

II
Poesía

Un diálogo intermedial: instalaciones discursivas en la poesía mexicana y española¹

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Murcia

Dos orillas, un lenguaje: pasadizos intermediales

Al abordar las escrituras de la “otra orilla” desde el horizonte peninsular, hemos de vadear el persistente cliché —perpetuado por sucesivos planes de estudios e inveteradas inercias taxonómicas— que nos insta a contemplar la literatura latinoamericana como un bloque compacto, al margen de singularidades geográficas y particularidades estéticas. Desde esta perspectiva, la poesía del otro lado del charco se caracterizaría por una serie de rasgos que solo parcialmente coinciden con los de la lírica española contemporánea: el uso recurrente de un registro coloquial, que se recrea en la reproducción directa de la oralidad y del argot urbano; una dicción sentenciosa, definida por una constante actitud de inqui-

1 Este trabajo se enmarca en el Programa Ramón y Cajal (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad.

sición existencial; o la inclinación hacia la reflexión metapoética y la voluntad autorreferencial (Luján 2013: 149-156). En síntesis, la exploración de mundos interiores, la superposición de dialectos textuales y el cuestionamiento de los mecanismos expresivos del lenguaje serían los puntales sobre los que se levantaría una “tradicción latinoamericana” que abarca las propuestas de Roberto Juarroz, Rafael Cadenas, José Watanabe o Eduardo Milán, entre otros (Andújar Almansa 2007: 35).

A pesar de su eficacia didáctica, estas generalizaciones se muestran insuficientes a la hora de descender a la especificidad de las literaturas nacionales y a la *struggle for life* de los nombres propios. En el caso que nos ocupa, la poesía mexicana reciente demuestra una diversidad tonal que desborda las camisas de fuerza confeccionadas a medida de tallas categoriales demasiado rígidas. Para evitar sustituir grandes generalizaciones por pequeñas generalidades, en este capítulo me centraré en autores nacidos desde mediados de los sesenta hasta comienzos de los ochenta. Estos poetas han vivido en su juventud acontecimientos históricos que les proporcionan cierta argamasa generacional. No en vano, a mediados de los noventa se producen, en el ámbito mexicano, el alzamiento militar zapatista, el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio y la crisis económica conocida con el sobrenombre de “error de diciembre”. Por su parte, en el ámbito internacional asistimos a la certificación de las ruinas del socialismo real y al triunfo de un neocapitalismo sin adjetivos ni edulcorantes (Herbert 2010: 13). Asimismo, estamos ante la primera promoción de escritores que entran en la madurez creativa sin someterse al escrutinio saturnal de Octavio Paz, ya fuera por la vía de la reprobación o del apadrinamiento². A esa intuición de pertenencia a un grupo policéntrico contribuye, además, el canon auspiciado por antologías como *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora* (2002), recopilada por Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela; *La luz que va dando nombre. Veinte años de poesía última en México* (2007), dirigida por Alí Calderón, en colaboración con José An-

2 Resulta elocuente que en el monográfico “Poesía mexicana en el umbral del milenio: entre la tradición y la ruptura”, publicado por la revista *Ínsula* en 2005, cuatro de los nueve artículos incluidos mencionen en su título a Octavio Paz como piedra de toque a partir de la cual confeccionar la cartografía posterior.

tonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís; o *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana* (2008), editada por Luis Felipe Fabre. Otros elementos de cohesión han sido las revistas digitales (*Círculo de Poesía*), las páginas web (<<https://poesiamexa.wordpress.com/>>) o las iniciativas colectivas (*Motín Poeta*).

Sin embargo, pese a la diversidad a la que me refería unas líneas atrás, sigue imperando un dualismo que distribuye a los autores en grupos maniqueos. Desde los años noventa, en el pugilato por la hegemonía se advierte la división entre “exquisitos” y “experienciales”, cuyos extremos estilísticos serían el hermetismo ultrabarroco y la cotidianidad prosaica, respectivamente (Campos 2011: 58-63). Otros asedios críticos discriminan cuatro puntos cardinales al filo del tercer milenio (Fernández Granados 1999: 4-7): los cultivadores de la imagen, que confían en la potencia visual como pista para el despegue de las posibilidades expresivas del poema; los constructores de lenguajes, que profundizan en las correspondencias entre significantes; los minimalistas o poetas del intelecto, que desarrollan textos icónicos y conceptuales, y los poetas de la experiencia, que se interesan por la comunicación verosímil de la vivencia diaria. El problema de esta clasificación radica en que todas las corrientes citadas remiten a modelos fuertemente arraigados en la propia genealogía mexicana, que cuenta con ilustres cultivadores de imágenes (Carlos Pellicer, Antonio Montes de Oca), egregios constructores de lenguajes (Octavio Paz), sobresalientes minimalistas (Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gabriel Zaid, otra porción de Octavio Paz) y destacados experienciales (Efraín Huerta, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco).

Esa situación de *impasse* explica la necesidad de habilitar nuevos códigos elocutivos que no dependan de jerarquías preestablecidas. No es de extrañar, por tanto, que en los últimos años proliferen las incursiones posmodernas basadas en un diálogo intermedial que arranca de un “*reload* irónico de la preceptiva tradicional” y sugiere un “intenso comercio con la cultura de masas, las tecnologías electrónicas de la información y los enfoques multidisciplinarios” (Herbert 2010: 44-45). Más allá del reciclaje ocasional de la iconografía pop y de la bisutería paraliteraria —desde la novela *pulp* hasta la ciencia ficción distópica—, tal planteamiento revela la importancia de la construcción del poema, en sintonía con el giro performativo de las artes plásticas:

Aunque sus materiales no siempre se parecen, los procesos del poema posmoderno se asemejan a los de la instalación, el arte basura, el performance y otras variedades de arte en tránsito formal. Sus referentes son objetos accidentales (en el sentido duchampiano) y construcciones cuya retórica ha sido barbarizada mediante plagios, imposituras, iconoclasias y deslecturas; su acción estética roza en ocasiones materia poética no textual (oralidad, visualidad, ready made, soporte físico no convencional —p. ej. el graffiti—, estructuras gramaticales móviles, etc.) (Herbert 2010: 45).

