancia entre el yo y los acontecimientos experimentados. Hemos confirmado que el humor le ha permitido a Sánchez incorporar los mitos culturales como piezas que se muestran banales mediante una combinación sintáctica. En este ejercicio combinatorio, los mitos revelan la cultura de masas como una red en la que todos esos nombres guardan una relación con otros nombres y tejen una trama que configura el paisaje mediático que vive el poeta. Si el hombre romántico que pintaba Casper David Fredrich se quedaba absorto ante la montaña o el bosque que se le ofrecía, ahora el hombre

contemporáneo ve un paisaje mezclado entre naturaleza y espectáculo en el que él también se encuentra, se ve a sí mismo en la pantalla.

Mora, recurriendo a las ideas de Molinuevo, nos habla de que la tecnología no nos impactó, sino que al ser parte de nosotros sus características más bien terminaron por describirnos. Bajo esta premisa vemos que el material del pasado y el presente y de los demás discursos con los que cuenta el poeta, tiene su paralelo con el usuario de un ordenador que tiene frente a él imágenes, textos, audios, audiovisuales a su disposición. Una manera de mostrar la experiencia de este fenómeno es el hecho de utilizar los discursos del pasado bajo los temas del presente y es lo que observamos en *Mester de Cibervía*. La posmodernidad como afirma García Canclini, permitió que la alta cultura y la cultura de masas se presentaran híbridas en las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX. También permitió a los artistas contar con una gama de estrategias y recursos sin importar su lugar de procedencia. No obstante, esto no es algo que consideremos nuevo, lo que sucede es que ahora es la circunstancia lógica del mundo que vivimos. Por ello Linda Hutcheon traza el recorrido de la parodia en el siglo XX que, como observamos, continúa vigente en la poesía que investigamos. Esta cualidad de montaje permite que el poeta mantenga una lejanía frente al trazado de su experiencia mediada. Así el yo se diluye en la combinación de los discursos, una forma es el humor, como sucede con José Eugenio Sánchez, la otra es la parodia, como sucede con Vicente Luis Mora.

En cuanto a los mitos, hay otra forma de mirar el mito, no para desestabilizarlo o reducirlo a nombre, sino para partir de él como vehículo de una serie de experiencias que tienen que ver con las experiencias de vida, y obtener el sentido del poema. Este mecanismo se centra en tomar un rasgo, gesto o momento de la vida del artista mitificado para mostrarlo como ejemplo de otra cosa. Así el mito del rebelde que muere joven y que lo convierte en el eterno rebelde puede presentarse como tema poético para hablar de la muerte como rebeldía, la muerte como elección de un camino diferente a la vida. La experiencia que Ana Isabel Conejo vivió a través de la muerte de James Dean le permite reflexionar sobre la juventud y la fragilidad de la vida. El mito aquí se invoca, se acude a él para hacer presente la experiencia.

Encontramos también en la misma poeta, la estrategia de la combinación y la lista, en este caso mediante la colección de rostros que confeccionaron su poemario para generar una escritura oblicua de los mitos que ayudaron a configurar sus experiencias de vida. La presencia de la voz poética se manifiesta solo para reconocer la influencia del mito, del rostro, pero no como reflejo en la experiencia de la poeta, sino como manifestación propia de los nombres que conforman el poemario. Esto es que el poema no describe a la voz poética en cada poema, sino que es la colección, los mitos reunidos como objetos los que conforman una parte autobiográfica de Ana Isabel Conejo y eso se puntualiza en el último poema, en específico en los siguientes versos: “yo soy todos los rostros que me habitan” (2007: 80).

Otra manera en que se utiliza el accesorio es en la apropiación del objeto cultural –puede ser una cita o un personaje de televisión–, para articularse como símbolo en el poema. Se parte de él como motivo, como ocurre con el centavo de Yeats o la magdalena de Proust, pero a lo largo de los versos se va cargando de nuevos significados, que van más allá de la experiencia mediada. Lo que sucede es que la experiencia del propio poeta, la experiencia vivida añade más significaciones al objeto cultural. Así tenemos un objeto encontrado en forma de anuncio publicitario, con Agustín Fernández Mallo, “*tranquilos, vengo del futuro / para ofrecer algo mejor*” (2012: 10), articulado de varias significaciones que surgieron de la experiencia de ese objeto con su vida. También encontramos el nombre de Heidi simbolizado en el poema de Elena Medel. En su poema “El secreto de Heidi”, el nombre se presenta vaciado de su sentido, pero se articula con la propia experiencia de la voz poética, pues se trata de la transición de una niña a adolescente. En ambos poemas, las significaciones con las que se va cargando el objeto cultural, no provienen de la cultura de masas, ni de una experiencia mediada, sino de la experiencia vivida, esta última es la que reconfigura el mito o el sentido del objeto cultural.

La apropiación de la forma discursiva de los *mass-media* también connota la experiencia mediada del poeta. El poema se construye, así, bajo la forma del noticiero, o del movimiento de la cámara. Dicho ejercicio también lo encontramos en la poesía del siglo XX. José Eugenio Sánchez elabora su poema “la felicidad es una pistola caliente” desde un lugar similar al poema “Noticiero 1957” de Nicanor Parra, es decir, a partir del humor y la ironía. Ambos

poemas muestran el sinsentido de los acontecimientos como marca del capitalismo imperialista que tanto Parra como Sánchez experimentaron. Sin embargo, el caso en el que encontramos un guiño más directo al poema de Parra fue el de “mick jagger no cantará *satisfacción* a los 50”; ahí el formato de noticiario sirve para identificar la presencia de un ser querido: el padre de la voz poética. En el caso de Elena Medel, conocemos la vida del hermano de la voz poética mediante el formato de movimiento de cámara conocido como *travelling*. La experiencia se manifiesta en la forma de testimonio de la vida del ser querido. Con Elena Medel funciona como testigo de una pantalla, la voz poética expone sus recuerdos mediante una serie de versos que tratan de imitar el movimiento de cámara del presente hacia el pasado. Con Sánchez funciona a través del relato de un padre a su hijo sobre los eventos más importantes en el mundo cuando tenía un año de nacido. Este segundo ejercicio poético incluye el guiño intertextual a Parra, pero es reconfigurado para presentarse como experiencia del padre, es decir de la voz íntima, y no como información noticiosa, como en el “Noticiario 1957” donde no hay la voz poética no es particular, sino anónima.

Una de las premisas de García Canclini, según la cual el mercado ha dispuesto todos los materiales discursivos con los que cuenta el consumidor –desde la obra altamente codificada, hasta la mitificación de la figura de un escritor por los medios del espectáculo a través de entrevistas y notas amarillistas de su vida para hacerlos consumibles–, ha provocado una ética en la elaboración de la obra de arte, incluida la poesía, y que tiene que ver con los postulados de Eloy Fernández Porta y Agustín Fernández



Mallo: el pasado y el presente constituyen una caja de herramientas por medio de las cuales el poeta o escritor continúa construyendo sus expresiones. Los poetas que estudiamos presentan estrategias de cita y apropiación porque viven una cultura en la que el mercado ofrece todo como mercancía y en la que la obra misma puede pasar a segundo plano cuando el artista se convierte en espectáculo<sup>42</sup>. Desde esta perspectiva es natural que el poeta tome la tradición como un almacén de mercancías y que también tome los discursos contemporáneos de la misma forma.

Dentro de este contexto es lógico que el poeta acuda a un poema de Sexton o a una serie de anime japonés o que el imaginario de la *Odisea* se manifieste como experiencia de la vida a través de Internet. La mezcla de recursos que propició el posmodernismo, ha permitido no solo que ambas culturas –la alta y la de masas– convivan en el poema, sino que puedan verse como híbridas, una bajo los aspectos de la otra y viceversa. Tampoco estas estrategias son privativas del arte. En la cultura de masas, dichas mezclas se presentan constantemente en series de televisión y *best sellers*. Estas manifestaciones solo demuestran el entorno que vivimos. Una manera de reaccionar ante ello es simbolizando el objeto cultural, hacerlo ver como una reflexión poética y simbólica, la otra es mostrando su aspecto de mercancía y su banalidad. De estas respuestas trazamos a continuación los elementos que constituyen la presencia de la cultura de masas en los poetas estudiados.