La identificación de la escritura con una instalación discursiva funciona al tiempo como prueba de mestizaje artístico y como estrategia para rehuir las servidumbres del logocentrismo, por un lado, y del grafocentrismo, por otro (Faesler 2005: 12). Como veremos, algunos de estos caminos se abren a la poesía sonora, la videopoesía o la performance.

Si nos movemos por el tablero de la aldea global hasta el mapa poético español, comprobaremos que en la actualidad se aprecia un intento análogo de sortear las adherencias de los realismos y simbolismos que habían acaparado la escena lírica de los años ochenta y noventa. Antologías como *La lógica de Orfeo* (2003) y *La inteligencia y el hacha* (2010), de Luis Antonio de Villena; *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), de Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato; o *Deshabitados* (2008) y *Campos magnéticos* (2011), de Juan Carlos Abril, han puesto el foco en un conjunto de autores que avanzan hacia derroteros en los que ya no tiene pertinencia la polarización entre el realismo posmoderno (la poesía de la experiencia) y la diáspora simbolista (la poesía metafísica). Una tercera vía para sacar los pies de ese lecho de Procusto es la “transposición intermedial” (Ponce Cádenas 2016: 276), entendida como la “descripción literaria de un documento visual o audiovisual generado por los medios de comunicación de masas”. Al margen de su anclaje descriptivo, este tipo de transferencia interdiscursiva —que involucra al cine, la publicidad, la fotografía o la acción plástica— tiende puentes entre figuración irónica y figuración icónica, favorece la amalgama de registros y promueve la ruptura de expectativas.

A partir de esta premisa, en el siguiente apartado analizaré algunas modalidades ecfrásticas que han atraído la atención tanto de poetas mexicanos como de autores españoles. A su vez, la tercera sección se ocupará de la proyección lírica de formatos audiovisua-

les en las dos orillas. El sustrato comparativo del cuarto apartado será el universo de la publicidad, en el que coexisten la inventiva confección de eslóganes y la denuncia del consumismo desaforado. Finalmente, la quinta sección resaltarán determinadas poéticas performativas que trabajan con la representación de la corporeidad femenina a ambos lados del Atlántico.

De lo vivo a lo pintado: una écfrasis en movimiento

La “descripción poética de una obra de arte visual, pictórica o escultórica” (Baxandall 1996: 127), según se define la écfrasis, ha vivido un cambio sustancial en el tránsito del siglo xx al xxi. Hasta ese momento el principal aliciente del género residía en su capacidad para suscitar un efecto de reconocimiento, “comparable a la importancia del parecido vital en la pintura figurativa” (Bergmann 1979: 133). No obstante, desde el *Autorretrato en espejo convexo* (1975) de John Ashbery, algo mutaría en la manera de reflejar las relaciones entre artes plásticas y artes verbales. Por una parte, la écfrasis ya no exige la fidelidad a un modelo pictórico concreto, sino que puede multiplicar una imagen en una serie ilimitada de imágenes fragmentarias, unidas por la voluntad asociativa del escritor. Por otra parte, frente a la reproducción mimética del referente visual, los textos ecfrásticos recientes formulan una reevaluación crítica que permite cuestionar, alterar o incluso invertir el sentido de la obra original.

Ese deslizamiento interpretativo está presente en *Nu)(ca* (2015), de Luigi Amara (Ciudad de México, 1971), donde el autor se desdobra en contemplador del retrato de una dama anónima: la modelo de la fotografía *Mujer de espaldas* (c. 1862), de Onésipe Aguado. Si nos fiamos del catálogo del Metropolitan Museum of Art, “esta imagen es a la vez un retrato, una estampa de moda y un comentario humorístico”. Según Luigi Amara, además, la mujer del encuadre se eleva en un emblema barroco y en el residuo de una ironía posmoderna: “Darle la espalda a todo: / eso / es tener estilo”. Desde sus primeros versos, *Nu)(ca* constituye un asedio hermenéutico y una lección de anatomía, un paseo virtual por las afueras del sujeto y un colapso digresivo en el que las cristalizaciones metafóricas acaban neutralizando el enigma real. Para indagar en “la atracción / del lado oculto” y en el “palimpsesto de facciones” de la fotografía,

Amara se vale de recursos que ya no se integran en el caleidoscopio del arte, sino en el arsenal de la retórica. En efecto, el desafío no consiste tanto en invitarnos a admirar la imagen como en incitarnos a leerla. Ejemplo de ello es la reflexión especular y especulativa que compara la sesión fotográfica de Aguado con la escenografía pictórica de la *Venus del espejo* de Velázquez: “O tal vez todos aquellos espejos / de la víspera / eran tan solo un guiño, / una puesta en escena del cuadro / de Velázquez, aquel que fue atacado y roto, / en Londres, / una horrenda mañana de furor, / de ese cuadro en que Venus da la espalda, / y desde un ángulo imposible / mira, / borrosa y expectante, / con el descaro de lo oblicuo. // La Venus del desdén (Amara 2015: 36-37).

El dispositivo empleado por Amara podría vincularse con la peculiar écfrasis de la *Venus del espejo* que José Ovejero (Madrid, 1958) incluye en *Nueva guía del Museo del Prado* (2012) bajo el título “Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid”. Aunque se trata de un autor perteneciente a una generación anterior a la que aquí se estudia, su acceso tardío a la edición —su primer libro de poemas, *Biografía del explorador*, data de 1994— y la vocación desmitificadora de su escritura enlazan con los textos que comentamos en estas páginas. Las semejanzas entre Nu)n(ca y *Nueva guía*... saltan literalmente a la vista. Al igual que el de Amara, el poemario de Ovejero es un artefacto conceptual dotado de estructura unitaria, ya que todas las piezas se erigen en glosas a pie de lienzo que conversan con cuadros expuestos en el Museo del Prado. Del mismo modo, la perspectiva elegida se corresponde con la del insólito voyeur de una galería de palabras o la de un despreocupado flâneur por las salas de un museo sin paredes. Con todo, existen diferencias notorias entre ambas propuestas. Frente a la pudorosa distancia de Amara, que opta por un soterrado “ludismo filosófico” (Pohlenz 2005: 13), Ovejero escoge un registro coloquial y un tono abiertamente irónico. Su contribución se inspira en un hecho auténtico: la *Venus del espejo*, alojada en la National Gallery, llegó al Museo del Prado, el 9 de noviembre de 2007, para exhibirse dentro la retrospectiva *Las fábulas de Velázquez*. A partir de esa anécdota, el autor elucubra acerca de un hipotético encuentro erótico entre el sujeto enunciativo y la silueta de Venus. Pese a ceñirse a una estructura monologal, la composición activa un marco dialógico gracias a la abundancia de vocativos, la profusión de interjecciones y la sucesión de preguntas dirigidas a la prota-

gonista del cuadro: “Eh, Venus, ¿qué haces esta noche / cuando ya no te vigilen los vigilantes / que bostezan ni te miren las monjas / de rojo? / ¿Te vienes conmigo a tomar unas copas?”. El trasfondo metaficcional, resultado de transformar a la Venus barroca en una mujer de carne y hueso que visita Madrid en compañía del poeta, desemboca en un discurso a medio camino entre el excursio literario y la excursión turística. Sin embargo, es en el desenlace donde se manifiesta de manera palmaria la analogía entre el texto de Amara y el de Ovejero, dado que este último también solicita que su interlocutora descubra sus facciones y desvele el secreto de su identidad: “Pero aguarda, no te vistas aún, / concédeme un favor / con el que he soñado desde niño. / Venus, dedícame una sonrisa enmarcada, / y después, muy despacio, pero de verdad, / muy despacio: / ¿te importaría darte la vuelta?” (Ovejero 2012: 55).

Asimismo, en ambas composiciones subyace como anécdota histórica el atentado que sufrió el cuadro a manos de la sufragista Mary Richardson, que lo atacó con un hacha de carnicero en 1914, convirtiéndolo en un símbolo ambiguo de la lucha por los derechos de la mujer. En cualquier caso, tanto la dama anónima de Amara como la archifamosa Venus de Ovejero se difuminan en un trampantojo espectral, pues intuimos que la verdad se esconde bajo una superficie deshabitada a la que solo podemos aproximarnos a través de la fabulación poética.

Sin salir del recinto del museo, otra afinidad singular es la que mantienen “Retrato de Eva, apple y serpiente” (Zoom, 2006), de León Plasencia Ñol, y “Anunciación” (Renacimiento, 2009), de Javier Moreno. Más allá de la ilustración de sendos pasajes bíblicos, los dos textos sugieren una *contaminatio* de las convenciones pictóricas y del prestigio cultural asociado con el espacio museístico. En el de Plasencia Ñol (Ameca, Jalisco, 1968), la alusión a una innominada obra plástica que recoge la expulsión del paraíso, con una “Eva / delicuescente y frágil” y una “serpiente serpenteante, húmeda”, se vulnera mediante la irrupción del lenguaje tecnológico y publicitario, debido al paralelismo entre la tentadora manzana edénica (símbolo de la sensualidad) y los tentadores productos informáticos manufacturados por la compañía Apple (símbolos del consumo): “Existió la luz ya nombrada, / la cortina que dice: ‘Apple, Macintosh, modelo reciente / pantalla líquida lista para...’” (Plasencia Ñol 2006: 58).

Una actualización similar sirve de soporte a “Anunciación”, donde Javier Moreno (Murcia, 1972) reelabora los códigos figurativos renacentistas sobre dicho motivo, con el retablo de Fra Angelico como principal referente. No obstante, como ocurría en el poema de Plasencia Ñol, la artificiosa écfrasis del cuadro culmina con la constatación de que la secuencia que contemplamos es en realidad un mero simulacro (en este caso, un montaje cinematográfico): “El ángel ha desaparecido. // Queda la muchacha, y en el halo / que nimba su cabello / (zoom progresivo) / la errancia iridiscente / de las diminutas partículas de polvo. // Corten / grita una voz / fuera del cuadro” (Moreno 2015: 16).

Pese a cumplir parcialmente los mandamientos ecfásticos, las piezas analizadas abanderan una “profanación” del archivo cultural (Groys 2005 [1992]), en la medida en que apuestan por la desacralización de la “zona sagrada” del museo, por la movilidad del enfoque lírico —entre la inmersión visual en el cuadro y la mirada centrífuga del espectador— y por la utilización de técnicas ajenas a la descripción, desde el diálogo con la imagen hasta la ficción narrativa o la fantasía metaliteraria.

La violencia de la imagen: instalaciones audiovisuales

En un entorno colindante se localizan aquellos poemas diseñados como atrevidas instalaciones audiovisuales, que registran la efervescencia óptica de nuestros días y conciben al sujeto contemporáneo como una versión evolucionada del *homo faber* (ahora *homo sampler* u *homo zapping*). Todo ello redundando en una hipertrofia escópica que conduce a la prevalencia de construcciones discursivas caracterizadas “por la simultaneidad perceptiva y la hegemonía de la imagen-movimiento” (Patiño 2017: 9).