---

<sup>42</sup> Al despojarse del aura la obra del *pop-art*, mediante la serigrafía y la repetición, el aura ahora se vuelca sobre el artista, esto incluye también los objetos que le rodean.

## 10.1. El mito como presencia

Por un lado, tenemos el mito en su forma de icono como sucede en los poemas “la felicidad es una pistola caliente” y “mick jagger no cantará *satisfacción* a los 50”, donde se presenta como nombre. Por otro, el mito como motivo para hacer presentes las experiencias lo encontramos en *Antibiótico*, donde se evoca al mito generacional de Kurt Cobain para traer a mente la serie de connotaciones, pero en su evocación se le confronta con situaciones ajenas a él, como el informe policiaco que encuentra la Barbie en el estómago del cantante, aquí el mito nombrado se desestabiliza. En cambio, en “Día de Pesca” una serie de televisión se trae a mente como mito para situarlo como un ritual que significaba el orden en la vida de la voz poética. En este último, las connotaciones se mantienen y el mito se refuerza como metonimia de un sinnúmero de elementos que se agregan al nombre: *Los caballeros del Zodiaco* son mi serie favorita; *Los caballeros del zodiaco* se ven cada domingo; *Los caballeros del Zodiaco* como mi mundo en la infancia; *Los caballeros del Zodiaco* son la serie popular de los años noventa. Todas estas connotaciones están presentes cuando el nombre aparece en el poema de Elena Medel, nuestro conocimiento del mito permite que el nombre funcione como una etiqueta llena de significados y hábitos, que no se harían presentes de otra manera.

En Ana Isabel Conejo, el mito se utiliza de la misma forma que fue usado por los novísimos, y como lo ha desarrollado Monegal en “El

poeta espectador<sup>7</sup>. Esto es, el nombre se evoca en el título del poema para traer una serie de experiencias que la poeta, es decir, Conejo actualizará para hacer resonar su experiencia con el mito evocado, en una suerte de invocación. Dicho ejercicio insiste sobre la estrategia a la que recurrieron poetas novísimos como Martínez Sarrión, Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, y en el continente americano, Elkin Restrepo y Ernesto Cardenal durante la década de los sesenta y setenta. Sin embargo, algo que resaltamos de *Rostros* de Ana Isabel Conejo es el aspecto de colección. Visto como catálogo, el mito es ahora nombre de una lista que conforma el poemario en donde encontramos las diferentes miradas que la voz poética sitúa sobre los mitos, donde la suma de ellas compone su experiencia mediada.

En cambio, el mito en Vicente Luis Mora no proviene de la cultura de masas, su innovación consiste en evocar el mito clásico para desarticularlo en el contexto contemporáneo. El mito hace presentes las experiencias de la voz poética, crea una atmósfera, persigue una contextualización que se opone como contraste entre lo clásico y lo contemporáneo. Un contraste análogo podría ser entre lo real, la vivencia, y lo virtual. Al hacerlo se nos revela el contraste entre el pasado y el presente que ha ocurrido con la llegada de las tecnologías de la comunicación a nuestras vidas. Este es uno de los usos más eficaces que encontramos en *Mester de cibervía*, la mezcla de formas literarias tradicionales hace resaltar la novedad del tema elegido, Internet.

El mito y el nombre propio permiten una serie de estrategias que el poeta puede gestionar y emplear de la manera que le plazca en el poema. Puede hacer chocar la significación con el significante, por ejemplo, puede utilizarlo para, con el puro nombre, evocar las connotaciones que implica. Los instrumentos que carga el mito son parecidos a los de la palabra, pueden quebrarse y perder su sentido habitual, pueden despojarse del sentido y construirse bajo nuevas significaciones. La relación que guarda el mito con el poeta es la de un instrumento textual que comparten la enciclopedia del lector y la del poeta, ambos coconstruyen esa significación porque ambos comparten las experiencias mediadas por el mito. Hutcheon nos ha advertido sobre la importancia de conocer la obra parodiada para enriquecer la comprensión de la obra que parodia; aquí también conviene conocer el mito, la cita o el nombre propio presentado en el poema. No es fundamental para la lectura del poema, pero el juego que podría llegar a construirse se carga de más sentido cuando tanto lector como poeta comparten las significaciones desplegadas por el mito, significaciones que no se encuentran presentes en el poema.

## **10.2. La experiencia mediada**

En segundo lugar, tenemos la experiencia del objeto cultural confrontada a la experiencia de vida. Conviene aquí recordar que los dos protagonistas de la novela *Los suburbios* de Eduardo de Gortari, al carecer de un código común, encontraron otra manera de

comunicarse a través de las letras de canciones. Tanto E. como Mary escuchaban música en inglés, y fue la música lo que estableció los puentes necesarios para edificar una relación. De Gortari insiste constantemente sobre la relación entre música y vida en su escritura. Recurriendo de nuevo al paisaje romántico de Friedrich, el hombre contemporáneo que ve el paisaje lleva puestos auriculares en ambos oídos y disfruta de lo que ve complementando su experiencia con la música; también puede verse como el que va conduciendo un automóvil con el paisaje urbano frente a sí, mientras escucha música por los altavoces del coche. En algún momento comenté que el mecanismo por el que de Gortari desarrolla su poesía es el de manifestar la experiencia del yo desplegada por imágenes, acompañadas de una “banda sonora” porque de alguna manera el cine ha provocado que a nuestras experiencias visuales les haga falta música (Juárez, 2017: párr 1). No solo es el cine, cabe agregar, sino la misma televisión. Recordemos que la obra de de Gortari se sostiene fuertemente sobre los discursos audiovisuales de las canciones. Su poética se ha dedicado, de manera programática y casi en su totalidad, a explorar la experiencia mediada de vídeos musicales y canciones, a utilizar la música como complemento de lo que se mira.

No es solo de Gortari quien emplea la música para construir su poética, Elena Medel titula varios de sus poemas en *Mi primer bikini* con nombres de canciones. Las experiencias ahí se contrastan con el tema del poema. La canción se sitúa como contraste para revelar un mayor relieve con el conjunto de emociones y confusiones que conforman la entrada a la adolescencia. En Medel

el material sonoro amplifica la experiencia al oponerse como contraste; en de Gortari la experiencia está filtrada, mezclada con la canción.

Un hallazgo importante es el hecho de que en Medel y de Gortari la experiencia mediada se manifiesta incompleta, solo completada por la experiencia vivida. En ambos su poesía refleja que la experiencia vivida, continua, se actualiza con ayuda de la mediada, discontinua. Esto nos habla del papel que juegan los *mass-media* en la poesía contemporánea. Si bien los materiales simbólicos que conforman el yo provienen tanto de la vida como de las experiencias mediadas, Thompson explica que hay una distinción entre ambos, pues las vivencias, dice, son continuas y las experiencias *mediáticas*, discontinuas y fragmentarias. Así, la experiencia *mediática* “no supone un flujo continuo, sino que más bien tiene una secuencia discontinua de experiencias que poseen varios grados de relevancia para el yo” (1998: 296). La constitución de la experiencia vivida organiza esos fragmentos culturales, como lo hace Elena Medel, o plantea que lo verdaderamente continuo es regresar al entretenimiento de los *mass-media* como lo reflejan los poemas de de Gortari.

Desde finales de los años ochenta, García Canclini ha subrayado que “Los artistas que asumen las nuevas condiciones de comunicación y verosimilitud de la cultura sospechan de todo relato histórico ‘gobernado por una Verdad (de clase o nación) homogénea’. Sus obras, fragmentarias o inacabadas, buscan ‘desenfatar’ los gestos sociales.” (1990: 347). Esta actitud es una

de las constantes en las obras de los poetas estudiados aquí. Sin embargo, hay una diferencia importante al momento de situar la obra como fragmento. En las obras de Eduardo de Gortari y Elena Medel, los fragmentos se complementan. Ambos poetas asumen que el yo lírico tratará de construirse a partir de los recuerdos, y al no poder hacerlo con la pura vivencia, necesitan el elemento cultural – un poema o una canción– para convertir esos fragmentos en un todo. Así ya sea híbrida o fragmentaria, en la poesía de Medel y de Gortari la cultura de masas se presenta incompleta, necesita anclarse en la experiencia íntima para poder completarse.