En el contexto mexicano, la adopción de este punto de vista se observa en numerosas composiciones que incorporan el imaginario de (sub)productos cinematográficos, entre las marcas de la cultura pop (la serie B) y los señuelos de la cultura de masas (el *blockbuster* hollywoodiense). Prueba de lo primero es “El ataque de la llanta asesina” (*Poemas swinger y otros malentendidos*, 2014), de Ángel Ortuño (Guadalajara, Jalisco, 1969), una transposición intermedial que re-

produce varias secuencias del filme de culto *Rubber* (2010), dirigido por Quentin Dupieux: “Una película francesa sobre un neumático / que tiene vida y mata / personas / con sus poderes telepáticos. Diría / psicoquinéticos // si me importaran las palabras. // ¿Por qué / le estalla la cabeza a ese señor? ¿Y lo del pobre / conejito? / Pero la música // es muy relajante” (Ortuño 2014: 9). Por otro lado, dos de las franquicias de acción más rentables de las últimas décadas —las sagas *Terminator* y *Alien*— se dan cita en el porno-remake “El increíble mundo de las máquinas” (*Galaxy limited café*, 2010), de José Eugenio Sánchez (Guadalajara, Jalisco, 1965), cuyos versos censuran la comercialización de la tecnología a partir de una premisa tan delirante como irreverente: los efectos placenteros de un juguete erótico llamado “Terminator”, con el que el sujeto lírico obsequia a su amada. Bajo la pátina humorística de esta pieza se filtra una crítica incompasiva a la deshumanización de una sexualidad mediatizada por la maquinaria consumista: “314 dólares y a los dos días llegó a su casa / emocionada sacó de la envoltura / un escalofriante artefacto plástico caliente tembloroso color piel // [...] a los pocos días fui adquiriendo habilidad: // lunes terminator / martes terminator ii judgement day / miércoles terminator iii rise of the machines / jueves terminator iv salvation / hasta que poco a poco me convertí en otro aditamento del juguete // [...] ya me dijo que quiere el alien / una tierna baba del espacio que usa energía solar / mientras sientes que la panza te revienta” (Sánchez 2010: 6-7).

A esta plantilla se adscriben los dos poemas-tráiler que Luis Felipe Fabre (Ciudad de México, 1974) introduce en la sección inicial de *Poemas de terror y de misterio* (2013). A diferencia de los ejemplos anteriores, Fabre no recicla los fotogramas de películas preexistentes, sino que presenta sus composiciones como avances cinematográficos que confieren un halo fantástico a asuntos que forman parte de la realidad política mexicana³. Así, el “Tráiler 1” nos invita a erigirnos en espectadores de una improbable película titulada *Las*

3 El desenlace de esta sección, que añade un palmarés con los premios que han obtenido las películas a las que pertenecerían dichos tráileres, funciona como el perfecto colofón de la broma literaria: “Selección Oficial Festival de Cannes / Selección Oficial Festival de Berlín / Selección Oficial Festival de Venecia / Selección Oficial Festival de Sundance / Premio del Público Festival de Guadalajara”.

chicas han vuelto, que retrata un tema controvertido —las desapariciones y feminicidios de Ciudad Juárez— desde un prisma propio del cine de terror: el regreso desde la ultratumba de unas mujeres-vampiras dispuestas a vengar su muerte. Entre el humor negro y el afán de denuncia, Fabre acude a los mecanismos de la publicidad cinematográfica —el montaje encadenado de las imágenes más impactantes, la firma autorial, la inminencia del estreno— para ofrecer una instalación que reemplaza el alegato testimonial por la pirueta intermedial: “Una chica desaparece en circunstancias misteriosas: otra / chica desaparece y luego otra / y otra y otra y otra y otra y otra: no / hay motivos de alarma, explica / el jefe de la policía: según las estadísticas, / es normal que en México algunas chicas desaparezcan. Pero / una noche, un cuello, un alarido, unos colmillos ensangrentados: / hubo testigos: // ¡las chicas han vuelto!: // [...] rosas dentadas, tarántulas de terciopelo, rojas bocas del infierno: / son las mujeres vampiro // [...] *Las chicas han vuelto*: una película de Luis Felipe Fabre. // *Las chicas han vuelto*: próximamente en cines” (Fabre 2013: 5-6).

En la poesía española hallamos un procedimiento similar en *Ruido blanco* (2012), de Raúl Quinto (Cartagena, Murcia, 1978), que explicita en una nota al pie el hecho real que le sirve de fuente: el suicidio en directo de la periodista y presentadora estadounidense Christine Chubbuck, ocurrido en 1974⁴. Frente a la frontalidad de la pantalla catódica, Quinto opta por una mirada elíptica o una écfrasis intersticial (Martín-Estudillo 2007: 125-130) que nos empuja hasta los límites de lo que legítimamente puede verse o decirse. De los diez poemas del libro titulados “Christine Chubbuck”, el primero y el segundo aportan las claves interpretativas del volumen. Mientras que “Christine Chubbuck [1]” arranca de la continuidad entre el cuerpo y la imagen para desenmascarar la complicidad del espectador (“[i]nfinitos cristales / sobre tu alfombra”), “Christine Chubbuck [2]” nos sitúa a medio camino entre la muerte y su

4 El contenido de la nota al pie es el siguiente: “15 de julio de 1974. Emisión en directo del programa de televisión *Suncoast Digest*. Primer plano de la periodista Christine Chubbuck, mira a cámara y dice: ‘De acuerdo a la política del Canal 40 de brindarles lo último en sangre y entrañas a todo color, están a punto de ver otra primicia: un intento de suicidio’. Inmediatamente después la pistola, la bala contra la cabeza, el silencio. La imagen”.

representación estética, en los aledaños del “realismo traumático” (Foster 2001: 133-140) y del trabajo sobre las fronteras del cuerpo que Marina Abramović ha denominado *body drama*: “Un bucle: la secuencia en que Christine / mira a la cámara y pronuncia / sus últimas palabras, el instante / en que aprieta el gatillo: nunca acaba. // [...] Detén la imagen. / Composición de sombras / contra un tono que tiembla. // El encuadre lo es todo” (Quinto 2012: 18).

Otros libros-instalaciones que cabría enmarcar en este apartado son *El hombre que salió de la tarta* (2004), de Alberto Santamaría (Torrelavega, Santander, 1976), y *Nostalgia de la acción* (2016), de Ana Gorría (Barcelona, 1979). El primero promueve la expansión y deformación de una peculiar noticia periodística: la muerte por asfixia del ciudadano estadounidense Jessie Zeller, dentro de una tarta de cumpleaños dirigida a su esposa que nunca llegó a su destino. Ese material le permite a Santamaría elevar un canto epifánico a la capacidad genesiaca del lenguaje y postular la inversión de la categoría filosófica de lo sublime: “Un hombre en una tarta / odia las cosas tal y como son. / Un hombre en una tarta / es la imaginación de la nata” (Santamaría 2016: 51). A pesar de no inspirarse en ningún modelo visual, la anécdota netamente warholiana en la que se basa el autor nos pone ante los ojos la desventurada peripecia de Zeller⁵. Por su parte, *Nostalgia de la acción*, de Ana Gorría, propugna una reapropiación del *corpus* fílmico de la cineasta experimental Maya Deren a través de una diseminación referencial que aspira a que palabra e imagen se fundan en una única acción performativa: “Sucedemos / sucede hago // palabras / que hacen // imágenes que hacen” (Gorría 2016: 44).

Estos cortes audiovisuales transforman la sustancia verbal del poema en una pantalla encendida en la que se proyectan las inquietudes colectivas de la actualidad, ya sea mediante una perturbadora ironía o mediante una crítica a la violencia implícita en las imágenes contemporáneas.

5 La corrupción discursiva del libro de Santamaría entronca con propuestas como *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre, que desmonta las convenciones de la crónica de Indias, o *Antígona González* (2012), de Sara Uribe (Querétaro, 1978), que interviene la tragedia de Sófocles para denunciar el incremento de las muertes violentas en México.

Eslóganes desesperados: publicidad engañosa

Un terreno que favorece el cultivo de la intermedialidad es el de la publicidad, que exige la comparecencia inmediata de dos planos: la apariencia visual del producto y el mensaje instantáneo del eslogan. En el último medio siglo, la melodía de seducción consumista se ha introducido en el universo poético de modos muy diversos, desde las cuñas propagandísticas embutidas en textos que flirteaban con la iconografía kitsch hasta las vallas comerciales que jalonaban el recorrido urbano del sujeto experiencial. No obstante, en los escritores surgidos al filo del tercer milenio se aprecia un cambio sustancial. Los reclamos publicitarios no solo se insertan con naturalidad en la nueva lírica, sino que a menudo se alzan en el centro de la reflexión o condicionan la recepción discursiva. No en vano, la publicidad se concibe como una obra total que entrega una singular combinación de frases acertadas, eslóganes oportunos y música ligera, moldea la iconografía de la modernidad y constituye una eficaz herramienta de manipulación ideológica (Morán Rodríguez 2015; Ponce Cárdenas 2016).

Dentro del ámbito mexicano, este trasvase puede rastrearse en “Infomercial” (*Poemas de terror y de misterio*), de Luis Felipe Fabre. Desde el neologismo del título, el autor juega a disolver las fronteras entre el anuncio comercial y la información de sucesos. Por un lado, el objeto ofertado —el quitamanchas Lady Macbeth— se ubica en un contexto irónico en el que se solapan la voz en off de la venta televisiva, los derechos de imagen del personaje shakesperiano y la compulsión visceral del cine *gore*. Asimismo, la alusión a una marca inventada nos invita a leer la composición como una parodia de los anuncios de detergente y demás productos de limpieza. Por otro lado, como frecuentemente se advierte en la obra de Fabre, el subtítulo —“Para los tiempos que corren”— potencia una interpretación más inquietante, en conexión con la violencia generada por el narcotráfico. En este sentido, “Infomercial” despliega toda una batería de mecanismos persuasivos, como la rigurosa selección del *target* (la “ama de casa”), la interpe-lación al comprador por medio de desafiantes preguntas retóricas, la falacia de la comprobación científica de los resultados o la oferta de un kit exclusivo para quienes adquieran el producto sin demora⁶:

6 La composición de Fabre guarda inequívocas concomitancias con el “Poema publicitario” que Manuel Vázquez Montalbán introdujo en la antología *Nueve*

“Señora ama de casa: ¿está harta / de tallar día y noche // coágulos de sangre imposibles de limpiar / en la ropa de toda su familia? // ¿Las vísceras embarradas en las paredes de su casa / no le permiten dormir? // ¿Se ha descubierto a sí misma / exclamando sonámbula: “¡Fuera, fuera mancha maldita!”? // Compre ahora / el Limpiador Quitamanchas Lady Macbeth / y póngales fin a esas viscosas pesadillas. // [...] ¡[C]ientíficamente comprobado! // [...] ¡Diga adiós al rastro de sesos en su sillón favorito! ¡Diga adiós / a esas alfombras ensangrentadas! // Marque ahora el número que aparece en su pantalla / o llame al 01800 666 / y obtenga junto con su compra // el aplicador multifuncional y un paquete de bolsas para cadáveres / ¡totalmente gratis! // Con el Limpiador Quitamanchas Lady Macbeth / usted volverá a dormir / como una verdadera reina” (Fabre 2013: 64-65).

La publicidad engañosa de los anuncios de limpieza protagoniza uno de los emblemas de la poesía española reciente: “Dixán” (*Las afueras*, 1997), de Pablo García Casado (Córdoba, 1972). La marca de detergente y su spot televisivo —surcado por el eslogan “Dixán borra las manchas de una vez por todas”— activan dos marcos semánticos contiguos: el cuerpo y las prendas, la aspereza del tacto y las cualidades del suavizante, el sexo y el centrifugado. La acumulación de interrogaciones —las “preguntas tristes” que encabezan cada estrofa— proporciona el formato de un diálogo en diferido que oscila entre la evocación de una pasión extinta y un presente dominado por el tedio. La rutina amorosa conecta los dos marcos del texto, pues tanto la propaganda de detergente como las relaciones sentimentales se caracterizan por la falta de expectativas: ni Dixán borra las manchas definitivamente, como promete el anuncio televisivo, ni la atracción erótica es más que un residuo mercantil dentro de una sentimentalidad devaluada. De acuerdo con esta premisa, la cosificación de los seres humanos es solidaria con la alienación que provoca la publicidad en sus destinatarios (Bagué

novísimos poetas españoles (1970). La reiteración del imperativo “limpie” iba allí encaminada a una distorsión crítica que se explicitaba en el encabezamiento del texto: “[t]ras una larga etapa experimental, estos poemas consiguieron despertar el deseo de la limpieza en cuatro de cada cinco mujeres sometidas a la repetición métrica. Incluso consiguieron despertar algunas vocaciones vestales” (Castellet 2001: 76).