Si de Gortari emplea la canción como detonante de la experiencia, José Eugenio Sánchez se detiene en los significados de los títulos de la canción y explora la gramática de la frase para desarrollar de ahí su poética. Así en “la felicidad es una pistola caliente” que proviene de la canción de los Beatles, el sonido experimental o la cantidad de subgéneros que explora la canción no le interesan a Sánchez, sino la combinación de palabras, la felicidad como una pistola recién disparada, es decir, caliente. Lo mismo ocurre con el título de su primer poemario *Physical Grafitti*, cuyo significado implica sexualidad, elemento que se desarrolla de manera humorística en dicho poemario. Sánchez emplea la cita para mostrarnos cómo las palabras pueden decirnos diferentes cosas con un simple cambio de contextos. Al contrario de lo que sucede con el mito, la letra de la canción, la forma del significante, se hace sentido, pero un sentido que se despoja de connotaciones hasta hacer desaparecer la referencialidad de la canción para construirse como un verso que bien podría haber sido escrito específicamente para el poema.

En Agustín Fernández Mallo, no es la canción lo que complementa la experiencia vivida, sino las propias imágenes en tanto si son recuerdo o si ocurrieron. Lo que escucha la voz poética cuando ve la imagen de Carolina de Monaco es la calle que está afuera, no los sonidos que provienen del televisor. El sonido de fondo, funciona como una banda sonora inversa, atrae al yo hacia sí mismo, lo vuelve consciente. Lo que oye la voz poética se asienta como experiencia en el poema; los versos “pasa una ambulancia / escribo *delete*, / otra vez, / *delete*” (2012: 14), sugieren que la aproximación hacia la experiencia de lo que ocurre “afuera” se asienta en los poemas de manera instantánea, o que da la ilusión del instante. La experiencia así traduce la ambulancia con el imaginario de una muerte, de algo que se borra. El sonido de fondo en la poética de Agustín Fernández Mallo, se presenta como un imán de la experiencia vivida. Hace presente la vivencia, sin importar si en ese momento el yo poético se encuentra alienado por la imagen de la pantalla de un televisor.

En *Rostros* la experiencia mediada se presenta de dos maneras: una es el nombre del artista que se encuentra en una colección; la otra son los diferentes fragmentos de la vida del artista o de las escenas en las que participó. Sobre la primera destacamos que la elección corresponde a los gustos de Conejo: la época del cine de oro norteamericano. La segunda es más rica en tanto que a partir del fragmento se desarrolla la reflexión poética. En el poema “Rita Hayworth”, por ejemplo, el gesto de quitarse un guante puede conducirnos a pensar la seducción como el crimen de la mujer fatal, pues se le culpa de provocar deseo. Esta manera que para nosotros



es “ejemplar” de mostrar el gesto o el fragmento cinematográfico supone un anclaje que necesita la complicidad del lector, se sitúa la escena como un texto perezoso –en palabras de Eco– para que la reflexión poética funcione. El gesto traído al poema, difícilmente tendrá la misma claridad si el lector desconoce el texto invocado. A diferencia de lo que sucede con Medel y de Gortari, la presencia del cine en Conejo no se completa con vivencias, más bien son estas las que se usan como pretextos de una escritura poética y reflexiva.

Hemos resaltado hasta aquí algunas coincidencias y diferencias en el manejo de los nombres y mitos de la cultura de masas y la forma en que estos se presentan como experiencias mediadas. Sumado a estas presencias tenemos la mirada del poeta. Hablamos del ángulo desde donde el poeta finca su poética más allá de los recursos utilizados. Cada uno de los poetas desarrolla diversas temáticas en su poesía, así como cada uno presenta un “ethos” –recurriendo a las palabras de Palma y Chacón– sobre el cual se sostendrán los poemas.

### **10.3. El ethos y la mirada ante la cultura de masas**

Siguiendo el orden del corpus, tenemos a Mora que conforma una poética a partir de la reflexión conceptual y el uso de la parodia. Medel, en cambio, configura un poemario sobre la adolescencia a partir del intimismo de la voz poética. Fernández Mallo sostiene una poética que incorpora todo tipo de discursos, pero coincide con Medel en trabajar una relación íntima con los objetos de su entorno

inmediato. Sánchez parte de la desmitificación del poema, desde el humor, para ejercer la crítica social. Conejo usa los mitos para dialogar con ellos, los junta como objetos que le permiten reflexionar diversas temáticas. Por último, de Gortari trabaja desde la nostalgia y la ansiedad retro en su poesía.

De cada una de ellas tomamos los aspectos que tienen en común para, a continuación, describir las coincidencias desde la mirada de todos ellos. En primer lugar, consideramos que hay un intento de poetizar sobre el orden y el caos que generan los *mass-media* y la condición de espectadores de los poetas en Medel, Mallo, Sánchez y de Gortari. En segundo lugar, hay un mecanismo de distanciamiento entre el espectador y los *media* que encontramos en la forma de la parodia y el humor, este es el caso de Vicente Luis Mora, José Eugenio Sánchez y Ana Isabel Conejo, en los tres hay una disolución del yo, aunque hay una diferencia considerable en la última pues la elección de los mitos, como hemos advertido, es una forma de autobiografía. Por último, tenemos un tercer elemento a considerar que es el tomar los objetos, o mitos, como forma autobiográfica de José Eugenio Sánchez, Medel, Conejo y Fernández Mallo.

#### **10.4. La cultura de masas como objeto transicional**

Para poder partir de un análisis puntual entre los poetas del corpus, es importante señalar que los casos de Elena Medel y Eduardo de Gortari trabajan una poética a partir de la experiencia del yo. Medel

misma lo ha afirmado en varias ocasiones, mientras que en de Gortari se trata de una poética autobiográfica que trasciende los poemarios que estudiamos aquí: tanto en su obra ensayística como en su obra literaria hemos encontrado aspectos autobiográficos. Ambos encuentran en la expresión poética una búsqueda del yo en un mundo poblado de constantes cambios debido al tipo de cultura que vivimos. En ambos el tema de la transición y la memoria se condensa con la experiencia mediada y la vivencia. A partir de esta premisa es que trataremos de explicar la manera en que la cultura de masas es fuente de orden para la vida que se expresa en el yo lírico. Tanto si se trata de series de televisión, videojuegos o cualquier otro medio como si se trata de objetos, juguetes o artefactos, dicha cultura tiene una importancia manifiesta para el yo lírico que se refleja en los poemas.

Hemos hablado de la experiencia mediada como forma que garantiza, de alguna manera, el orden o, en palabras de Giddens, la seguridad ontológica. Según este autor, la seguridad ontológica “se relaciona íntimamente con el carácter tácito de la conciencia práctica (o dicho en términos fenomenológicos, con la ‘puesta entre paréntesis’ que supone la ‘actitud natural’ en la vida cotidiana” (1998: 52). Esta “puesta entre paréntesis”, según Roger Silverstone, puede obtenerse por lo que él llama objetos transicionales, objetos que de alguna manera garantizan la confianza en la identidad del yo de manera transicional, de acuerdo con el crecimiento de la persona. Así, un objeto transicional puede ser el chupete, o la mantita de Linus en *Peanuts*. Lo que interesa aquí es el hecho observado por Silverstone de que un objeto transicional que da seguridad

ontológica puede ser la televisión, Internet o los videojuegos. En los poemas de Medel y de de Gortari estos objetos cumplen la función de producir seguridad ontológica, es decir, proveen orden al entorno en el que el yo poético se enfrenta.

Con Medel vimos que, en “Día de Pesca”, el orden marcado por el ritual de la misa y la serie de televisión queda en suspenso cuando hay un encuentro con el ser deseado, es decir cuando se presenta algo en la vida real, por oposición a la vida mediada. El empleo del nombre de la serie en el poema funciona como metonimia de este orden que sostiene al yo poético. Las series, cuando aparecen en los poemas de Medel, son fuentes de tranquilidad para el yo, pues no solo son vehículos del recuerdo de infancia, sino que afirman una tranquilidad en esa infancia recordada. Pero también están los poemas de Sexton y Plath que cumplen una función similar a la de *Los caballeros del zodiaco* y confirman que tanto poesía y televisión se encuentran mezcladas en la poesía contemporánea, en Medel funcionan indistintamente como objetos transicionales. Por ello en el poema “Coqueluche” la voz poética acepta la influencia de la alta cultura y la cultura de masas en la creación poética. Lo que nos interesa resaltar es que ambas actúan como orden frente al caos que vive la voz poética de Medel, pues ayudan a constituir el yo lírico. La cultura de masas, incluso la literaria en forma de cuentos infantiles o poemas, se propone en *Mi primer bikini* como una seguridad frente a la angustia que puede surgir con el amor, el trastorno bipolar, o la misma adolescencia.