Quílez/Rodríguez Rosique 2018: 263-264): “por qué se secará tan lenta la ropa por qué persisten / las manchas de grasa de fruta y de tus labios / si dixán borra las manchas de una vez por todas // por qué la aspereza de las prendas la sequedad de su tacto / si pienso en tus manos en tu modo de mirarme de decirme / que por culpa del amor habrá que lavar las sábanas de nuevo // preguntas tristes como todos los anuncios de detergente / y es que no encuentro mejor suavizante que tus manos / en estos bares supermercados desnudos de la noche” (García Casado 1997: 61).

La retórica publicitaria también irrumpen en espacios geográficos que pasan a convertirse en marcas registradas. Una de esas “reservas protegidas” es la cadena de comida rápida McDonald’s, paradigma del no-lugar posmoderno y parque temático del capitalismo tardío. El éxito de McDonald’s no reside en las propiedades gastronómicas de sus hamburguesas ni en la exclusividad de su clientela, sino en la ritualización democrática del consumo y en la personalidad de la marca, desde los colores y la grafía del logotipo hasta la figura de escayola del payaso Ronald.

“McDonald’s” (Kubla Khan, 2005), de Julián Herbert (Acapulco, 1971), ejemplifica el triunfo de esa estrategia promocional. El poeta reemplaza los rutilantes eslóganes de la compañía (*I’m lovin’ it*) por una frase de tintes expresionistas que se repite al principio y al final: “Nunca te enamores de 1 kilo / de carne molida”. La reiteración anafórica de la cláusula “Nunca te enamores”, a modo de mantra, cumple la misma función mnemotécnica que desempeñan las fórmulas esquemáticas en la publicidad. De acuerdo con este planteamiento, el poema de Herbert se erige en una oda a la fungibilidad de una vida determinada por la degradación de la belleza, la subversión de los clichés románticos y las costumbres autodestructivas. La enumeración caótica traduce la intemperie afectiva de un sujeto que busca la satisfacción inmediata de sus apetitos, a imagen y semejanza de lo que promete la franquicia McDonald’s. La mención del objeto etiquetado impugna metafóricamente los grandes asuntos de la existencia que se apuntan en los versos, como la llama del erotismo petrarquista o el amor constante más allá de la muerte, convocado gracias al intertexto quevedesco “polvo enamorado”: “Nunca te enamores de 1 kilo / de carne molida. / [...] Nunca te enamores de este / polvo enamorado. / [...] Nunca te enamores / del soneto de otro. / Nunca te enamores de las medias azules, /

de las venas azules debajo de la media, / de la carne del muslo, esa / carne tan superficial. / Nunca te enamores de la cocinera. / Pero nunca te enamores, también, / tampoco, / del domingo: fútbol, comida rápida, / [...] Nunca te enamores en hoteles, en / pretérito simple, en papel / membretado, en películas porno, / [...] en el speed, en el alcohol, / [...] nunca te enamores de 1 kilo de carne molida. // Nunca. // No” (Herbert 2005: 10-11).

El poema de Herbert comparte título con una de las piezas más celebradas de Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962), dentro de su libro *Resurrección* (2005). En este caso, la marca no solo es un icono autorreferencial, sino que designa un lugar concreto: “Estoy en el MacDonald’s de la Plaza de España de Zaragoza, / haciendo la cola gigantesca”. El paisaje y el paisanaje que convergen en el abigarrado inframundo de ese McDonald’s urbano se subordinan al neorrealismo épico del autor, en el que se dan cita el espejismo de la globalización —“Es un restaurante comunista. / Rumanos, negros, chilenos, polacos, cubanos, yo mismo, / aquí estamos, abajo, al lado de un muñeco, / al lado de un cartel que dice ‘I’m lovin’ it’”—, la sarcástica reivindicación de un contrapoder revolucionario —“Si Lenin volviera, MacDonald’s sería el sitio”— y un fervor himnico que en el epifonema final cede a la evidencia de una materialidad “descarnada”: “En MacDonald’s, allí, allí estamos. / Carne abundante por tres euros” (Vilas 2016: 183).

Entre la “carne molida” de Herbert y la “carne abundante” de Vilas, la *macdonalización* de la sociedad contemporánea se impone como el sucedáneo de una identidad transnacional que debe buena parte de su fortuna a los sueños encapsulados en la máquina falaz de la publicidad.

Poéticas del cuerpo: una *performance* orgánica

La última instalación que abordaré en estas páginas nos sitúa en el perímetro de una *performance* posmoderna que contempla el cuerpo como un campo de trabajo experimental y como el eje de la indagación discursiva. La plasmación de la corporeidad protagoniza algunas composiciones ligadas a una escritura femenina que rompe con los estereotipos heredados y se aplica a transgredir patrones textuales y roles sexuales.

En la poesía mexicana, este objetivo se pone de relieve en “La ternura nunca ha sido eléctrica” (*Querida fábrica*, 2012), de Dolores Dorantes (Córdoba, Veracruz, 1973), que propone una aleación entre el cuerpo femenino (piel, pulmón, brazo) y la fábrica a la que remite el título del poemario (metal, plástico, vidrio). La transferencia recíproca entre carne y metal —que emparenta con la figura mutante del *cyborg*— se expresa mediante un lenguaje que habitualmente se ha asociado a la verbalización de un erotismo incandescente: “La ternura nunca ha sido eléctrica, cielo, susto mío / me has habitado tanto la estructura / No siembres el metal de tu raíz / No enrosques el plástico de pétalos como una brasa enferma / Desde este territorio cerrado, nuclear, te percibo sin piel: / luz de vidrio, tonelada de asbesto / Mi pulmón ha dejado de odiarte / Mi brazo izquierdo muestra el perímetro de tu brillante cicatriz” (Dorantes 2012: 23).

Una pulsión similar orienta la pesquisa de Miriam Reyes (Orense, 1974), en la que coexisten el autorretrato en carne viva y el arrastre de la comunión erótica. Prueba de ello es la fusión entre la anatomía femenina y la naturaleza muerta que se observa en “¿Vas a enseñarme a vivir?” (*Desalijos*, 2008), donde los emblemas germinativos (semillas, tierra prometida) polemizan con los símbolos funerarios (cáscaras, uñas, arena)⁷: “¿Vas a enseñarme a vivir? / Te dejaré tocar mi colección de cáscaras, / compartiré contigo las uñas que guardo en los bolsillos. // Las semillas que nos dieron / son pastillas para dormir / y del ombligo dormidos / nos crecen frutales. // Te daré de comer. // Ven. / La tierra prometida es cosa de otros. / Para nosotros la arena: / un paisaje que cambia con el viento” (Reyes 2008: 55).

La faceta multidisciplinar de Miriam Reyes —que cultiva la poesía, la fotografía y la videoocreación— enlaza con los presupuestos creativos de Rocío Cerón (Ciudad de México, 1972), que ha desarrollado una intensa actividad conectada a la poesía sonora, como demuestra el cedé *Urbe Probeta* (2004), producido en colaboración con Carla Faesler. En esta vertiente se enmarca el poema en prosa de *Diorama* (2012), precedido por la acotación “Objeto transformable

7 En el comentario en prosa que acompaña a dicho poema en la antología *Deshabitados*, Reyes esboza un manifiesto acerca de la desaparición: “Todo cuerpo es leve, se separa de otros cuerpos y de sí mismo, borra la memoria. Se desvanece” (en Abril 2008: 329).

para posicionamiento en reposo”. Este texto consagra el cuerpo femenino como altar ceremonial y colonia habitable, a medio camino entre los vestigios arqueológicos de las culturas precolombinas y los valores portátiles del presente: “Ciudad talismánica habitada por mujer que desdobra la piel. [...] Vasija de tres asas con motivos antropomórficos. Al otro lado del barro los motivos se repiten: casa habitada pájaros huyendo triángulos rojos en vuelo por bloque celeste: de este cuerpo a tu cuerpo cómo construir el progreso el futuro. *Culto solar*. Cada mañana (siglos/entonaciones/señala clavada a pecho) una luz gramatical cuida los restos. Al paso. Esta práctica ritual dejarla solo a los muertos” (Cerón 2013 [2012]: 57).

La voz orgánica de Cerón entronca con la búsqueda de *Tara* (2006), de Elena Medel (Córdoba, 1985), que bucea en los orígenes de una genealogía mítica y eleva los aconteceres cotidianos a la categoría de descubrimientos cosmogónicos. Ese aquelarre de fuerzas elementales, que nos retrotrae a las alucinaciones verosímiles del realismo mágico, cristaliza en “Árbol genealógico”, cuya densidad salmódica revela las cicatrices de una herida colectiva: “Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón biodegradable. / Cuando una de nosotras muere / exhiben su cadáver en los parques públicos, los niños se acercan para curiosear en su garganta de hojalata, se celebran festines con moscas y gusanos [...] / A los treinta días exactos de su muerte el cuerpo de esta extraordinaria raza / se autodestruye, y a las puertas de vuestras casas llaman los restos del alma de las mujeres sobrenaturales, / chocan con vuestras paredes, sus empastes y sus uñas agujerean vuestras ventanas / hasta que sangran nuestras aortas clavadas en la tierra, igual que las raíces. / Al morir nos abren el estómago, examinan con los dedos su interior, rebuscan entre las vísceras el mapa del tesoro, / sacan sus dedos negros de todos los poemas que se nos han quedado dentro con los años” (Medel 2015: 103).

Entre la cicatriz y la fractura se localizan las operaciones a corazón abierto de Juana Adcock (Monterrey, 1982) y Erika Martínez (Jaén, 1979). La primera ofrece, en *Manca* (2013), una meditación sobre “este cuerpo de mujer que habito”. Así, la pieza que da título al libro se organiza como una fábula macabra en la que la automutilación de la protagonista se corresponde con la mutilación política de un sujeto que debe reafirmar su condición de mujer escritora frente a las convenciones sociales y los imperativos económicos.

El gesto desafiante de “Manca” consiste en subrayar una carencia pública como si se tratara de una acción performativa sobre la exploración de la corporeidad: “El jueves pasado me levanté y decidí cortarme la mano. Lo vi todo muy claro y cuando veo algo muy claro no titubeo ni un segundo. *The ultimate work of art*, o algo así [...]. Empecé por el dedo anular izquierdo. Corté justo debajo del nudillo. Flexionando el dedo para hacer el lugar del corte más visible. Como cortar un pollo. La sangre no saltó. El cuchillo era aserrado, no tenía tanto filo, pero tampoco hacía falta. Luego el dedo medio. Luego el dedo chiquito. Ahí me quedó parte del hueso sin carne. La mitad del trabajo hecho, y cambié de plan: me dejé el pulgar y también el índice, para guardar parte de la funcionalidad de la mano [...]. Entrevista con mi padre: ¿y ahora cómo vas a trabajar, a escribir? Casi siempre escribo en la libreta, o puedo usar voice recognition software [...] // Todos los días desde entonces los nudillos restantes me han sacado de quicio. Mis manos huesudas. Mientras tanto me dedico a servir café en una cafetería de tres pisos. Tengo que aprender a organizarme bien según mi habilidad y recordar las cosas, llevar las charolas en orden para no dar tantas vueltas” (Adcock 2013: 42-43).