La poesía de de Gortari coincide de manera parcial con esta función de seguridad ontológica en la cultura de masas. Por un lado porque es verdad que ciertos artefactos –un automóvil, un casete, un videojuego– cumplen la función de amuletos si se les invoca como procedimiento nostálgico. Cuando funcionan así, lo que se produce como orden es la infancia y la adolescencia cobijada por las amistades, los videojuegos, la música y los automóviles, es decir, el recuerdo se manifiesta como un lugar seguro para la voz poética. Sin embargo, en el poema “Star fox” la fantasía que propicia el videojuego no es suficiente para mantener la seguridad. La enfermedad terminal y la habitación del hospital no permiten que este orden se cumpla, queda inacabado, es decir como potencia.

La cultura de masas, sus objetos y sus mediaciones, no es solo un símbolo del orden en la poesía de de Gortari, en muchas ocasiones queda limitada por la vivencia; tampoco se acude a ella, como sucede en el caso de Medel, para invocar el orden que esta conlleva. A veces ayuda al motor imaginativo (e.g. “Parque Jurásico”), pero el choque con la vivencia se lo impide. El cambio de la ciudad, es decir la manifestación del tiempo a través de la desaparición de ciertos edificios se encarga de situar la cultura de masas como un orden incompleto, inacabado y en este sentido deja de ser seguro, pues el poema revela su carácter transicional. Es por eso, precisamente, que la manera lógica y natural de expresar la nostalgia y la ansiedad retro que se vive en la actualidad sea a través de la caducidad de los productos de la actual cultura de masas. También, por ello, quizá la única forma de conservar los recuerdos

sea a través de la música, utilizándola para invocar las experiencias pasadas.

Lo que ha sido revelado tras los análisis de estos dos poetas es el hecho de que la cultura de masas, como parte de un entorno, ayudará a componer el yo lírico de una serie de símbolos y elementos. Para ambos casos sería difícil construir una poética que ignore el entorno mediático que vivimos, en especial si lo que se trabaja es la experiencia del yo en el mundo contemporáneo, como la misma Medel afirma: “Porque uno ha escogido mirar a su alrededor, encontrar a un deportista convertido en icono merced al poder catódico, y elevarlo en objeto poemático” (Medel, 2004: 3).

Si las series de televisión, por su inserción en la cotidianidad, garantizan la seguridad ontológica, el noticiero, a pesar de transmitirse regularmente, representa una amenaza para dicha seguridad a través de la experiencia mediada. Proporcionalmente inverso al orden de las series de televisión y los videojuegos están las noticias. Esa caótica serie de acontecimientos que ha sido ya trazada como esquizoide desde el análisis de Niall Binns sobre Nicanor Parra en “Noticiero 1957”, representa un recurso vivo para el poeta que decide expresar el desorden del mundo, es decir, utilizar las formas del noticiero para ese fin. Tal es el caso de la obra de José Eugenio Sánchez. En su poesía, la cultura de masas no implica un orden para el yo lírico, por el contrario, se presenta como espectáculo de inconsistencias que se manifiestan de manera natural en el noticiero o la técnica del noticiero.

Los nombres no se invocan para acudir al pasado tranquilizante, aquí todo elemento cultural tiene un guiño irónico que resalta tanto su falsedad como su inconsistencia. Vemos la falsedad de los discursos televisivos en “la felicidad es una pistola caliente” porque cultura popular, cultura de masas, y alta cultura se nos ofrecen dentro del mismo paquete estimulante. El último verso es contundente en este sentido: “la vida es un invento del dinero”. El sinsentido de la cultura de masas es invocado como discurso, imita el estilo de los noticieros o de la crónica deportiva de manera irónica y subversiva, se burla de esta situación. El resultado de ello es la comprensión de que la cultura de masas solo refleja lo que somos como seres humanos, espectadores de un mundo sin orden o cuyo orden es aparente. Tenemos además la crónica deportiva, otro género periodístico, en el que un jugador de fútbol lo orina todo, inventado por el propio poeta, evocando el caos rebelde de manera optimista, como burla de las instituciones. Cabe resaltar que el poder institucional y la espontaneidad rebelde nos son familiares porque compartimos como lectores experiencias similares a las del poeta y porque sabemos o hemos oído sobre el mundo del fútbol y podemos actualizarlo a cualquier otra disciplina.

Agustín Fernández Mallo construye, en cambio, el orden a partir de la experiencia mediada. Al perseguir lo poético en todo cuanto se le presenta, desde discursos científicos hasta tratados de filosofía o eslóganes publicitarios, construirá un sentido de las cosas mediante el montaje de todas ellas. En *Antibiótico*, por ejemplo, se presentan todo tipo de discursos y citas, y hay un sentido en todos ellos. Pues al final de cuentas se trata de un experimento-*performance* que

realizó el poeta para explorar su creatividad bajo las limitaciones que se impuso. El poema queda como registro poético de lo que vivió durante esos días. Lo que queda de este registro es el hecho de que todo lo que nos rodea es discurso. Todo se reduce a lenguaje y por ello en la relación de las citas, los eslóganes, sus propios versos, los relatos de la experiencia de un programa de televisión se manifiesta de manera poética que nuestra existencia está anclada por el lenguaje. Echando una mirada al poemario concluimos que como especie humana no podemos escapar a ello. Si observamos con detenimiento este hecho, descubrimos que el paisaje mediático ha absorbido la existencia humana, quizás el nombre *Antibiótico* como título revele cómo la existencia ha sido sustituida por el lenguaje.

Hay que agregar que su obra es la más experimental de las que incluimos en el presente estudio, por ello también decidimos escoger solo unos fragmentos de ella; estos fragmentos contienen de manera evidente elementos de la cultura de masas. Si bien son breves, podemos atestiguar que tanto televisión como música se encuentran en su poética, aunque no siempre de manera presente. Su respuesta ante el entorno que vive y en el cual la ciencia y el mercado rigen nuestras costumbres es el acontecer de lo “postpoético”. Por ello todo objeto y todo texto pueden ser añadidos al poema para revelar su poeticidad. En este sentido su obra dialoga con otras de génesis más apropiacionistas como la de Keneth Goldsmith o con otras formas de arte como la fotografía. *Autobiografía* de Sol LeWitt (1980) es el título la publicación de una colección de fotos sobre los objetos que hay en su casa, lo que



nos dice bastante sobre la relación que estos guardan con el artista. La poética de Fernández Mallo intenta expandir los límites de lo que se considera poesía en cada una de las obras que ha publicado, incluyendo el ensayo en el que da cuenta de estos límites y propone una manera de salir de ellos, mediante el diálogo con otras formas de arte como la pintura, la instalación y el vídeoarte e, incluso, la ciencia.

### **10.5. Parodia e ironía como formas de distancia crítica**

Tanto si se recurre a la cultura de masas para expresar la nostalgia, el recuerdo o el confort, como si se utiliza para mostrar el caótico mundo que vivimos, los poetas estudiados abordan las temáticas de su influencia en la vida cotidiana. Sobre esta influencia estableceremos ahora las semejanzas que hay entre Vicente Luis Mora y José Eugenio Sánchez. En ambos poetas encontramos una distancia crítica que se asienta en la parodia para generar contraste en el caso de Mora, mientras que en el caso de José Eugenio Sánchez se apoya en la ironía y el humor como estrategias de crítica hacia la cultura de masas y la globalización.

Linda Hutcheon propone que una manera de delimitar la parodia es incorporando a su definición el ejercicio de la distancia crítica “A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance signed by irony” (2000: 32). En el mecanismo que ella denomina “trans-contextualizador” la ironía juega un papel importante, pues a

diferencia de la metáfora, en la ironía el cambio de sentido funciona cuando su contexto se transforma. Desde esta perspectiva, la parodia de *Mester de cibervía* es irónica y a partir de la “trans-contextualización” se genera una distancia crítica frente a Internet y la cultura de masas.

En *Mester de cibervía* la ironía surge al sacar de su contexto la literatura garcilasiana y medieval para abordar el tema de internet, o bien sacar de su contexto contemporáneo el tema de internet para situarlo bajo las formas medievales, garcilasianas y clásicas. La distancia crítica que se manifiesta en la inserción de varios textos antiguos bajo el tema de Internet nos habla de la posición que juega la voz poética frente a la experiencia de la cultura de masas. Dado que la obra se construye como una parodia de los textos medievales, petrarquistas y clásicos, la experiencia mediada no se expresa desde el yo lírico, sino desde la combinación e inserción de citas. La misma idea de poema como ensayo es consistente con el ethos de Mora ante la influencia de internet en nuestras vidas, este ethos está marcado por una mirada crítica frente a la cultura de masas. En *Mester de cibervía* no existe un intento de ridiculizar las obras parodiadas, sino de dotar de contraste la situación actual que vivimos. El manejo paródico en Mora no es humorístico, sino reflexivo, induce a pensar las nuevas tecnologías. Cada poema cumple la función de un ejemplo de lo que podríamos considerar un *mal* uso de la tecnología. Según el propio autor, su poemario se construyó a partir de las investigaciones que ha hecho sobre el tema. Dando cuenta de la moralidad que implica construir un poemario con estas características, elige también hacerlo evidente mediante la

alusión al texto medieval, el mester de clerecía. En el poemario se plantean situaciones morales sobre el uso de internet y al titularse como mester asume también ese discurso para distanciarse, incluso, de ser considerado un texto moral. En este último gesto encontramos la huella de lo posmoderno.

La poesía de José Eugenio Sánchez se encuentra en una situación similar a la de Vicente Luis Mora, porque también elige la distancia crítica para establecer una mirada frente al mundo de la cultura de masas. En sus poemas, Sánchez trata de relativizar la solemnidad y seriedad de la poesía mediante la sátira y la ironía, al hacerlo asume una voz crítica ante el fenómeno cultural que vive. El hecho de que viva la cultura de masas y esta se manifieste en su poética, que atraviese el lenguaje que utiliza mediante la cita de canciones, refranes populares, recurra a estereotipos, etc., no implica que no sea escéptico también a este fenómeno.

La risa es la forma de representar el escepticismo que en Mora se subraya mediante la parodia de textos antiguos. En Sánchez es claro que su objetivo no se centra solamente en la cultura de masas, también relativiza los mitos de la alta cultura, incluso la misma idea de poema en su sentido tradicional. Respecto a esto último es que también se le ha señalado como un heredero de la poesía parriana como sugirió Molina. El humor, entonces, marca una distancia crítica ante el entorno. La poética de Sánchez es rabelesiana en el sentido de caricaturizar y mofarse de las estructuras fijas y vitales de la sociedad actual. Este desenfado y ligereza con que se construye su poesía no debe tomarse con la misma ligereza con que

se plantea. Sus poemarios, lo mismo que la obra de Vicente Luis Mora, nos llaman a la reflexión sobre el mundo que vivimos.

Algo que sobresale es que ambos poetas ilustran dos maneras de presentar la ironía. Por un lado, un ethos que respeta el texto parodiado, Garcilaso en Mora; en él, la ironía se manifiesta como contraste entre las costumbres pasadas y las contemporáneas. Por el otro, en Sánchez, nos encontramos frente a un ethos desenfadado e iconoclasta que provoca risa. Si bien ambas parten de estrategias distintas, el resultado es el mismo: la reflexión crítica sobre la actualidad.

#### **10.6. Apropiacionismo y originalidad como diálogo con los objetos culturales**

Un último hallazgo que encontramos es el de la escritura poética generada a través de otros discursos. Esta práctica ha sido estudiada bajo el concepto de apropiacionismo; Vanessa Place la aborda en sus denominadas escrituras conceptuales; Cristina Rivera Garza desde el desapropiacionismo; y Marjorie Perloff la define como “writings through”. Esta última categoría fue explicada en el segundo capítulo y fue abordada de manera sucinta a lo largo de la tesis. La razón que subyace al manejo breve de esta teoría en los análisis de los poemas es que la presencia de la cultura de masas no supone la apropiación como modelo per se. Ni tampoco el corpus es el ideal para abordar la presencia de apropiacionismos como esta estrategia poética. Hay casos de mucho mayor alcance y relevancia

que merecen un estudio aparte. Sin embargo, las coincidencias y las presencias de este tipo de estrategias están en todos los poetas que estudiamos aquí de alguna manera u otra, por lo que consideramos importante señalarlo.

Habíamos hablado de la manera en que el mito o el objeto cultural pueden convertirse en etiqueta mediante el *name-dropping*. Una marca o un mito pueden describir nuestros gustos o nuestra personalidad y el poeta aprovecha esa cualidad de marca en el nombre para construir la experiencia y situarla en coordenadas espacio-temporales. Los nombres son partes de un universo mayor en el que el lector será el responsable de decodificarlos para enriquecer su lectura del poema. El nombre, entonces, es una unidad gramatical en el poema que al extenderse como frase o cita es cuando se da la apropiación. Si bien un párrafo apropiado, incorporado al poema, es mucho más complejo y la red de referencias que puede generar es mucho más complicada que el nombre, su función ejemplar se mantiene.

Así, ya sea por la sola mención del nombre, la frase, el título de una canción, fragmentos de un poema o de anuncios publicitarios, la inserción de citas que provienen tanto de la cultura de masas como de la alta cultura son presencias constantes en el corpus estudiado. Los poetas no solo insertan la cita, también generan un diálogo con él, que puede ser directo (Eduardo de Gortari, Elena Medel, Fernández Mallo y Ana Isabel Conejo) o indirecto, mostrando la manera en que los elementos citados y las partes propias del poeta interactúan unos con otros (José Eugenio Sánchez y Vicente Luis

Mora). Mercedes Bunz explica esta actitud con el momento de la copia y la reproducción que actualmente se vive en la sociedad. No se parte de cero en un archivo de *Photoshop*, señala, sino de un archivo ya hecho. Este fenómeno y las prácticas que se generan a partir de él cambió la forma de incorporar los discursos a la creación artística y literaria.

La elaboración de material preexistente sustituye a la antigua producción original de este. Los “escombros de cultura” constituyen, por así decirlo, el futuro cercano de la producción. [...] Porque, como casi siempre, la repetición de lo que ya existe es mucho más que una simple repetición. La repetición equivale aquí a un desplazamiento; consiste en una redistribución de los medios de producción. (Bunz, 2007: 38-39)

“Escombros de cultura” recordemos que en Fernández Mallo son objetos residuales. Como hemos visto, el material cultural que se incorpora en el poema o en la obra de arte se reactualiza para significar otra cosa. El mismo autor coruñés nos habla de este fenómeno desde la postura de que ya no se trata de los derechos del autor, sino que ahora se trata en la obra apropiacionista de los derechos del lector. Podríamos anunciar aquí que el autor moderno ha muerto, pero en su lugar ha nacido el lector posmoderno e iconoclasta como co-participante de la escritura. El sistema híbrido autor-lector es el panorama actual de las prácticas artísticas.

Esto nos lleva a concluir que la presencia de la cultura de masas se da en su totalidad de manera dialógica. Se dialoga con estos elementos para hacer una reflexión sobre el yo poético, o se muestra el diálogo al espectador sin la presencia de ese yo. De la misma

manera que la poesía dialogaba con la tradición para generar nuevos poemas, la cultura de masas se asienta como una tradición más en la literatura, pues a diferencia de los objetos comunes que eran simbolizados en la poesía romántica, la cultura de masas está cargada de todo tipo de discursos. El poeta acude a los mitos, las canciones, las citas, incluso otros poemas para hacer surgir el poema. La construcción poética queda anclada sobre la experiencia, la influencia de los medios y la cultura de masas. En los poemas el diálogo se desdobra por un lado entre la cita o el objeto cultural y la voz poética, y por el otro en nuestra lectura del poema.





## Conclusiones

El eje de esta investigación partió del supuesto de que la cultura de masas en la poesía contemporánea es un reflejo del mundo que viven los poetas. Desde este supuesto nos adentramos en las poéticas con modelos que buscan entender los mecanismos por los cuales se dan estas presencias. El hecho de asumir que la experiencia mediada es constitutiva de la experiencia del poeta, nos ha permitido observar que, en la era del consumo que vivimos en la actualidad, la cultura de masas y la alta cultura se reducen a mercancía.