Las contradicciones de un yo en construcción recorren “Genealogía” (*Color carne*, 2009), de Erika Martínez, que troquela sobre el retrato de familia una vivencia traumática (y traumatológica) gracias a la que se certifican los lazos solidarios entre mujeres de distintas generaciones y diverso grado de consanguineidad: “El día que me atropellaron / mi madre, en la consulta, / sintió que le crujía / de pronto la cadera, / mi hermana la clavícula, / mi sobrina la tibia, / mi pobre prima la muñeca. / Le siguieron mis cuatro tías / y mis firmes abuelas, / con sus costillas y sus muelas, / con sus sorpresas respectivas. // Entre todas, aquel extraño día, / se repartieron / hueso por hueso / el esqueleto / que yo no me rompía. // Les quedo para siempre agradecida”⁸ (Martínez 2009: 13).

8 La maternidad es otra experiencia que suele incorporarse a la dimensión performativa del yo femenino. Dos ejemplos opuestos son “Primípara” (*Se llaman nebulosas*, 2010), donde Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977) registra el Big Bang del nacimiento de su hijo mediante un discurso fragmentario que oscila entre la física y la química, y “Nulípara” (*Chocar con algo*, 2017), donde Erika Martínez reivindica la insumisión de un modelo de mujer que se niega a definirse por su condición de madre.

En contacto con la *performance* plástica, estas poéticas del cuerpo no se limitan a subvertir los tópicos adheridos a los roles de género. Al contrario, los poemas citados llevan a cabo una investigación en las fisuras de una identidad escindida que comienza en las terminaciones nerviosas de la piel y hunde sus raíces en la estructura profunda de nuestra sociedad.

Recapitulación: salvando las distancias

Este itinerario por los pasadizos intermediales entre la poesía mexicana y la poesía española reciente da testimonio de un diálogo que ha logrado esquivar las dicotomías que polarizaron, en décadas anteriores, la discusión poética a ambos lados del charco. Frente a los remozados realismos y simbolismos, la indagación en el panóptico audiovisual de nuestro tiempo actualiza el mosaico referencial de la cultura pop, resemantiza las viejas convenciones efrásticas, da cuenta del trasvase entre los eslóganes publicitarios y las consignas líricas, y refleja diversas modalidades performativas que obligan a abrir el horizonte a la interacción entre códigos dispares. La tercera vía inaugurada por la perspectiva intermedial no solo renueva el arsenal temático y los enfoques descriptivos, sino que incorpora el peso de la interpretación crítica. Por ello, las composiciones analizadas participan en los debates contemporáneos sobre los límites de lo representable, la violencia de las imágenes, la segregación económica neocapitalista, los escaparates del consumo o la visibilización de la mujer. La conversación ininterrumpida que aquí se ha mostrado permite salvar las distancias entre dos mundos literarios y constatar que la intermedialidad es, más que una navaja suiza, un arma cargada de sentidos.

Bibliografía

- ABRIL, Juan Carlos (ed.) (2008): *Deshabitados*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- ADCOCK, Juana (2013): *Manca*. Ciudad de México: Conaculta.
- AMARA, Luigi (2015): *Nu)n(ca*. Madrid/Ciudad de México: Sexto Piso.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2007): "Retrato robot de la poesía reciente", *Paraíso. Revista de Poesía*, n.º 2, pp. 23-38.

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana (2018): “Poesía®: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente”, en Luis Bagué Quílez (ed.). *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 249-278.
- BAXANDALL, Michael (1996): *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: Visor.
- BERGMANN, Emilie L. (1979): *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- CAMPOS, Marco Antonio (2011): “Vanguardia o tradición en la poesía mexicana”, *Litoral*, n.º 251, pp. 58-63.
- CASTELLET, J. M. (ed.) (2001 [1970]): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- CERÓN, Rocío (2013 [2012]): *Diorama*. Madrid: Amargord.
- DORANTES, Dolores (2012): *Querida fábrica*. México: Conaculta.
- FABRE, Luis Felipe (2013): *Poemas de terror y de misterio*. Ciudad de México: Almadía.
- FAESLER, Carla (2005): “Poesía y arte en México después de Octavio Paz”, *Ínsula*, n.º 707, pp. 9-13.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge (1999): “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 576-577, pp. 4-7.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- GARCÍA CASADO, Pablo (1997): *Las afueras*. Barcelona: DVD.
- GORRÍA, Ana (2016): *Nostalgia de la acción*. Oviedo: Saltadera.
- GROYS, Boris (2005 [1992]): *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- HERBERT, Julián (2005): *Kubla Khan*. Ciudad de México: Conaculta/Era.
- (2010): *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Toluca: Bonobos.
- LUJÁN, Ángel Luis (2013): “Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana”, en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, pp. 149-161.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2007): *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ, Erika (2009): *Color carne*. Valencia: Pre-Textos.

- MEDEL, Elena (2015): *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*. Madrid: Visor.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2015): “‘Anúnciese en el aire’ (consumo y publicidad en la obra de Aurora Luque)”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 3 (2), pp. 437-457.
- MORENO, Javier (2015): *La imagen y su semejanza [poesía reunida]*. Barcelona: La Garúa.
- ORTUÑO, Ángel (2014): *Poemas swinger y otros malentendidos*. La Habana: Bongo Books.
- OVEJERO, José (2012): *Nueva guía del Museo del Prado*. Madrid: Demipage.
- PATIÑO, Antón (2017): *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Madrid: Fórcola.
- PLASENCIA ÑOL, León (2006): *Zoom*. Ciudad de México: Aldus.
- POHLENZ, Ricardo (2005): “‘Una turba de gente adorable’: la poesía en México después de Octavio Paz”, *Ínsula*, n.º 707, pp. 13-14.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016): “Poesía y publicidad en España: notas de asedio”, *Ticontre. Teoría. Texto. Traduzione*, n.º 5, pp. 227-284.
- QUINTO, Raúl (2012): *Ruido blanco*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- REYES, Miriam (2008): *Desalojos*. Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ, José Eugenio (2011): *Galaxy limited café*. Ciudad de México: Almadía.
- SANTAMARÍA, Alberto (2016): *El huésped esperado. Poesía reunida 2004-2016*. Madrid: La Bella Varsovia.
- VILAS, Manuel (2016): *Poesía completa (1980-2015)*. Madrid: Visor.