De esta manera, hemos podido confirmar algunas de las hipótesis planteadas. La primera de ellas es que la cultura de masas, lo mismo que la naturaleza, se ha convertido en objeto de consumo y como tal se utiliza en la creación poética. Los poetas que trabajamos aquí no evaden en absoluto lo que está en su entorno, lo viven sin prejuicios y se aprovechan de él para construir sus poéticas. Sería ilógico pensar que el corpus, lo mismo que la tradición de incorporar la cultura de masas, ya sea por sus nombres, estrategias discursivas o demás referencias, puede clasificarse o delimitarse como *pop*, posmoderno, o posvanguardista. Como observamos en los apartados anteriores, cada poeta tiene sus particularidades, su forma de incorporar los recursos que tiene a su alcance, es esto último lo que los une. Como afirma Delfina Muschietti:

No hay división entre la alta cultura y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden toda su diferencia, su partición. Esto

sucede porque los jóvenes de los noventa tienen una relación con la cultura de masas muy diferente a la que se tenía en los años setenta. Entonces se podía trabajar con la cultura de masas, pero con una distancia operacional, con un esfuerzo por incorporarla. En cambio, en el texto de un joven de los noventa, puede aparecer, naturalmente, una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop. (1998: 20)

Lo que atestigua Muschietti en la poesía argentina de los noventa, corresponde a lo que hemos revisado en los poetas que estudiamos aquí. Para el poeta ya no hay una postura a la hora de tomar elementos de la cultura de masas o de la alta cultura, ambas se agregan al discurso poético. Por eso mismo las categorías de *pop* y *kitsch* que en algún momento funcionaron para advertir estas presencias ahora resultan inoperables. Las razones de esta incorporación tienen que ver, como hemos observado, con la idea de que el autor ha encontrado formas oblicuas, indirectas, de hacer su escritura. Estas formas se dan en la incorporación, ya sea como apropiación, cita, nombre, pastiche o parodia, para crear el sentido del poema.

Otro resultado que encontramos y que habíamos planteado como hipótesis es el hecho de que el mito cultural, como fue teorizado por Monegal, se ha convertido en accesorio. El mito que se invoca, cambia, pierde su mitología y queda reducido a nombre. Ahora no se sabe si la incorporación del mito en el poema es una guía de la postura del poeta frente a ese mito. El mito se invoca para confrontar al lector y provocarlo, para señalar su banalidad. Si bien esto no fue una constante en todos los poetas que estudiamos —el mito en Conejo, por ejemplo, sigue funcionando como la forma del

significante–, nos resulta claro que hay un cambio en la manera en que se presentan con respecto a la poesía de los setenta. En algunos casos pierden su referencialidad, las mitologías culturales del entorno de los poetas se reducen a nombres y marcas que, como Jameson apunta, reflejan su procedencia global y el exotismo del mercado mundial. Lo que había sucedido en la narrativa con autores como Bret Easton Ellis o William Gibson, el *name-dropping* para designar estereotipos o maneras de consumo, se presenta ahora como estrategia poética. Esto sucede principalmente en la obra de José Eugenio Sánchez.

En Fernández Mallo, como sucede con todos los objetos que percibe, el mito se incorpora como residuo, las connotaciones que trae consigo se anulan por el contexto en el que aparece. Su lugar en el poema es el de ser solo nombre, ni etiqueta ni coordenada. Este manejo genera, como hemos observado, inestabilidad en el nombre, y provoca que la mirada del lector se enfoque de nuevo en las palabras y no en sus significados. El mito en el poema es un accesorio, cuya invocación no siempre es estable. A veces la experiencia que se trae al invocar el mito es una trampa: pensamos que su lugar en el poema es para clarificar un contexto, pero en realidad es para confundirnos en las coordenadas que el mito, la marca o el nombre, supuestamente nos ofrecen para ubicarnos en tiempo y espacio en el poema.

Hemos encontrado también un declive en la experimentación formal. Los versos endecasílabos en Mora o los hemistiquios que aparecen en “Travelling” de Medel, dan cuenta de que la métrica

sigue vigente en la poesía actual y no hemos percibido ningún cambio al respecto. Una posible conclusión respecto a la poca experimentación formal en los poemas estudiados tiene que ver con lo que Eduardo Milán polariza en la poesía mexicana contemporánea. Por un lado un tipo de poesía que reacciona ante la cultura de masas de manera radical, en esto coincide con Perloff y que por consiguiente trabaja de manera más profunda con la experimentación del lenguaje y la forma del poema; y otra que se orienta al aprovechamiento de los recursos que la cultura de masas, mediante los *mass-media*, nos ofrece. Al aprovecharse de estos recursos el poeta deja de lado la experimentación y recurre a los recursos tradicionales del poema; Milán la llama poesía de la representación, pues mantiene la relación de la poesía con la realidad.

Respecto al declive de la experimentación centrada en el lenguaje como objeto primario, las escrituras indirectas abren la posibilidad, anulada por las vanguardias, de sustituir el yo romántico. El yo ya no habla desde su lugar en el mundo para universalizar la experiencia, ahora nos muestra los objetos de su entorno para que hablen por él. Este camino, iniciado por la posmodernidad, permite que el autor se construya reconociendo que es solo un nodo más en el entramado que llamamos cosmos. El autor es una terminal y un servidor, por él pasan los discursos y lo que filtra de ellos es lo que vemos en el poema. Por ello la experimentación sobre el lenguaje o es nula o aparece brevemente en este tipo de poesía. Lo más experimental que percibimos es el manejo del mito que describimos líneas arriba.

Mediante los análisis puntuales a los poemas, hemos podido identificar los principales recursos de una poesía que incorpora la cultura de masas a sus contenidos y formas. Su identificación nos ha permitido trazar algunas líneas temáticas que atraviesan a varios poetas del corpus. Estas tienen cabida con el diálogo teórico que aborda temas similares y que, tras su análisis, están dispuestas para futuras investigaciones que a continuación sugerimos: la apropiación como estrategia puede reducirse a nombres si estos se emplean como etiquetas en el poema, pues como lo atestigua Cristina Rivera Garza, la cultura de masas puede servir de motivo para hacer hablar a la voz poética a través de sus nombres. En segundo lugar, observamos que la tradición funciona como mercancía en el poema, idea que comporta la actitud de privilegiar la composición del objeto poético sobre la expresión del mismo, y de tomar el pasado como una caja de herramientas o de asumir el mundo como supermercado. Por último, tenemos el confort y la seguridad que la experiencia mediada constituye para el yo lírico. La nostalgia que se deriva de la constante caducidad de los productos que provienen de la cultura de masas genera una ansiedad en el poeta contemporáneo, una ansiedad que hemos decidido llamar retro. Esto, de manera significativa para nuestro estudio, se refleja en los poetas más jóvenes del corpus.

Por los resultados obtenidos en la presente investigación consideramos que la poesía con presencia de la cultura de masas tiende a la incorporación cada vez más programática de citas, fragmentos, nombres que provienen de todo tipo de discursos. El título que habíamos elegido de cultura de masas se extiende a todos

los ámbitos de la cultura. En realidad, la presencia es de la cultura como segunda naturaleza. También podemos afirmar que la experimentación en el lenguaje cada vez tendrá menor cabida en una poesía que incorpora los objetos culturales de su entorno. Esto significa que se recupera el yo poético, pero de una manera oblicua, pues no siempre son sus palabras las que pronuncia sino las de los otros.

## Bibliografía

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Agencias. (2018). “Mexicanos y sus ‘osos’ en cinco Mundiales”. Recuperado el 25 de febrero de 2018, de [http://www.zocalo.com.mx/new\\_site/articulo/mexicanos-protagonistas-en-cinco-mundiales-1403363886](http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/mexicanos-protagonistas-en-cinco-mundiales-1403363886)

Aguado Terrón, J. M. (2002). “La mediación tecnológica de la experiencia: La globalización de los marcos experienciales en la construcción de imaginarios socioculturales”. Recuperado el 23 de junio de 2017, de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n27/jaguado.html>

Amar Sanchez, A. M. (1999). “Estrategias de seductores: una política del placer”. En A. M. Zubieta (Ed.), *Letrados Ilustrados* (pp. 187–198). Argentina: Eudeba.

\_\_\_\_\_ (1997). “El placer de seducir: kitsch contra canon”. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 6, 57–63.

Armisen, A. (2012). “Símbolos unitarios en el tejido del *Canzoniere* de Petrarca. Las redes de los sonetos IV, LXII y CLXXXI. La petición de hilos del XL. Del soneto XXVI a la sextina doble”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 19, 71–105.

Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo veintiuno editores.

Baudelaire, C. (2000). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1987). *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Bosch.

Becerra, J. C. (2008). *Material de lectura UNAM*. México: UNAM. Recuperado el 20 de marzo de 2018 de <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/jc-becerra.pdf>

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus.
- Binns, N. (2003). *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)* (tesis doctoral). España: Universidad Complutense de Madrid.
- Blánquez, J. (2010). “Escribí I will survive cuando murió mi madre”. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/06/53e12157268e3eaf228b4586.html>
- Booth, W. C. (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Bou, E. (1992). “Sobre mitologías: A propósito de los ‘Novísimos’”. En J. R. Resina (Ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología* (pp. 191–200). Barcelona: Anthropos.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- Bunz, M. (2007). *La utopía de la copia. El pop como irritación*. Buenos Aires: Interzona.
- Cáceres Riquelme, J., & Herrera Pardo, H. (2014). “Las formas fijas y sus márgenes: sobre ‘estructuras de sentimiento’ de Raymond Williams. una trayectoria”. *Universum (Talca)*, 29(1), 173–191. <http://doi.org/10.4067/S0718-23762014000100010>
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Calles Hidalgo, J. (2011). [En línea] *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* (tesis doctoral). Salamanca:



Universidad de Salamanca. Recuperado de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC\\_Jara\\_Calles\\_Literatura\\_de\\_las\\_nuevas-tecnologias.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC_Jara_Calles_Literatura_de_las_nuevas-tecnologias.pdf)

Cardenal, E. (1972). *Oración por Marilyn y otros poemas*. Nicaragua: Instituto Nacional de Cultura.

Carreto, H. (2015). *Testamento de Clark Kent*. Oaxaca: Almadía.

Castellet, J. M. (Comp.) (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.

Chillón, A. (2000). La urdimbre mitopoética de la cultura mediática. *Anàlisi*, (24), 121–159.

Chirinos, E. (antólogo) (2015). *Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.

Conejo, A. I. (2005). *Atlas*. Madrid: Hiperión.

\_\_\_\_\_ (2007a). *Colores*. Barcelona: La Garúa Libros.

\_\_\_\_\_ (2007b). *Rostros*. Madrid: Hiperión.

\_\_\_\_\_ (2008). “La poesía es un camino impredecible”. Entrevista de A. Rodríguez Conejo”. Recuperado el 11 de diciembre de 2017, de <https://letralia.com/190/entrevistas02.htm>

Conget, J. M. (antólogo) (2002). *Viento de cine*. Madrid: Hiperión.

Corominas i Julián, J. (2012). “Antibiótico de Agustín Fernández Mallo en Revista de Letras”. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de <http://corominasijulian.blogspot.com.es/2012/08/antibiotico-de-agustin-fernandez-mallo.html>

Correyero, I. (antóloga) (1998). *Feroces*. Barcelona: DVD.

Cruz Arzabal, R. (2017). “Los gestos del poema o la escritura de la insuficiencia”. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de

<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/los-gestos-del-poema-o-la-escritura-de-la-insuficiencia/>

Danto, A. (2001). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.

de Gortari, E. (2008). *Singles*. México: Red de los poetas salvajes.

\_\_\_\_\_ (2012). “A 15 años del *Ok Computer*”. Recuperado el 17 de noviembre de 2017, de <http://www.mutante.mx/a-15-anos-del-ok-computer/>

\_\_\_\_\_ (2015). “*Chrono Trigger*: Cómo un juego me enseñó lo que era el libre albedrío. Recuperado el 12, de octubre de 2017, de <https://codigoespagueti.com/noticias/20-anos-de-chrono-trigger-elige-tu-propia-aventura/>

\_\_\_\_\_ (2015). “El eterno retorno del DeLorean”. Recuperado el 27 de septiembre de 2017, de <https://ceclirevista.wordpress.com/2015/10/21/el-eterno-retorno-del-delorean/>

\_\_\_\_\_ (2015). *Los suburbios*. Cuneta. Recuperado de <https://www.nlibros.com/libro/los-suburbios>

\_\_\_\_\_ (2016). “Eduardo de Gortari en *Los suburbios*” (entrevista). Recuperado el 28 de marzo de 2018, de <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/eduardo-gortari-en-los-suburbios>

\_\_\_\_\_ (2017). “Leer en clave distópica: El pasado muerto, Isaac Asimov”. Recuperado el 5 de octubre d 2017, de <http://www.letraslibres.com/mexico/cultura/leer-en-clave-distopica-el-pasado-muerto-isaac-asimov>

Debicki, A. (1989). “La poesía postmoderna de los novísimos: Una nueva postura ante la realidad y el arte”. *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 44(505), 15–16.

Dilthey, W. (1945). *Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Díaz Salas, M. (2008). "Rostrós". *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, (3), 73–74.
- Díaz Villarías, M. (2004). *Mi nombre es rojo*. Córdoba: Plurabelle.
- Dorfles, G. (1969). *Nuevos mitos nuevos ritos*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U., & Pochtar, R. (1988). *El Nombre de la rosa; Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2011). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Random House.
- Escarpa, G. (2009). *Mass-miedo*. Madrid: Arrebato Libros.
- Espigado, M. (2007). "¿Qué es la generación Nocilla?" *Manuel Espigado*. Recuperado el 8 de marzo de 2017, de <https://elespigado.com/2007/07/24/¿que-es-la-generacion-nocilla/>
- Fernández Mallo, A. (2012). *Antibiótico*. Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Porta, E. (Comp.) (2008). "RealTime. Poéticas de la tecnología y el consumo". *Quimera: Revista de Literatura*.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Freschi, R. (1998). *Redondel*. Buenos Aires: Siesta.
- Frías, R. (2016). "El hombre nuevo: José Eugenio Sánchez". Recuperado el 16 de mayo de 2017, de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-hombre-nuevo-jose-eugenio-sanchez/>
- Galeano, E. (1995). *Fútbol a sol y sombra*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- García Martín, J. L. (2002). “*Mi primer bikini*”. Recuperado el 9 de marzo de 2017, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Mi-primer-bikini/4956>
- \_\_\_\_\_ (2005). “*Atlas*”. Recuperado el 6 de diciembre, de 2017, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Atlas/12306>
- García Montero, L., García Sánchez, J. (antólogos) (2012). *Un balón envenenado*. Madrid: Visor.
- Giddens, A. (1998). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad contemporánea*. Barcelona: Península.
- Gimferrer, P. (2002). *Dietario*. Barcelona: Seix Barral.
- Giraldo Ramírez, M. E. (2004). “De la cultura de masas a la cultura mediática un análisis de los *media* desde la comunicación”. *Anagramas. Rumbos Y Sentidos de La Comunicación*, 3(5), 91–114.
- Goldman, D. (2015). “Un robot Android orina sobre un logo de Apple en Google Maps”. Recuperado el 13 de febrero de 2018, de <http://cnnespanol.cnn.com/2015/04/25/un-robot-android-orina-sobre-un-logo-de-apple-en-google-maps/>
- González, H. (2017). “‘Mi alma máter es el rock and roll’: José Eugenio Sánchez”. #*Letrasynotas Aristegui Noticias*. Recuperado el 25 de febrero de 2018, de <https://aristeguinoicias.com/1603/kiosko/mi-alma-mater-es-el-rock-and-roll-jose-eugenio-sanchez-lletrasynotas/>
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Helford Elyce Rae. (2015). “In ‘Gilda’ what is the significance of the ‘Put the Blame on Mame’”. Recuperado el 8 de enero de

2018, de <http://screenprism.com/insights/article/in-gilda-what-is-the-significance-of-the-put-the-blame-on-mame-number>

- Herbert, J. (2010). *Canibal. Apuntes sobre la poesía mexicana presente*. México: Bonobos.
- Hernández, B. (2015). “Un breve recorrido por las *partitas* de Leónidas Lamborghini”. *Investigación*, (12). Recuperado de [http://revistalaboratorio.udp.cl/num12\\_2015\\_art3\\_hernandez/](http://revistalaboratorio.udp.cl/num12_2015_art3_hernandez/)
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (2007). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois Press.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adirana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Valladolid: Trotta.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Miedo y odio en la globalización”. *NLR*, (23), 91–99.
- Juárez, I. (2017). “La radio y lo cotidiano en el poema: Eduardo de Gortari”. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de <http://revistalevadura.mx/2017/01/24/la-radio-lo-cotidiano-en-poema-eduardo-gortari/>
- MacDonald, D. (1962). *Against the american grain*. New York: Random House.
- Mallol, A. (2001). *Polaroid*. Buenos Aires: Siesta
- Mariasch, M. (2001). *XXX*. Buenos Aires: Siesta.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Comming attractions*. Buenos Aires: Siesta.

- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Matute, I. (s.f.). “La Tormenta en un Vaso: *Joan Fontaine Odisea*, Agustín Fernández Mallo”. Recuperado el 5 de enero de 2017, de <http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2006/05/joan-fontaine-odisea-agustn-fernndez.html>
- Medel, E. (2002). *Mi primer bikini*. Barcelona: DVD.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Hay que ser absolutamente posmoderno”. *Encuentros en viernes* (Texto en línea). Recuperado el 20 de marzo de 2018 de [https://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/V04\\_MEDEL.pdf](https://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/V04_MEDEL.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2007). “Elena Medel”. Recuperado February 8, 2018, de <http://lasafinidadesselectivas.blogspot.com.es/2007/02/elena-medel.html>
- Milán, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miguel, L. (antóloga) (2014). *Serial*. Almería: El gaviero ediciones.
- Miquel, A. (antólogo) (1997). *Los poetas van al cine*. México: Ediciones sin nombre.
- Miras Boronat, N. (2012). “Experiencia y lenguaje en Dilthey y Collingwood. Autobiografía intelectual y pretensión de verdad de la ciencia histórica”. *Endoxa*, 29, 113–131.
- Molina, J. (2007). “Pidiendo un Graffiti desde dentro”. *Circulo Literario*. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de <http://www.cicloliterario.com/ciclo63agosto2007/pidiendo.html>
- Monegal, A. (1993). “Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer”. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (140), 57–61.

- \_\_\_\_\_ (1996). “La imagen fugaz: el rastro de la visualidad de la escritura”. *Moenia*, 2, 309–326.
- \_\_\_\_\_ (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- Montoya Juárez, J. (2008). *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del río de la plata* (tesis doctoral). Granada: Editorial de la Universidad de Granada. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de <https://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2016). “Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia”. *Cuadernos de Literatura*, XX (40), 264–281.
- Mora, L. V. (2000). *Mester de cibervía*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Pangea: ciberespacio, blogs, y velocidad en el nuevo milenio*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.
- \_\_\_\_\_ (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- Morin, E. (1965). *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Las stars: servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- Morreall, J. (1981). “Humor and Aesthetic Education”. *The Journal of Aesthetic Education*, 15(1), 55–70.
- Mudrovic, M. W. (2012). “Beyond the Pale: ‘Poesía Postpoética’ in Agustín Fernández Mallo’s *Joan Fontaine Odissea*”. *Spanish Poetry*, 36(2), 1–17.
- Muschietti, D. (1998). “Tecnorama: la poesía de los 90”. *Radar Libros*. 18 de octubre.

- Navas Ocaña, I. (2009). “Los poetas novísimos y las vanguardias”. *Romance Quarterly*, 56(2), 102–113.
- Nehuén, T. (2014). “*Chatterton*, de Elena Medel”. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de <http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/chatterton-de-elena-medel>
- Palma Castro, A. & Enrique C. E. (2009). “El desenfado como ethos poético en la obra de José Eugenio Sánchez”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (43), 1048–1053.
- Peicovich, E. (2000). *Poemas plagiados*. Valencia: Germania.
- Perloff, M. (1991). *Radical Artifice: writing poetry in the age of media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Unoriginal Genius Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The Chicago University Press.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Place, Vanessa; Fitterman, R. (2009). *Notes on conceptualisms*. Berkeley: Ugly Duckling Presse.
- Portela Lopa, A. (2003). *Estás seguro de que no nos siguen?* Barcelona: DVD.
- \_\_\_\_\_ (2013). “‘Femme fatale’. Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq4r7>
- \_\_\_\_\_ (2014). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana* (tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado el 18 de marzo de 2015, de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123029/1/DLEH\\_Portelalopa\\_Gretagarboliteraturaespa%C3%B1olahispanoamericana.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123029/1/DLEH_Portelalopa_Gretagarboliteraturaespa%C3%B1olahispanoamericana.pdf)
- Quevedo Rojas, A. (2018). “José Eugenio Sánchez y el aparente desorden del lenguaje (entrevista + poemas)”. Recuperado el



25 de febrero de 2018, de <http://www.vallejoandcompany.com/jose-eugenio-sanchez-y-el-aparente-desorden-del-lenguaje-entrevista-poemas/>

Restrepo, E. (1983). *Retrato de artistas*. Medellín: Ediciones Literatura, Arte y Ciencia, Universidad de Antioquía.

Ricoeur, P. (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo veintiuno editores.

Rivera Garza, C. (2011). “Hendiduras sinápticas”. Recuperado el 1 de febrero de 2018, de <http://cristinariveragarza.blogspot.com.es/search?q=Vicente+Luis+Mora>

\_\_\_\_\_ (2012). “Poesía y cultura popular”. Recuperado el 4 de octubre de 2017, de <http://cristinariveragarza.blogspot.com.es/search?q=eduardo+de+gortari>

\_\_\_\_\_ (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desaparición*. México: Tusquets.

Rodríguez, A. (2008). Entrevista a José Eugenio Sánchez. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de <http://elquiroyfano.blogspot.com.es/2008/02/entrevista-jos-eugenio-snchez.html>

Rodríguez-Gaona, M. (2011). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Barcelona: Penguin Random House.

Rogers, T. (1984). “Verbal Collage in Pere Gimferrer’s *Poemas, 1963-1969*”. *Hispania*, 67(2), 207–213. <http://doi.org/10.2307/341724>

Rosal, M. (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres*. España: Editorial Renacimiento.

Ruiz, J. J. (2005). “José Eugenio Sánchez, el primer ‘popeta’”. Recuperado el 11 de mayo de 2005, de

[http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version\\_imprimir.html?id\\_nota=42025&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_imprimir.html?id_nota=42025&tabla=cultura)

Sánchez, J. E. (2004). *La felicidad es una pistola caliente*. Madrid: Visor / Conarte.

\_\_\_\_\_ (2009). *Escenas sagradas del oriente*. Oaxaca: Almadía.

Santos, L. (2004). *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte de America Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

Sgammini, M. V. (2012). *Televisión y vida cotidiana. La domesticación del cable en Córdoba*. Córdoba: Poliedros.

Silverstone, R. (1994). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Sontag, S. (1964). "Notes on Camp". *Partisan Review*, (Fall), 515–530.

Storey, J. (2009). *Cultural theory and popular culture*. London: Pearson/Longman.

Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2006). *De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas* (Vol. 16). Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA-CRICYT-CONICET). Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-94902014000200007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902014000200007)

Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Tendero, A. (2009). "Ana Isabel Conejo". *El mundanal ruido*. Recuperado el 29 de marzo de 2018, de <http://articulosdearturotendero.blogspot.com.es/2009/11/ana-isabel-conejo.html>

"Entrevista a Agustín Fernández Mallo, autor de Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus (2014)". *Todo*

*literatura*. Recuperado el 28 de marzo de 2018, de <http://www.todoliteratura.es/articulo/entrevistas/entrevista-agustin-fernandez-mallo-autor-siempre-regreso-pezones-punto-7-tractatus/20120526053059029399.html>

Uriz, F. J. (antólogo) (2010). *El gol nuestro de cada día*. Madrid: Vaso Roto.

Velasco, E. (2015). *Sostiene Gruñón*. México: Editorial / CCD.

Williams, R. (1989). "Culture is ordinary". En *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism* (pp. 3–14). Londres: Verso.

\_\_\_\_\_ (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

\_\_\_\_\_ M. (2012). "Falsas lágrimas: representaciones de género y gestos pop en la poesía de los noventa". *Memoria del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Recuperado el 18 de marzo de 2018 de <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Yuszczuk-%20Marina.pdf>